

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**COLECTIVOS POÉTICOS EMERGENTES EN NICARAGUA, 1990-2006**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE:  
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A :

MTRO. JOSÉ JAIME CHAVOLLA MC EWEN

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. GLORIA PATRICIA CABRERA LÓPEZ

MÉXICO, D.F., 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

# COLECTIVOS POÉTICOS EMERGENTES EN NICARAGUA, 1990-2006.

---

## ÍNDICE

<b>RECONOCIMIENTOS IMPORTANTES</b> .....	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>9</b>
i. Palabras iniciales y argumentos principales .....	9
ii. El trazo de este estudio y algunas consideraciones metodológicas extras .....	17
<b>I. A MANERA DEL ESTADO DEL ARTE. LA HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA Y LA CRÍTICA LITERARIA NICARAGÜENSE</b> .....	<b>25</b>
1. Intervenciones del estudioso y la sociología reflexiva .....	25
2. Generación <i>versus</i> Campo. Utilidad imaginaria o fundamentada .....	26
3. La preferencia teórica .....	37
4. Especificidades sobre el campo literario .....	41
<b>II. ¿QUÉ SOS NICARAGUA?</b> .....	<b>51</b>
1. Generalidades sociológicas sobre Nicaragua .....	51
2. La república poética. Tierra de poetas y <i>puetas</i> .....	61
3. El gobierno en la cultura nicaragüense .....	82
3.1. Antecedentes del Instituto Nicaragüense de Cultura. El Ministerio de Cultura .....	85
3.1.1. Los talleres de poesía y el debate político-cultural .....	88
3.2. La óptica cultural neoliberal y el Instituto Nicaragüense de Cultura .....	94
3.2.1. Estructura del INC y fundamentos legales .....	95
3.2.2. Objetivos, estrategias y logros del INC .....	99

3.3. La otra opción oficial. El Banco Central de Nicaragua -----	108
4. Los canales de difusión. El suplemento, la revista, el libro e Internet ----	114
4.1. Poesía vía papel -----	114
4.1.1. Los suplementos culturales mayores -----	116
4.1.1.1. Aperturas a emergentes y otras evoluciones	
recientes -----	118
4.1.2. Las revistas literarias -----	122
4.1.3. El libro de poesía en Nicaragua -----	124
4.2. Poesía vía virtual. Las presencias virtuales, contenidos y	
alcances -----	129
<b>III. GRANADA FOREVER. LOS ESPACIOS CONSAGRADOS Y SUS</b>	
<b>EVOLUCIONES -----</b>	<b>141</b>
1. Una breve historia de los espacios de consolidación acelerada -----	141
1.1. La Vanguardia – surgimiento, composición y personalidad	
colectiva -----	142
1.1.1. El vanguardismo – proyecciones -----	145
1.2. La Cofradía del Taller de San Lucas y los “Tres Ernestos” -----	151
1.3. El Círculo de letras “Nuevos Horizontes” -----	154
1.4. Frente Ventana -----	156
1.5. Los poetas comprometidos -----	160
1.6. La comunidad de Solentiname -----	163
2. Espacios actuales de consagración -----	165
2.1. El Centro Nicaragüense de Escritores -----	165
2.1.1. El Día Nacional del Escritor Nicaragüense -----	169
2.2. La Asociación Nicaragüense de Escritoras -----	172
2.2.1. Estructura, operatividad y logros -----	175

2.3. El Festival Internacional de Poesía de Granada -----	181
2.3.1. El modelo turístico-cultural del Festival -----	190
2.3.2. Deficiencias del Festival y críticas -----	196
<b>IV. LOS ESPACIOS EMERGENTES. ALGUNOS DE LOS ESFUERZOS</b>	
<b>COLECTIVOS POR TRAZAR Y ABRIR LAS PUERTAS AL CAMPO -----</b>	<b>205</b>
1. La concepción nicaragüense sobre lo postmoderno -----	205
1.1. Lo postmoderno en la poesía nicaragüense -----	220
2. Casos capitalinos y casi capitalinos -----	230
2.1. 400 Elefantes -----	231
2.1.1. Quemando al maestro -----	237
2.2. Literatosis y marcaacme.com -----	252
2.2.1. La “forósfera” de <i>marcaacme.com</i> -----	262
2.3. Grupo Contracara-Horizonte de Palabras -----	273
2.4. El Encuentro de Escritores Jóvenes y el Festival de	
Anti-Poesía -----	281
3. Los otros. Casos distantes de Managua -----	291
3.1. Tarantella -----	291
3.2. Macuta -----	301
3.3. Asociación de Escritores y Poetas Caribeños -----	314
<b>V. ALGUNOS CONTRASTES REGIONALES -----</b>	<b>329</b>
1. Honduras. El país “posible” -----	332
2. Guatemala y la poesía como herramienta social -----	349
3. Costa Rica. Apuntes para una integración literaria nicaragüense-	
costarricense -----	367
<b>SÍNTESIS Y REFLEXIONES FINALES -----</b>	<b>389</b>
<b>FUENTES CITADAS -----</b>	<b>413</b>

## AGRADECIMIENTOS IMPORTANTES

La presentación de esta tesis en el **Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos** de la **Universidad Nacional Autónoma de México** fue posible por la **Dirección General de Estudios de Posgrado** y su Programa de Movilidad Internacional, que aportaron lo materialmente necesario para garantizar el éxito de este proyecto.

Con mucha estima y admiración, también agradezco a la **Dra. Patricia Cabrera López**, mi tutora principal, su entusiasmo, críticas y atención constante durante la elaboración de esta tesis; a mis co-tutores, la Dra. Margarita León y el Dr. Adalberto Santana, su ayuda en la redacción y la motivación para continuar en este proceso; y al Dr. Leonel Delgado, su asesoría durante una estancia de investigación en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana en Managua. Asimismo, agradezco enormemente a todos los poetas, periodistas, académicos y trabajadores de la cultura que me asistieron durante mis visitas a Centroamérica para realizar este trabajo.

Aparte de la gran cantidad de personas involucradas en la realización de esta tesis, debo reconocer la extraordinaria confianza y sabios consejos por parte de Juan Ley, Jenny Cooper y de toda su familia; así como del “Gran Dago”, de la “pequeña Martha”, del “Espíritu del Desierto” y de todos mis amigos y amigas. Finalmente, de forma especial, estoy alegremente endeudado con mis padres, Jaime Chavolla y Sharon Mc Ewen, así como con mi hermana y hermanos, por su inagotable inspiración y constante apoyo para siempre seguir adelante.

JC

## INTRODUCCIÓN.

### **i. Palabras iniciales y argumentos principales.**

Esta tesis se enfoca a los esfuerzos de las promociones “emergentes” en el escenario de la poesía nicaragüense de 1990 a 2006. Trata sobre aquellos poetas con “una inquietud de amanecer”<sup>1</sup>, que fundaron organizaciones y crearon estrategias para tener el reconocimiento de los demás en la esfera literaria de Nicaragua. El objetivo de esta investigación es contextualmente describir y reflexionar sobre estos fenómenos de emergencia, así como las transformaciones de algunos proyectos cultural-literarios que promueven voces, figuras, ideologías y estrategias nuevas en la poesía nacional. Aunque el hecho de que las trayectorias profesionales de estos actores apenas van comenzando (como criterio a considerar en un estudio de la literatura nicaragüense) pareciera indicar un tema poco relevante, esto no es así. De igual manera, la presencia de algunas opiniones (a discutirse en el Capítulo I) de que el estatus de la poesía como género va en descenso en este país centroamericano<sup>2</sup>, tampoco le resta actualidad ni importancia

---

<sup>1</sup> La frase es original de Alfonso Reyes al referirse a los jóvenes escritores mexicanos de su época que buscaban participar en el escenario literario nacional [“A vuelta de correo” y “Carta a Héctor Pérez Martínez”, en Sheridan, pp.278-300 y 410-417, nota tomada de Cabrera, 2006: 359]. La investigadora Patricia Cabrera luego retoma esta idea para entretener una historia sobre los caminos hacia la legitimación de escritores mexicanos emergentes entre 1962 y 1987 [Cabrera, 2006].

<sup>2</sup> Esto es, en contraste con la narrativa y el ensayo. Estas formas literarias han logrado consolidarse significativamente desde la década de los ochentas. Por ejemplo, Erick Aguirre, en *Subversión de la memoria* [Managua, CNE, 2005], argumenta que hay tomas de posiciones ideológicas y socio-políticas bien definidas en la actual narrativa nicaragüense, que desde los tiempos del auge del testimonio (década de los setentas) ha experimentado un desarrollo considerable. Otro estudio hecho sobre este tema es el artículo de Misha Kokotovic [2003], que si bien difiere en varios puntos resaltados en el libro de Aguirre (hay que considerar también que no está focalizado al caso nicaragüense), sí identifica puntos comunes en la narrativa actual, como la crisis de soberanía individual ante una realidad mercantilizada, así como la necesidad sentida por los autores en desacreditar las versiones oficiales del “progreso centroamericano” (observación gracias a Erick Blandón).

a este estudio. Por el contrario, la reflexión sobre estos esfuerzos durante el periodo determinado resulta sustancial en varios sentidos. Amén del reconocimiento a la tradición poética (léase poesía y poetas) que entrelaza las diferentes historias socio-políticas y culturales de Nicaragua, los años estudiados corresponden a una etapa importante; en varias formas bien delimitada y poco estudiada. Política y económicamente coincide con un intermedio neoliberal (gobiernos de Violeta Barrios de Chamorro, 1990-1996; de Arnoldo Alemán, 1997-2001, y de Enrique Bolaños, 2002-2006). Esto es, un periodo que se ubica entre administraciones marcadamente izquierdistas (del Frente Sandinista de Liberación Nacional liderado por Daniel Ortega, de 1979-1990, y reinstalada en 2007). Social e ideológicamente, el fracaso de la agenda de los revolucionarios sandinistas en los años ochenta –obstaculizado, en parte, por la agresión estadounidense del entonces presidente republicano Ronald Reagan (1981-1989)-, impactó en las percepciones sociales de muchos nicaragüenses, las cuales tuvieron expresiones peculiares en la esfera literaria.

Éstos y otros factores por discutir permiten reconocer el escenario en donde se da la consolidación inicial –simbólica y material- de un número considerable de poetas reunidos en diferentes proyectos para enfrentar y aprovechar las diversas condiciones que viven. La perspectiva utilizada aquí para abordar estos casos es contextualizarlos en una radiografía de las generalidades del *campo literario*, en términos de Bourdieu, –por el momento, léase como los factores involucrados en la forma de hacer y promover literatura-. Este marco nos ayuda a entender y a evaluar los procesos nicaragüenses de presentación, de inserción y de respuesta en y ante una realidad de intenso cambio histórico: etapa post-dictatorial (dinastía somocista: 1936-1979); etapa posbélica (guerrilla urbana e insurrección: 1977-1979; etapa de guerra “contra-revolucionaria”: 1980-1990); y etapas de recuperación lenta de desastres nacionales (terremoto: 1972; huracán Mitch: 1989). Se agregan a esta complejidad, las arraigadas estructuras coloniales aún presentes y las jerarquías socio-políticas y culturales vigentes, en uno de los países económicamente más pobres y *empobrecidos* [Santana, 1993: 170-1] del continente americano.

Aunque las realidades culturales, sociales y lingüísticas de Nicaragua son múltiples y variadas, la imagen centralizada de una “patria poética” o una “tierra de poetas” es de las más promovidas tanto en el interior como al exterior del país. Esta construcción social fue iniciada durante las décadas de los 1920 y 30 por los



vanguardistas de la pequeña ciudad tradicionalista de Granada, cercana a la capital de Managua. El pilar central de esta imagen es la figura y parte de la obra del cosmopolita y prestigioso poeta Rubén Darío (1867-1916). Posteriormente se reforzó con los logros poéticos de algunos de los vanguardistas como Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) y José Coronel Urtecho (1906-1994), así como con los de las promociones siguientes: Ernesto Cardenal (1925) y Carlos Martínez Rivas (1924-1998), entre otros. Las referencias constantes de sus historias, obras e influencias en los discursos de desarrollo nacional han servido para difundir una identidad social vinculada a la poesía. La frase local de que “el que no es poeta, que lo compruebe”, ilustra con creces esta idea. Además, aunque el quehacer literario es considerado por la crítica local como la única actividad nacional inquebrantable a través del siglo XX [Montoya, 2000: 8], hay indicadores de que esta tendencia continúa en el nuevo milenio.

Recientes declaraciones en Nicaragua, hechas por poetas y otras figuras culturales y públicas destacadas, se han referido a la existencia de dos nuevos grupos de poetas en el escenario nacional: los que constituyen la llamada “generación del 90” y la “del 2000”<sup>3</sup>. Estos poetas emergentes se acompañan de una multiplicidad de propuestas cultural-literarias e ideológicas, mayormente distinguibles a través del diseño de espacios propios para interactuar con los previamente consolidados.

La aparición de estos nuevos actores sólo puede entenderse a la luz de las condiciones socio-históricas y culturales de Nicaragua, mismas que influyen en todas las fases de su historia literaria en el siglo XX. Como bien se sabe, los procesos nacionalistas, dictatoriales, de resistencia y de reconstrucción inspiraron una parte importante de las producciones culturales del siglo XX, que han sido y continúan siendo ampliamente estudiadas. No obstante, la problemática especificada aquí, relacionada con una temporalidad post-sandinista, evidencia diferencias socio-políticas, económicas y culturales que deben considerarse.

En comparación con su historia socio-política de la segunda mitad del siglo XX, Nicaragua aparenta mayor estabilidad durante el periodo transecular. Esto se

---

<sup>3</sup> Cfr., Gioconda Belli, en su prólogo a *Retrato de poeta con joven errante*, de Francisco Ruiz Udiel y Ulises Juárez Polanco [2005: 17]; José María Mantero, “Ensayo. Poesía pos-sandinista...”, [2000: 9]; Norbert-Bertrand Barbe, “Retratos de poetas del siglo XXI” [2005].

refleja –por lo menos en una gran parte de la academia latinoamericana- en una disminución notable de estudios sobre su situación post-revolucionaria<sup>4</sup>. Es posible que esta desviación de interés responda a una forma “eventualista”<sup>5</sup> de hacer historia. Esta manera de mirar hacia coyunturas críticas frecuentemente obedece a intereses más llamativas, como dictaduras violentas e insurgencias armadas, que a otros (aparentemente) menos inestables o volátiles. Al mismo tiempo y en cuanto a la literatura, debido a que ésta jugó un rol intenso en la historia nicaragüense reciente, la ausencia de estudios actualizados puede llevarnos equivocadamente a suponer que hay un estatismo cultural (literario) paralelo. Sin embargo, el acercamiento detenido a la realidad nicaragüense desde 1990 revela una revitalización importante de la producción y de la crítica literaria. Lamentablemente, estas actividades de evaluación y de reconfiguración simbólica en el escenario cultural-literario (por cuestiones de subdesarrollo cultural institucional y regional), pocas veces logra su merecido reconocimiento externo. Ante estas consideraciones, es necesario recordar que la cultura es un proceso continuo influido tanto por la historia como por los procesos de globalización-mundialización actuales<sup>6</sup>. De esta forma, las preguntas que debieran hacerse para entender la actualidad de la poesía nicaragüense necesitan apuntar al tema de cómo “lo poético” se inserta e interactúa en dichos procesos.

Para el observador externo, la historia de la poesía nicaragüense puede explicarse tomando en cuenta factores como una geografía limitada y limitante, una comunidad cuantitativamente localizada, y una estructura social e históricamente

---

<sup>4</sup> Aunque sí hay reportes estrictamente económicos sobre Nicaragua, hay pocas obras históricas y literarias actualizadas. Incluso, el inventario de 2002 de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM incluye obras (de poesía y narrativa) de tan sólo 25 autores nicaragüenses, en su mayoría publicadas durante la década de los ochenta. Resalta que además de que casi la mitad de estos literatos ya son fallecidos, esta lista aún no cuenta con los nombres de la llamada “generación de los 90” [cfr. Ruiz Gusils, 2002]. Esta deficiencia coincide con la disminución de investigación, crítica y difusión internacional sobre Nicaragua desde los ceses oficiales de conflictos nacionales (la insurrección sandinista y la “contra-revolución”).

<sup>5</sup> Donde se “concede extremada importancia al hecho de... registrar los actos... que se hallan agrupados en una escena de corta duración relativamente corta, en la que se juntan... todas las fuerzas críticas del momento”, [Bloch, *Introducción a la historia*, 54].

<sup>6</sup> Entendido, en este caso, en el sentido que le da Néstor García Canclini, en su libro *La globalización imaginada* [2002], donde lo describe no sólo como un fenómeno de pérdida de soberanía de Estados-nación y predominancia de valores desterritorializados (vinculados con el neoliberalismo), sino como una condición *potencialmente aprovechable* para que entidades productoras y sus productos participen en el ambiente/mercado mundial. Complementario a esto, están los conceptos de mundialización y de modernidad-mundo de Renato Ortiz, específicos a fenómenos culturales en un contexto globalizado.

arraigada. Pero la comprensión de su desarrollo exige mayor atención, ya que el objeto presenta varias complejidades. El investigador Werner Mackenbach, es una de las voces que con mayor fuerza señala que Nicaragua y Centroamérica toda, están constituidas por una heterogeneidad cultural, social, lingüística, histórica y político-económica<sup>7</sup>. Es una región con realidades múltiples y simultáneas que se complementan y que compiten entre ellas en varios niveles de la experiencia humana. Es decir, es algo similar a lo que ocurre con el término de “Latinoamérica”, la generalización de esta región bajo la etiqueta geográfica de “Centroamérica” oculta para muchos, la existencia de una heterogeneidad histórica y actual. A la vez, los intereses nacionalistas –presentes en los discursos culturales, por ejemplo- de cada país también contribuyen a una percepción de homogeneidad que ignora su propia diversidad geográfica, socio-cultural, política y económica.

Es necesario entonces, actualizar nuestras percepciones y nuestro conocimiento sobre Latinoamérica, haciendo una descripción y crítica de los procesos que se dan en la “dolorosa cintura de América”. Específicamente, en reconocimiento a la complejidad mencionada, esta tesis pretende estudiar el escenario actual de la poesía de Nicaragua y sus actores emergentes en una etapa determinada. Como una aclaración para los ya familiarizados con la historia literaria y la historia de la literatura nicaragüense, aquí se propone un cierto distanciamiento de los paradigmas tradicionales más recurridos para entender estos procesos (como los de sucesión generacional y de armonía intergeneracional, a discutirse en el siguiente capítulo). La realización de este trabajo ha revelado que la complicidad con estos paradigmas bloquea la comprensión de puntos de mayor interés para la sociología literaria. Así, se plantean las siguientes hipótesis o consideraciones:

- (1) El escenario literario nicaragüense actualmente contempla la aparición de varios esfuerzos colectivos nuevos desde 1990. Estos grupos emergentes se ven forzados a reconocer su condición simbólica diferenciada a través de la competencia por el reconocimiento de otros actores.
- (2) Estas condiciones diferenciadas incluyen aspectos socio-culturales, político-económicos, militares y hasta religiosos de los poetas. Dependiendo de las

---

<sup>7</sup> Mayormente a través del programa de investigación permanente desde 1998, en el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas-Universidad de Costa Rica, “Hacia una historia de las literaturas centroamericanas”.

compatibilidades entre estos factores con el medio cultural hegemónico, ciertas coyunturas pueden favorecer, dificultar o interrumpir la consolidación de un proyecto cultural emergente.

(3) Una coyuntura socio-cultural y político-económica importante en la que se encuentran los escritores emergentes (y la cual comparten con los consagrados) es el inicio del proceso de globalización-mundialización. En el caso nicaragüense, este momento está íntimamente ligado con la entrada de administraciones neoliberales (1990).

(4) Dicha situación coyuntural deriva en cambios de actitud de los creadores hacia la utilización y reconocimiento de vías tradicionales de participación en el mundo literario, así como en el diseño de nuevas.

(5) Las condiciones coyunturales impactan en las percepciones de los poetas emergentes, diferenciándolos de quienes pertenecen a promociones anteriores. Estas apreciaciones son en cuanto a la propia figura del escritor-poeta y a la utilidad social e individual de la poesía.

Una estrategia de argumentación recurrente en este estudio es evidenciar los componentes imaginarios (entendidos como construcciones ideológicas dinámicas presentes discursivamente en un grupo) en el escenario literario. Además de evitar la simplificación lineal y progresiva de las tendencias dinámicas de esta comunidad, la intención es rescatar dimensiones frecuentemente soslayadas en modelos tradicionales de la historia y de la crítica de la producción literaria nacional. La especificidad que interesa aquí entonces, apunta a lo social. En su forma más inclusiva, ésta abarca las interrelaciones de las condiciones, los actores y los agentes presentes e históricos en la comunidad literaria.

Dentro de esta complejidad, la acción primaria de los actores principales está en la producción poética, entendido aquí como una reacción del artista hacia lo que lo rodea. La realidad aporta diferentes elementos y experiencias al escritor. Éste los asimila al cargarlos de significado; de asignarles valores diferentes (como emocionales o intelectuales). Dado que el instrumento primordial del poeta, como tal, para interactuar con el mundo es la palabra, estas sensaciones se codifican y se articulan luego en diferentes recursos literarios. En sí, este proceso involucra una integración de sus capacidades sensoriales, reflexivas, asociativas y comunicativas.

Aunque lo plasmado sobre el papel puede leerse una infinidad de veces, es por lo anterior que el momento de producción es irrepetible, incluso para el mismo escritor. Cada poema que escribe responde a una exigencia puntual y a una interacción específica, haciendo de cada texto una obra única. Empero, cabe aclarar que este espacio de acción no es el único en donde se desarrolla el poeta.

La recepción (social) del producto artístico lleva al escritor al compromiso de refinar y legitimar su creación; de desarrollar el “oficio literario”. El reconocimiento de su afán resulta de compartir el producto con otros y de declarar su autoría. Es decir, de entrar y participar en una comunidad literaria. En ella, el poeta se enfrenta a varias condiciones pre-establecidas que legitiman a su producto y a su figura misma. De forma básica, éstas se refieren a lo que la esfera literaria específica entiende como su “Tradición” (en este caso, tanto tangible como intangible). De ahí que surgen varias dinámicas que pueden colocar favorablemente o no al poeta dentro de esta estructura social específica.

La poesía, generalmente, se acompaña con la figura simbólica de su autor, y es lo que permite el fenómeno de reconocimiento. En este sentido, existen diferentes tipos de recepción que el poeta y su poesía pueden lograr. Éstos dependen de su grado de complicidad con los parámetros fijados por su comunidad, así como de la eficacia de sus estrategias difusoras. Pero simultáneo a estos procesos, el poeta como individuo, o junto con otros, puede desarrollar necesidades no disponibles dentro de la comunidad literaria. Cosas como recursos económicos, tecnológicos, comunicativos y materiales en general pueden causar la confluencia de los literatos con otras esferas de actividad. A su vez, ciertos sectores no-literarios también pueden buscar el apoyo de los escritores. Como bien se sabe, las capacidades intelectuales, discursivas y retóricas en varios momentos son bien apreciadas por diferentes intereses político-económicos.

Gradualmente, dichas interrelaciones crecen y se vuelven expresiones sociales más amplias. De hecho, ciertas esferas no-literarias se han vuelto históricamente aliadas constantes de la literaria, como la política y la de los medios masivos de comunicación. Estas coyunturas entre sectores y líneas de actividad diferentes por sí mismas revelan la importancia que tiene la historia de la literatura. El estudio de la evolución de una comunidad letrada nacional puede enseñarnos bastante sobre su país y su región. Es evidente así, que descontextualizar al poeta y

a su poema puede distorsionar la forma de entender su evolución y la de su comunidad. Por lo tanto, las posturas que aquí intento describir se basan en la delimitación del objeto de estudio, el análisis de sus elementos estructurales a la luz de un contexto sociocultural, así como la reflexión crítica sobre los resultados obtenidos.

Estas operaciones arriba mencionadas nos revelan un campo de acción específico a la poesía. No se considera a éste como un “mundo aparte”, sino como precisa la investigadora mexicana, Patricia Cabrera, un espacio simbólico [2007: 41]. Aquí, en donde lo imaginario poético se manifiesta materialmente (a través de acciones), es importante recordar que no es un medio impermeable ni mucho menos estático.

Lo simbólico del campo literario-poético está en las interrelaciones –y en sus principios reguladores- de los varios actores, recursos y agentes involucrados en la causa final de producir y difundir poesía. Muy lejos de ser simple, esta intención se enfrenta a diferentes criterios que pueden o no ser compatibles entre ellos, como los socialmente impuestos y los defendidos por el propio productor. De aquí la importancia de reconocer las cualidades históricas y sociológicas en la esfera literaria, para entender éstos y otros criterios como “construcciones procesales”.

Por lo tanto, este estudio privilegia un contexto inclusivo de los discursos socio-históricos y culturales. Este marco sirve para ilustrar los intereses creadores del poeta (y en este caso, del proyecto colectivo al que está afiliado), las condiciones e implicaciones en la trayectoria de su obra y figura, tanto dentro de su comunidad inmediata como en un escenario social más amplio. La poesía y los poetas en Nicaragua se reconocen como factores intensamente activos en la historia del país. Empero, a diferencia de las coyunturas con proyectos socio-políticos y culturales precisos durante el siglo XX, la actualidad presenta una pluralidad de otros intereses. Existen nuevas condiciones que atraviesan el país, como es el predominio del neoliberalismo como modelo económico y el debilitamiento de las ideologías revolucionarias (utópicas) de los sandinistas, que reconfiguran a la cultura nacional. Se resalta nuevamente la importancia de la perspectiva propuesta aquí, pues permite iluminar cierta parte de lo que se conoce de una sociedad específica, en nuestro caso, la nicaragüense.

## **ii. El trazo de este estudio y algunas consideraciones metodológicas extras**

La discusión en este estudio gira en torno a las condiciones del escenario cultural-literario de Nicaragua presentes durante la transición secular XX-XXI. Tal eje sirve para contextualizar la aparición, inserción y otras características de las “nuevas” expresiones colectivas cultural-literarias más importantes para el quehacer poético nacional. Los grupos considerados en este estudio cumplen con la característica de ser el resultado (consolidado o con cierta garantía de consolidación) de un esfuerzo de múltiples personas cuyos fines incluyen la promoción de la poesía. Se privilegian a aquellos grupos que logran una presencia destacada en el ámbito cultural del país; y que mantienen una postura coherente a través de sus estrategias de difusión y/o de convocatoria. Dicha evaluación parte de si el grupo posee un órgano difusor (una revista literaria u otro medio escrito); o de si tiene poder de convocatoria para organizar reuniones o eventos culturalmente trascendentes, como son los festivales de poesía. Cabe mencionar que a los casos incluidos en este estudio pueden sumarse otros. Empero, la proliferación de esfuerzos para promover la poesía, arraigados tanto en territorio nicaragüense como entrelazados con redes internacionales, es tal que su estudio requiere de múltiples problematizaciones específicas. Una cobertura amplia y completa de éstas corre el riesgo de parecerse más a un directorio al perder las delimitaciones críticas. De esta forma, los criterios utilizados aquí dan la confianza de que los actores seleccionados gozan de una importancia y representatividad considerables en el espacio y la temporalidad fijados. En este sentido se invita a la comunidad académica a profundizar en las múltiples dimensiones de la poesía nicaragüense, cuestión que rebasa los propósitos de esta tesis y que espera a futuro un abordaje integral.

La clasificación de grupos emergentes se otorga de acuerdo al momento de entrada o de aparición en el escenario cultural, en este caso, desde el año de 1990. Cabe resaltar que esta delimitación permite clasificar diferentes grupos de emergentes. Hay reconfiguraciones radicales de instituciones previamente existentes, como el Instituto Nicaragüense de Cultura, formada en 1990 con los pocos restos que quedaron del desarticulado Ministerio de Cultura sandinista. También hay proyectos novísimos de rápida consagración para sus miembros que se construyen a partir de iniciativas de personajes ya canónicos e históricos, como

es el Festival Internacional de Poesía de Granada, iniciada en el 2005 por poetas reconocidos desde los años setentas. Y claro, están los proyectos emergentes en todos los sentidos: con apariciones desde 1990, constituidos por poetas también jóvenes, principiantes en el oficio literario y sin libros (poemarios) publicados antes de 1990, que proponen renovar y reconfigurar el escenario literario nacional. Por el momento, un ejemplo de esto es el grupo universitario Literatosis, ahora ex-literatosis, con múltiples formas de expresión y difusión que incluyen festivales, iniciativas editoriales y difusión por Internet. Otros casos son emergentes en cuanto a la condición social en la que se insertan. Además de ser recientemente formados, estos grupos se encuentran en comunidades en fases tempranas de desarrollo social. Tal es el caso de la Asociación de Escritores y Poetas del Caribe. Su aparición sucede en la costa del Caribe. Se resalta que esta región, después de ser históricamente excluida del desarrollo nacional, fue recientemente declarada autónoma. Tal estatus le ha permitido nuevas oportunidades para atender diferentes asuntos socio-políticos y culturales indispensables para la viabilidad de un proyecto cultural-literario. Por ejemplo, además de enfrentar altos índices de analfabetismo, hay una gran diversidad lingüística entre la población de estas regiones. Es más, varias de las lenguas en uso ahí, aún no son gramaticalmente reguladas ni reconocidas en las instituciones educativas y culturales locales.

El hilo común a estas “emergencias” en Nicaragua, además del bagaje de una tradición literaria fuertemente arraigada, es el contexto nacional e internacional a que se enfrentan. Pero a la vez, se diferencian entre ellas por las problemáticas específicas en su entorno. Así, la heterogeneidad socio-cultural del país se manifiesta a través de una distribución irregular de capacidades legitimadoras.

Esta multiplicidad de consideraciones implica contextos significativamente diferentes de un momento y espacio a otro. Para atenderlos, es necesario diversificar los instrumentos utilizados. Pero junto con el trabajo teórico, es importante recordar que la objetividad en el estudio siempre está comprometida por la misma intervención del investigador. Por ejemplo, cuando el objeto es lo literario, el estudioso frecuentemente participa en la construcción de cánones y de figuras consagradas a través de antologías. Por esto se aclaran las delimitaciones y alcances de este estudio. La intención aquí no es jerarquizar a los poetas o construir una “lista de privilegio”. Pero tampoco es la de presentar un directorio de todos y



cada uno de los actores presentes en el escenario de la poesía nicaragüense. Los factores y colectivos poéticos incluidos responden a la serie de criterios antes descritos (y por precisarse más en el siguiente capítulo). Por otro lado, se reconoce el derecho de los actores estudiados a determinar cuáles son los valores prioritarios en su desarrollo cultural y literario. Sin más que un espíritu solidario, se ofrece este estudio a ellos -y a aquellos interesados en lo nicaragüense-, como un aporte para el entendimiento de sus propias realidades.

El camino a seguir para arribar a las especificidades de los grupos emergentes en el panorama poético de Nicaragua, requiere primero discutir los abordajes predominantes en la historia y la crítica de la producción literaria nicaragüense. Una de las vías más transitadas para describir la evolución del escenario literario nacional es a través de la edición de antologías basadas en clasificaciones generacionales y en el recuento nostálgico sobre el desarrollo de ciertas agrupaciones literarias y sus personalidades. Estas antologías son escritas mayormente por los mismos actores o por sus discípulos. El uso recurrente de las etiquetas generacionales obliga, en un momento inicial, a evaluar su validez y utilidad. Así, el Capítulo I se inicia describiendo los beneficios de este marco y, explorando otros, para finalmente abogar a favor de una perspectiva más sociológica. Se argumenta aquí que la comunidad de los factores y condiciones involucrados en la producción y distribución de poesía se puede entender de manera más eficiente si lo comparamos a un campo en donde diferentes “jugadores” interactúan y compiten por ganar puntos a su favor. Es decir, en el sentido de “campo” (*le champ*), descrito a finales del siglo XX por el sociólogo francés, Pierre Bourdieu (1930-2002). Esta teoría destaca en la sociología porque incorpora valores simbólicos. La intención detrás de su utilización aquí es reconocer la influencia y afluencia de las estructuras de orientación colectiva. Junto con este propósito, esta elección teórica permite identificar factores tanto intangibles pero concretamente manifiestos, como imaginarios sociales y otras construcciones ideológicas compartidas.

En el Capítulo II se evalúan a grandes rasgos las características culturales y socio-políticas de Nicaragua que corresponden a la dimensión social de la poesía. En primer lugar está la figura abstracta del “poeta”, tanto en la conciencia identitaria nacional como en el campo literario específico. En un contexto de complicidad o de

innovación de previas concepciones, aquí se cuestiona la vigencia de la imagen de Nicaragua como una república poética, el valor social del escritor-poeta y el de su producto.

La aclaración previa de complicidad o contrariedad es importante. El escenario de aparición de las emergencias en cuestión no está previamente vacío, sino repleto de diferentes realidades simultáneas. Los cambios político-económicos por las que pasó el país en la etapa estudiada diversificaron los retos y oportunidades para la cultura nacional, muchos de los cuales implican la transferencia de responsabilidades del Estado al sector independiente (civil). Por esto, los siguientes apartados en este capítulo (II) discuten estos espacios de acción. Por su alcance nacional, los primeros a revisar son las instituciones oficiales y los medios masivos de comunicación impresa. Ambos tipos de espacios se contextualizan en su afiliación política e ideológica. En cuanto a las instancias gubernamentales, se concentra ese estudio en el Instituto Nicaragüense de Cultura y en el Banco Central de Nicaragua. Con respecto a los medios escritos, la discusión incluye los suplementos culturales de circulación nacional, las revistas literarias y el poemario impreso (libro-objeto).

Uno de los argumentos en cuanto a los medios escritos es sobre su evolución y legitimidad ante los otros canales de difusión emergentes durante la época estudiada (que corresponde, en este caso, al inicio de la “era globalizada”). Diversas condiciones económicas y socio-políticas históricas de Nicaragua han concentrado la actividad difusora y de crítica literaria, no en el libro, sino en los suplementos periodísticos. Los más importantes en este sentido son *La Prensa Literaria* y el *Nuevo Amanecer Cultural*. Cabe destacar que aunque la revista especializada está arraigada en la historia literaria nicaragüense, los canales de difusión se han diversificado en la era de globalización-mundialización. Con respecto a esto se revisan enseguida los rasgos generales de la industria editorial nacional y el uso de tecnologías nuevas como Internet.

El Capítulo III se dedica a los antecedentes y a las expresiones actuales de la esfera consagrada en la poesía nicaragüense. La discusión aborda primero algunos de los espacios colectivos más respetados y reconocidos en la memoria cultural-literaria, desde la Vanguardia granadina hasta los poetas comunales de Solentiname, cada uno con sus propias vías y estrategias de legitimación. El

enfoque luego se reorienta hacia sus equivalentes actuales: el Centro Nicaragüense de Escritores, la Asociación Nicaragüense de Escritoras y el Festival Internacional de Poesía. Estas expresiones han logrado retar y sobreponerse a la prueba del tiempo para lograr su consolidación de manera acelerada. La breve revisión de la historia de los grupos literarios consagrados y su evolución hasta el momento de este estudio, revela un eje casi constante en Granada. Esta pequeña ciudad provinciana, cercana a la capital nacional de Managua e influyente en el desarrollo nacional, se considera como un punto clave en la discusión. Ahí se formó y se desarrolló el grupo vanguardista de los años treinta y actualmente hospeda al Festival Internacional de Poesía, la máxima expresión “oficial” y consagrada de poesía a nivel nacional.

Después de revisar los espacios consagrados, pero antes de centrarse en los espacios que cumplen con las condiciones emergentes más diversas, el Capítulo IV inicia con una revisión de algunos aspectos ideológicos y estéticos de la producción poética que se consideran –desde varias fuentes- como representativos del periodo. En primer lugar está un debate concerniente a las cualidades “postmodernas” dentro del campo cultural nicaragüense. Este tema se trata para reflexionar sobre las etiquetas de frecuente uso local, y también sobre la expresión peculiar que este debate toma en el país. Desde la caída del gobierno revolucionario sandinista en 1990, Nicaragua y sus poetas han desarrollado un discurso propio de la postmodernidad. Como adelanto a la discusión de este capítulo, se puede afirmar que los repetidos desastres naturales, políticos y económicos nacionales históricos, han provocado un “desencanto” social. Surgió cierta desconfianza con respecto de los discursos oficiales de “progreso”; postura que encuentra resonancia con la muerte de las utopías descritas por Jean-François Lyotard en 1979. De ahí que la comunidad literaria no sólo se polarizó ideológicamente en las últimas décadas del siglo XX, sino que se empezó a reconfigurar. Las percepciones sociales y estrategias de los poetas emergentes entraron a una etapa de cambio, buscando -en diferentes grados- aliarse o desafiar a las sostenidas por sus antecesores.

Después de lo anteriormente descrito, que en sí puede considerarse como una radiografía del sector consolidado de la poesía nacional, este mismo capítulo (IV) analiza algunos casos particulares de esfuerzos colectivos no-consagrados aún. Estos proyectos son emergentes en múltiples sentidos, tanto por el momento en que

empiezan a interactuar con el campo literario, como por las mismas características debutantes de sus miembros. La gran parte de este capítulo está dedicada a varios colectivos que, por la juventud de sus miembros y en cierta forma por estar desafiados de las estructuras consagradas, luchan por encontrar y tener un lugar propio. Con el propósito de resaltar la heterogeneidad nacional y algunas consecuencias de un campo concentrado geográficamente (un fenómeno localmente llamado como “El enano cabezón” o también como “managüismo”), se revisan estos grupos de forma separada. Primero los de la región capitalina, como 400 Elefantes, Literatosis, Horizonte de Palabras, y otros independientes o de menos impacto como el Encuentro de Escritores Jóvenes y el Festival de Anti-poesía. Después, fuera del espectro centralista se presentan los casos de los grupos de Tarantella, del norte del país; Macuta, del centro; y, finalmente, la Asociación de Escritores y Poetas de la región de la costa del Atlántico. El surgimiento y el desarrollo consecuente del colectivo o “proyecto” poético se describen y se discuten a la luz de sus circunstancias específicas. Uno de los objetivos primordiales en esta revisión, es el de romper con la presuposición de una producción literaria homogénea, alineada a un estereotipo nacionalista y tradicional. Factores como el grado de financiamiento, los índices locales de alfabetismo, el desarrollo desigual en cuanto a la infraestructura material regional, las diversas realidades lingüísticas, raciales y socio-culturales, así como las respuestas de otros actores presentes y la interacción con ellos, son considerados según su relevancia específica. El propósito es lograr una perspectiva más precisa para evaluar las estrategias, su eficiencia y su viabilidad en cada caso. Junto a todo ello se suman muestras apropiadas de la poesía y de los manifiestos que producen los miembros del colectivo para ilustrar sus posturas discursivas.

Finalmente, pero antes de las últimas reflexiones, en el Capítulo V se hacen algunas referencias a proyectos regionales: el Colectivo Paísposible de Honduras, la Asociación Caja Lúdica y su derivado Folio 114 de Guatemala. También se ofrece una visión sobre Costa Rica, en la cual se enfatizan algunos puntos posibles de integración entre los intereses y oficios poéticos con los nicaragüenses. El propósito es ampliar un poco la visión sobre Nicaragua en su contexto centroamericano. Aunque estas referencias se hacen sin gran detalle para argumentar contrastes

formales, sí se aportan elementos para entender algunas diferencias y similitudes entre grupos y proyectos.

La metodología utilizada en el desarrollo de estos cinco capítulos fue interdisciplinaria. Según la particularidad de cada caso, se recurrió a elementos de la historiografía, la sociología, la política cultural y del análisis literario. Entre los grandes retos que tuve que enfrentar en la tesis se encuentran la relativa ausencia de estudios previos y la dispersión de la información sobre este tema. Estas circunstancias me obligaron a utilizar herramientas heurísticas, como la consulta hemerográfica y la entrevista con los actores. Estas fueron realizadas entre el 2006 y 2007, durante tres visitas a Nicaragua, incluyendo una estancia de investigación de cinco meses.

La consulta y recopilación de datos de fuentes hemerográficas se limitó a suplementos culturales-literarios de los principales diarios y revistas especializadas de circulación capitalina y nacional nicaragüense, así como regionales, entre el periodo de 1989 a 2006. La recopilación de datos se enfocó estrictamente a identificar los “imaginarios sociales”<sup>8</sup> presentes en la comunidad literaria nacional; a conocer las polémicas entre grupos y personalidades emergentes, así como a inferir las tendencias que se presentaron a través de la poesía y de la crítica publicadas en los suplementos.

Las entrevistas se realizaron a nivel individual y grupal, con varios de los exponentes más importantes en el actual campo literario emergente nicaragüense y regional, que incluye a poetas, críticos, promotores culturales, editores y periodistas. Aunque el propósito de cada entrevista variaba, el cuestionario utilizado buscó siempre cubrir puntos esenciales, a saber: identidad, antecedentes y objetivos de los individuos involucrados en el proyecto colectivo; condiciones socio-culturales durante y posterior al momento de emergencia; estrategias de inserción e interacción con el campo literario; estrategias de difusión; condiciones de financiamiento; reconocimientos y/o críticas recibidos u otorgados por sus pares; cambios importantes en la dirección y en la orientación de los objetivos de la agrupación; relaciones con otros colectivos y proyectos contemporáneos nacionales

---

<sup>8</sup> De forma básica, los imaginarios sociales son sistemas de valores, ideas y prácticas compartidas en una comunidad que facilita su comprensión del mundo. Se basan en cierto grado en la “imagen” y en otras formas de clasificar elementos en la realidad. Este tema se aborda más a profundidad en el apartado 4, “Especificidades sobre el campo literario”, del capítulo I.

y centroamericanos. Todo con la intención de reconstruir una historia alejada de una visión nostálgica y meramente personal. Más bien se buscó integrar una versión de los hechos enmarcada en la red de interrelaciones complejas, para entender y evaluar la eficiencia, viabilidad e impacto en el campo de cada esfuerzo colectivo.

## I. A MANERA DEL ESTADO DEL ARTE. LA HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA Y LA CRÍTICA LITERARIA NICARAGÜENSE.

### 1. Intervenciones del estudioso y la sociología reflexiva.

La legitimidad literaria es una cualidad que rebasa la mera materialidad. Como un producto histórico-cultural, la literatura contribuye a construir diferentes niveles de identidad, incluida la nacional. Sea a través de la narrativa o de la poesía, la literatura es una expresión capaz de registrar y transmitir los valores y logros de una comunidad. Expandir la legitimidad de las obras que contienen estos significados a un conjunto social más amplio da como resultado un “canon”. Estas obras se vuelven así representaciones “autorizadas” de una comunidad, como parte de su Tradición (literaria). Esta última en el sentido de Raymond Williams [Altamirano y Sarlo, 1980: 139-142], quien la describe como el resultado de la actividad de las instituciones ideológico-culturales (hegemónicas o representativas de algún sector) en una sociedad. Pero a la vez, en la lucha por definir esta Tradición, no están ajenos el crítico, el compilador y el historiador, cuyos marcos teóricos y diferencias interpretativas pueden privilegiar ciertas categorías sobre otras.

Los factores mencionados arriba son algunos de los involucrados en el “valor” literario. De entre éstos, -debido a la naturaleza de este trabajo- destaca el rol del estudioso. En sí misma es evidente la gran influencia subjetiva a la cual se sujeta la legitimidad y la historización literaria. Por esto, el primer acercamiento crítico a estos procesos debe ser el de reconocer “verdades probables”. Pero además, es imprescindible que este abordaje también sea integral y recíproco; es decir, críticamente reflexivo. El sociólogo francés Pierre Bourdieu contribuyó a esta idea de reflexividad crítica para convocar al intelectual a tomar mayor conciencia de su propia posición al interactuar con el objeto de estudio. La *sociología reflexiva* intenta

no sólo delimitar mejor los espacios de interés. Sino que al reducir la ignorancia del investigador sobre la subjetividad crítica le abre puertas para considerar signos soslayados por otros marcos teóricos. La reflexividad entonces, eje de lo que Bourdieu llamó la “teoría de la acción”, obliga al científico a reconocerse integrado a un escenario específico, que conlleva obligaciones y derechos derivados de sistemas de valor y de una ética. Entre las obligaciones, está la de reconocer que no está desvinculado de su objeto de estudio y que su producción contribuye e impacta en el dinamismo del escenario social en la cual se desempeña. Por el lado de los derechos, está el de participar, competir y luchar por los capitales simbólicos específicos a su área.

El proceso de identificar, seleccionar, evaluar (es decir, analizar) y luego registrar los factores que rodean y participan en la creación y difusión de la poesía, es la esencia funcional de su historia (literaria y sociológica). Al ser una actividad social, es subordinable a intereses y susceptible de formalización disciplinaria. Como se dijo más arriba, los modelos utilizados pueden contribuir a perpetuar o modificar la distribución de valor entre los productos, actores y agentes involucrados en el objeto. De forma básica, esto implica el reproducir o desafiar las convenciones y normas vigentes -materiales y estratégicas-. Tales acciones responden en diferentes grados a subjetividades. Se hace necesario entonces -antes de entrar de lleno a las especificidades de nuestro objeto de estudio, que son los colectivos poéticos emergentes- revisar en primera instancia, los marcos de análisis y de interpretación predominantes en este tema. La finalidad es descubrir su utilidad para nuestro interés específico (ver las hipótesis expuestas en la Introducción), y tener la posibilidad de considerar alternativas más acordes para construir un marco teórico integral.

## **2. Generación *versus* Campo. Utilidad imaginaria o fundamentada.**

Uno de los mayores retos enfrentados para lograr un estudio como el propuesto aquí fue la reconstrucción y precisión de antecedentes históricos. Ya se ha mencionado acerca del problema de la limitada bibliografía historiográfica y crítica sobre el tema. Pero en segundo lugar, estas fuentes, tanto fuera como dentro de Nicaragua, están dispersas y tienden a repetir la misma información en los mismos marcos analíticos.



Estas condiciones responden a que el interés serio por registrar y analizar la historia de la literatura nacional es relativamente reciente. Esfuerzos en este sentido se pueden trazar desde la primera mitad del siglo XX (como en *Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense* [UNAM, 1947] del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, o un poco más temprano con las revisiones vanguardistas de crónicas viajeras). Empero, según el escritor y periodista nicaragüense Erick Aguirre, esta tarea se consolidó mucho después. Esto mayormente gracias a los trabajos de recolección de los artículos y de las memorias dispersas sobre el tema, hechos por el poeta e investigador nicaragüense Jorge Eduardo Arellano [Aguirre, 2006: 4]. Sus trabajos principales, *Panorama de la literatura nicaragüense* [Centenario, 1966], y “El movimiento nicaragüense de vanguardia” [*Cuadernos hispanoamericanos*, 1989], aunque responden a una visión sesgada, han marcado la pauta de cómo leer y hacer historia literaria nacional. De forma más reciente, hay otras obras de referencia obligada, como *El siglo de la poesía en Nicaragua*, de Julio Valle Castillo [Fundación Uno, 2005]. No obstante el interés creciente por actualizar el conocimiento sobre el tema, todos estos esfuerzos comparten la visión temporal limitada que termina con la caída de la Revolución de Reconstrucción Nacional (1990). Es decir, excluyen el período posterior cuando la literatura deja de estar intrínsecamente ligada al desarrollo socio-político nacional. Discursivamente, tales marcos implican un *impasse* en la producción poética nicaragüense desde 1990.

Estos modelos historiográficos y críticos contribuyen a perpetuar varios imaginarios culturales hegemónicos. El canon nicaragüense se basa en las figuras y dictámenes de su vanguardia literaria de las décadas veinte y treinta y en las de los poetas revolucionarios que emergieron desde los mediados del siglo XX. De forma más reciente, una concepción peculiar de “postmodernidad” (artística, cultural y socio-política) empieza a influir en los grados de reconocimiento poético. La repetición de estos paradigmas, en trabajos como el de Valle por ejemplo, es prueba de la continuidad de algunos valores, condiciones e intereses entre la comunidad literaria-cultural. A través del siglo XX, lo poético (poemas y poetas) en Nicaragua ha estado sujeto a una variedad de objetivos socio-culturales y políticos, que en conjunto encajan en un modelo nacionalista [Hutcheon y Valdez, 2002: 3-49]. Este marco está delimitado por presupuestos poblacionales, lingüísticos, raciales e ideológicos. Es decir, sobre quiénes y cómo son los que forman la nación. Estas

suposiciones derivan de los intereses y valores del sector cultural hegemónico. La revisión de los trabajos articulados en estos modelos revela, a grandes rasgos, varios de los valores nacionales cuando se trata de poesía. Socio-culturalmente, la legitimidad poética depende de: Linaje o generacionalidad (sea en calidad de discípulo o descendencia biológica), género y orientación (masculino heterosexual), oriundez (de la región de la costa del Pacífico), raza o etnicidad (descendiente europeo o mestizo hispanohablante), entre otros. Estos parámetros básicos fueron promovidos durante gran parte del siglo XX por un sector minoritario de ascendencia europea y con gran influencia multisectorial nacional. De entre sus propósitos nacionalistas estaba el forjar una imagen de homogeneidad poblacional que literariamente sirvió para construir dos cánones (léase series de obras ampliamente aceptadas). Estos son antagónicos sólo hasta cierto punto y más bien son complementarios: el vanguardista (emergente durante el primer tercio del siglo XX), y el revolucionario-sandinista (promovido durante la segunda mitad del siglo XX) que flexibilizó algunos de los parámetros vanguardistas (como el de género y oriundez).

Por lo menos desde el siglo XIX, la interpretación y la defensa de la historia socio-política de Nicaragua han estado sujetas a luchas hegemónicas domésticas con grandes intervenciones extranjeras. Figuras sociales como el indio, el mestizo, el extranjero y el guerrillero, por ejemplo, se han cargado simbólicamente según los intereses socio-político-económicos y culturales predominantes y/o convenientes para un cierto modelo de desarrollo nacional. Además de contribuir en la construcción de la imagen que se buscaba proyectar al exterior, también resultaron oportunas para algunos paradigmas o intereses de análisis académico. Es de esperar que las interpretaciones no siempre fueran consensuadas, y que más bien participaran en estrategias coyunturales multisectoriales para apoyar u oponerse a las versiones “oficialistas”. El oportunismo de diferentes intereses para reinterpretar figuras, espacios y momentos históricos resalta lo dinámico y manipulable que es la historia de la literatura (en Nicaragua y en general). Esto no sólo agrega mayor dimensión significativa al acto de la creación poética, sino también al de la recepción, al ofrecer al lector alternativas para entender su realidad.

La relación del “mundo de la poesía” con su realidad circundante e histórica ayuda a entender la forma en que evoluciona. Aparte de la constante integración, interacción y eventual sustitución de poetas en la historia, las condiciones

vivenciales siempre difieren e inspiran modificaciones en el *corpus* de sus espacios de producción, difusión y apreciación, en sus agentes de interrelación, así como en las mismas obras producidas. Existen varios paradigmas para esquematizar esta evolución, que podemos clasificar de forma básica, en los que tienen una visión lineal y en los que no. En el primer caso, uno de los más tradicionales es la historia literaria, que en forma estricta se fundamenta en fases de transición estética. Pero como disciplina coyuntural, propone empatar el dinamismo del objeto con la categoría instrumental de generación (temporal). El segundo caso es la sociología (literaria) que ofrece, entre otros, el concepto de “campo”. Como el paradigma anterior, es aplicable a diferentes esferas de actividad, pero difiere del primero por seguir una visión más integral, compleja y multilineal. La selección, discusión y contraste entre estos paradigmas no es gratuita ni aleatoria, ya que se basan, como se verá más adelante, en las particularidades del caso nicaragüense y en los objetivos de este estudio.

La primera opción, la de la “generacionalidad”, es una estructura identitaria o de pertenencia, cuyo eje primordial es temporo-lineal. Después de establecer una concordancia cronológica entre diferentes individuos, se fundamenta en identificar otros ejes comunes, que en este caso son literarios y vivenciales. Éstos no sólo distinguen al grupo en cuestión de sus antecesores en materia estética, temática o ideológica, sino también ayudan a entender sus procesos de inserción y de dinamismo social. La complejidad para delimitar el concepto (lo generacional) es innegable, aunque existen varios intentos. Una “generación” etimológicamente considerada se fundamenta en la acción generativa o innovadora, que implica la aparición de algo nuevo o diferente (tanto de lo previo, como de lo posterior). Al inicio el concepto fue utilizado estrictamente en las ciencias naturales; los intentos tempranos en aplicarlo a las ciencias sociales y humanidades se basaron en presuponer un proceso de cambio/innovación poblacional en ritmos cíclicos. Está por demás decir que estos métodos matemáticos resultaban imprecisos e insuficientes, sobre todo cuando trabajos futuros incluyeron problemáticas idiosincrásicas de las culturas humanas.

Uno de los primeros trabajos sistemáticos “generacionales” aplicado a la literatura, fundamental para todos los estudios posteriores, es el de Julius Petersen, quien la definió como una “*unidad de ser debida a la comunidad de destino, que*

*implica una homogeneidad de experiencias y propósitos*” [Peterson en Barajas, 2005: 48]. En su obra *Las generaciones literarias*, el estudioso describió una lista de condiciones necesarias para identificar una generación: herencia y fechas de nacimiento, comunes o enmarcados en periodos más o menos fijos; experiencias educativas y socio-históricas similares, derivadas de su coetaneidad; convivencia e interacción regular y cercana entre los individuos en cuestión; presencia de un “guía” o de una figura emblemática que orienta, defiende y promueve al grupo de actores nuevos; apropiación/diseño de un lenguaje propio y distintivo; y el anquilosamiento de la generación previa. [cfr. Lazo, 1973: 13; cfr. Barajas, 2005: 48-55]

Con esta lista, Petersen argumentaba que la generacionalidad no es un proceso automático. Los estudios generacionales actuales intentan mantener esta postura -con ciertas reservas y modificaciones específicas-, pero el factor cronológico se muestra aún reticente a subordinación teórica. Por ejemplo, algunos abordajes agrupan individuos por estricta delimitación de edades, a veces año por año. Esta diversidad en parámetros cronológicos obstaculiza, por ejemplo, algún intento para contrastar a la “Generación del 68”, basada en la fecha de nacimiento de sus integrantes, con la “Generación de los 50”, basada en las fechas de su primera publicación. Este problema de inconsistencia fue atendido por Ortega y Gasset, quien propuso una “zona de fechas” [Barajas, 2005: 79]. Su intención al flexibilizar este requisito fue la de agrupar en una sola categoría a más individuos, que no necesariamente compartían la misma edad [Ortega y Gasset en Montenegro: 2001: 20]. Otro historiador literario, Raimundo Lazo, flexibilizó aún más la zona de fechas al basarse en ritmos de maduración ideológica [Lazo, 1973: 14]. Aunque la tendencia general al usar este marco es para dar un soporte “científico” a las humanidades, también hay historiadores como Guillermo de Torre, quien incorporó la fecha de nacimiento “espiritual” al debate generacional [Barajas, 2005: 49].

Otro punto polémico en las condiciones fijadas por Petersen es el que concierne al anquilosamiento de la vieja generación, entendido como reflejo de una fase de la vida humana. Aquí Ortega y Gasset consideraba que la vida de una generación es de 75 años, dividida en cinco etapas de 15 años cada una [Barajas, 47]: (1) niñez, que es el antecedente individual de una futura actuación colectiva; (2) juventud, cuando el individuo aprende y empieza una vida en grupo; (3) iniciación, cuando el grupo empieza a ser influyente; (4) predominio, cuando toma y ejerce el

poder; y (5) vejez, descrito como “supervivencia histórica”, cuando el grupo hereda el poder. Dicha división en edades es un punto muy debatido ya que obstaculiza la posibilidad de considerar generaciones paralelas o simultáneas. Esto, junto con las “zonas de fechas” que también propuso Ortega y Gasset, llevaría a suponer la coexistencia de hasta cinco generaciones en etapas diferentes, cada una con una aproximada garantía de supervivencia. No obstante, el español afirmaba que por la interferencia temporal, sólo es posible la simultaneidad de dos generaciones en cualquier nivel [Montenegro, 2001: 21], idea que en sí misma obedece a un esquema lineal y bipolar. El ya referido Raimundo Lazo, se opuso a lo anterior, a la vez que mantuvo el fundamento biológico. Él dividió la máxima coexistencia generacional en cuatro fases [Lazo, 1973: 21]: (1) aquella que representa los ideales del pasado lejano; (2) del pasado inmediato; (3) del futuro inmediato; y (4) del futuro lejano. El lapso propuesto abarca unos 80 años, e imita el desarrollo biológico humano: la gestación, el nacimiento, el desarrollo y la madurez. Este proceso está limitado a cada extremo por lo que Gasset llamó “fechas crepusculares” que definen a aquellos individuos que nacen o mueren entre ellas. Éste es un modelo útil y exclusivo para casos ya pasados y no contemporáneos al estudioso, en que las tendencias del futuro inmediato o lejano puedan comprobarse. Pero esta condición de anquilosamiento aún encontró crítica en otros estudiosos, como Benjamín Barajas, quien cuidadosamente la validó en casos con escalas mucho mayores, sobre todo en períodos temporales largos, donde el decaimiento de un movimiento o “espíritu de la época”, ante el surgimiento de otro, es más visible [Barajas, 2005: 55].

Estructuralmente, la generacionalidad es una referencia inclusiva. Engloba – según un eje temporal- a diferentes áreas productivas, dentro de las cuales se resalta la literaria, y dentro de ésta, un núcleo para cada género, como el poético. Por su misma naturaleza expresiva, estos centros pueden ser representativos de un colectivo de coetáneos. Es decir, los intereses (y los medios utilizados para asegurarlos) de un sector poblacional organizado por edad, son expresados, difundidos y defendidos a través de un grupo de portavoces (con el talento y los medios necesarios), tal como son los escritores.

Ahora bien, en relación con el caso específico de este estudio, la historiografía literaria en Nicaragua tiende a alimentar un imaginario cultural de progresión generacional regular. Esto se hace al aplicar -casi automáticamente- un

título generacional a cada cambio de década, resultando así en la “Generación del 40”, “del 50”, etc. Sin embargo, como se describe arriba, el *método* generacional interrelaciona varios factores además de la coetaneidad. También se ha visto que varios de éstos son inestables teórica y metodológicamente. Pero a la vez, hay otras condiciones que no permiten la aplicación correcta de tal etiqueta en este estudio.

La historiografía literaria nicaragüense contemporánea, aún hegemónica, se estructura cronológicamente por décadas. En ella, los poetas son clasificados de acuerdo a su primera publicación (sea en un suplemento o en forma de un libro). Este modelo se aplica desde el inicio del siglo XX (la era de Rubén Darío). Excluye o, en el mejor de los casos, considera brevemente, a los poetas decimonónicos, coloniales y prehispánicos. La historia poética reconocida empieza con los modernistas (1910-20) y los vanguardistas (1920-30). Le continúan la “generación del 40” (1940-50), la “generación del 50” (1950-60), la “generación del 60” (1960-70), la “generación del 70” (1970-80), la etapa revolucionaria (o “la generación del 80”, 1980-1990), culminando con la “generación del 90” y la “generación del 2000”. Las presencias simbólicas e institucionales que dominan en este escenario datan desde los vanguardistas. Su continuidad en las promociones siguientes fortalece la idea de que la poesía nacional se desarrolla a través de la convivencia intergeneracional “armónica” (homogeneidad). Es decir, desalienta la heterogeneidad, necesaria para la sucesión generacional. Otra implicación es la de que margina potencialmente importantes sectores críticos y creativos en la producción literaria nacional.

Visto de esta forma, en el caso de la historia de la poesía nicaragüense, la etiqueta generacional (y su contexto nacionalista) no funciona. Su exclusión de algunos sectores entra en conflicto con la estructura definida por los teóricos generacionales, y produce una visión distorsionada acerca de la actividad poética nacional. Como se discute más adelante, las historias y condiciones de los actores y agentes literarios canónicos atentan contra los límites geográficos, temporales y de unidad estética que requiere la metodología generacional. Al reconocer sólo la producción central (de la región capitalina y de la zona del Pacífico), y en ésta, exclusivamente la de los continuadores de la vanguardia, se pierde la representatividad nacional que se intenta obtener. Esto se agrava aún más cuando estas agrupaciones de literatos consagrados se polarizan a raíz de fenómenos políticos y bélicos. El abordaje tradicional soslaya estos hechos con un discurso de

continuidad y complicidad intergeneracional, planteado como convivencia armónica. El objetivo es crear una imagen ideal de homogeneidad. Sin apoyarse suficientemente en las producciones literarias, muchas veces sus cohesiones se explican mejor en términos de amistad y de parentesco interno. En todo caso, aunque los escritores catalogados temporalmente podrían ser más bien voces o representantes de sus coetáneos, no se puede soslayar que las diferencias generacionales en materia estética, cultural y social son forzadas e imaginadas.

Esta problemática se revela en los mismos trabajos generacionales referidos. Arellano por ejemplo, en su *Panorama...* canónico, confunde la estructura global cuando identifica a la Vanguardia nacional como una “promoción generacional”. Es definida así porque sus integrantes comparten algunos antecedentes vivenciales (socio-culturales y escolares), aunque su comportamiento cohesivo, en general, responde más a lazos familiares [2001a: 304-5]. Esta condición junto con otras, como la ausencia de guías protectores, sustituidos más bien por liderazgos ideológicos temporales, ponen en cuestión a la “generacionalidad”.

Un testimonio de “confusión generacional” lo aporta Ernesto Cardenal, poeta de la llamada “generación del 40”. Al reflexionar sobre sus coetáneos en una entrevista con otro historiador literario, José Carlos Rovira, dice:

Somos contemporáneos [Carlos Martínez Rivas, Ernesto Mejía Sánchez y Cardenal], casi exactamente de la misma edad, pero la poesía de cada uno de nosotros es diferente. Nadie puede decir que sea una poesía generacional. Únicamente que aparecimos juntos, y fuimos amigos, y estuvimos muy cercanos los tres, pero con poesía distinta” [Rovira, 1994: 217-237].

Es decir, aparte de la coincidencia temporal y vivencial de estos autores, no hay vínculos considerables entre sus obras.

Abona al problema de las confusiones el hecho de que la bibliografía sobre historia literaria nacional continúa en su mayor parte bajo los marcos tradicionales, sin gran cuestionamiento. No obstante, el hecho se inserta en una problemática regional. Esto ha sido advertido por varios académicos centroamericanistas y escritores locales. Por ejemplo, el ya referido Erick Aguirre reflexiona sobre el camino de la historiografía nacional en el contexto del “subdesarrollo cultural” de Centroamérica, relativo a los factores extra-literarios que si bien no afectan la capacidad creadora nacional, si afectan su capacidad receptiva y reflexiva [Aguirre, 2002: 4].

Por otro lado, investigadores como Leonel Delgado, de la Universidad Centroamericana en Managua, Werner Mackenbach y Magda Zavala de la Universidad de Costa Rica, han estado promoviendo desde los años noventa una revaloración y renovación en los estudios literarios centroamericanistas<sup>1</sup>. Estos académicos apoyan la postura de Aguirre en afirmar que factores extra-literarios perjudican a la actividad crítica. Éstos incluyen el distanciamiento y deficiente comunicación entre intelectuales, críticos y escritores, al igual que la pobre infraestructura editorial y difusora en la región. Según estos investigadores, las realidades de subdesarrollo cultural promueven la pasividad de los estudiosos ante los autoritarismos, el desarrollo de cánones no-fundamentados, y la crítica superficial que obedece más a amistad o a desencuentros personales que a las obras en sí mismas<sup>2</sup>.

Actualmente, los que escriben la historia literaria nicaragüense son en su mayoría los mismos actores emergentes, especialmente aquellos que incursionan o se profesionalizan en el periodismo cultural. Por ejemplo, uno de los primeros ensayos locales serios en desafiar los valores literarios hegemónicos es “Gozarse en la crítica”, del escritor nicaragüense Juan Sobalvarro [1998]. En este artículo, él describe a la crítica y a la historiografía nacional como “*monocromática [y] sin contraste*” [1998: 5-6]. En el mismo sentido va la opinión de Anastasio Lovo con su ensayo “Autopsia de nuestra poesía actual” [1998: 4-5]. Los poetas Marta Leonor González y Ezequiel D’León Masís también figuran, de entre estos intentos de

---

<sup>1</sup> Delgado desde la última mitad de los noventa ha estado activo en renovar la actividad crítica a través de los Encuentros Académicos que organiza en el IHNCA-UCA. Mackenbach y Zavala también colaboran con este propósito desde la UCR con el proyecto “Hacia una historia de las literaturas centroamericanas”. Ejemplos de avances recientes de estos esfuerzos pueden encontrarse en Kohut y Mackenbach, *Literaturas centroamericanas hoy* [2005].

<sup>2</sup> El ejemplo clásico de esto, es la polémica “tallerista” que se dio durante los años 90 y la cual se aborda en el siguiente capítulo. Otras muestras incluyen los descontentos generados en torno del ya mencionado Jorge Eduardo Arellano. Su autoridad heredada del poeta Pablo Antonio Cuadra incluye la dirección de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Además, sus obras son de las más difundidas y referidas cuando de poesía nacional se trata. Por esto resulta interesante “La simple, irrevocable e invariable voluntad de dos escritores”, publicado por Luís Rocha y José Coronel Urtecho, amistades del entonces rival de Cuadra, el sacerdote poeta Ernesto Cardenal. En el artículo publicado en el *Nuevo Amanecer Cultural*, el 22 de junio, 1991, Rocha y Coronel rompen toda relación con Arellano, hasta el punto de proponer que ni siquiera asistan unos a los funerales del otro. Un caso de desencuentro con Arellano es también el poema “Mensaje del ultratumba a j.e.a.”, enviado desde la “Gran Nada” y de autoría anónima: “*Mozo – de caballos... ¡Jea! ¡Arre!*” [Revista *Ojo de Papel*, no. 11, sep., 1998, p. 12]. Un último ejemplo es el de Fánor Téllez a quien no le pareció una crítica de su obra hecha por Arellano y lo califica como “*el representante máximo, expresión pura de la crítica vacía de ideas y de una reflexión seria y fuerte*” [Fánor Téllez, “Sobre la crítica literaria en Nicaragua”, *NAC*, 6 agosto, 1994, p. 3].



crítica, con sus entrevistas con poetas de promociones anteriores a los ochenta, durante las cuales intentan vislumbrar caminos alternativos para el oficio literario.

Claramente se evidencia la necesidad de reformular el paradigma de la evolución de la literatura nicaragüense. No sólo por las dudas derivadas del modelo único, sino que el criterio de generacionalidad no aporta las herramientas necesarias para cumplir con los objetivos de este estudio, que incluye el identificar y evaluar a los otros actores, agentes, estrategias y mecanismos presentes en el proceso de creación y difusión de la poesía. Es decir, la visión generacional nos limita a los actores primarios -los poetas y sus poemas-, y nos distancia de otros, igualmente esenciales por su función promotora y difusora.

Las limitaciones del paradigma tradicional generan la necesidad de cambiarlo por un marco que contextualice socialmente a la actividad poética. Las herramientas, de manera ineludible, tienen que ser interdisciplinariamente sociológicas. Se alude en concreto a los trabajos desarrollados por el mencionado sociólogo francés, Pierre Bourdieu, y en particular, a su teoría de *campo*.

El campo literario se justifica por una productividad específica. Es una estructura objetivable de interrelaciones entre los diferentes actores y agentes productores, los productos mismos así como sus entornos. Estas interrelaciones de poder, capital e ideología sirven a la vez como vías de (re)acción en las cuales los integrantes del campo se encuentran/confrontan entre ellos. Similar a un mapa, estas vías revelan una trayectoria detrás de cada componente. Las diferencias en capacidad de movimiento responden a una heterogeneidad intrínseca al campo. Cada actor, producto y agente cuenta con un grado de capital simbólico propio, mismo que varía según con lo que se relaciona en un determinado momento y espacio. El capital es asignado de acuerdo a los principios normativos o estratégicos distintivos de cada campo. El conjunto de estas regulaciones se conoce como el *habitus*, y es lo que posiciona a cada producto, productor, agente y mecanismo. De la misma manera, aunque los objetivos particulares tras la trayectoria de cada elemento difieren, hay algunas constantes: luchar por el reconocimiento, la distinción y la legitimidad en su esfera de acción.

Estas delimitaciones internas libran al objeto de estudio de una visión estrictamente lineal, a la vez que ofrecen mayor posibilidad de problematizarlo. Esta cualidad es más explícita en su aplicación. La investigadora mexicana Patricia

Cabrera, por ejemplo, en su libro *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México 1962-1987* [2006], -importante inspiración para el presente trabajo-, estudia el dinamismo del campo literario e intelectual mexicano. La académica asocia la ejecución del concepto de campo con la “metodología del rizoma” de Deleuze, que *“tiene múltiples entradas y dimensiones heterogéneas que pueden articularse o interconectarse en varios sentidos sin ser de la misma índole; pero también desmontarse y ser analizadas individualmente.”* [Cabrera, 2006: 66]. Pero junto con la apertura factorial que permite, es importante aclarar que este método también puede responder exigencias rigurosas para delimitar el acercamiento crítico. En efecto, Cabrera continúa la descripción de esta metodología como:

... un mapa (abierto, de dimensiones conectables, desmontable, reversible, modificable) al que, sin embargo, puede sobreponérsele un calco (eje genético, estructura profunda o universales teóricos) para reproducir los puntos de estructuración, los atolladeros o los bloqueos [...]; imprescindible para una investigación basada en el concepto de campo...” [Deleuze y Guattari en Cabrera, 2007: 66-67].

Sin arriesgar opacar al objeto de estudio, la multi-linealidad descrita auxilia en lograr una visión más integral. Permite la inclusión conceptual de los agentes, mecanismos y condiciones involucrados en la creación y difusión literarias, que pueden ser -en un momento dado- soslayados usando otros modelos de análisis. Se trata de consideraciones importantes ya que varían entre casos específicos. Sólo para ilustrar la capacidad y utilidad del marco sociológico en contraste con el generacional, se puede tomar en cuenta a la industria editorial que enormemente interactúa con la esfera literaria. En un marco generacional, este elemento sólo puede darse por asumido. Es decir, se da por hecho que no es determinante -de forma específica- en la producción literaria; que no tiene una función cohesiva y/o discriminatoria. Por el contrario, en un contexto de campo se reconoce a esta industria como un agente influyente e influenciado en múltiples niveles. Así, incorporarla a un análisis literario permite encontrar características e implicaciones importantes en el desarrollo de los escritores y en la recepción de sus productos. En apoyo a este ejemplo, el historiador y novelista Sergio Ramírez ha llegado a llamar a la literatura nicaragüense como una “en busca de editorial”. Su afirmación hace referencia a la infraestructura poco consolidada de esta industria nacional, e implica una evaluación de las condiciones socio-económicas y políticas del país. De esta forma se potencializa la reflexión crítica sobre el objeto de estudio. Otros ejemplos

de las posibilidades de ampliación y profundización que ofrece el estudio de la literatura en un marco de “campo” incluyen el rol de los medios difusores en reconfiguraciones identitarias, la influencia de políticas estatales en la autonomía del campo literario y las consecuencias del subdesarrollo multifactorial en la crítica e investigación literaria e historiográfica, entre otras.

Conviene ahora revisar las premisas teóricas culturales de Pierre Bourdieu, en especial las referentes al citado concepto de “campo”. Después de abordar sus elementos en las formas más abstractas, se hacen precisiones sobre su utilidad en el caso concreto de lo literario.

### **3. La preferencia teórica.**

La información general que se tiene sobre el sociólogo francés Pierre Bourdieu permite tipificarlo como un intelectual socialmente comprometido<sup>3</sup>. Sus teorías han inspirado un movimiento mundial de ideas útiles para entender mejor a las sociedades humanas. La maduración de su teoría del “campo” tiene sus antecedentes en la pedagogía, el periodismo y la etnografía, actividades que lo llevaron a cuestionar la eficacia del acto comunicativo en diferentes niveles y ámbitos. De ahí, Bourdieu extendió el ejercicio práctico de sus teorías a los diferentes tipos de lenguajes que interrelacionan a los integrantes de una sociedad.

Bourdieu inició su re-problematización del acto comunicativo en los años sesenta. Influida por sus observaciones sociológicas y etnográficas de intentos comunicativos interculturales durante la guerra de Independencia de Argelia (1958-1962), notó que el éxito o fracaso de tales actos dependían de condiciones extralingüísticas. Esto lo llevó a concluir que el acto elocutivo no es la vía principal -o en todo caso, la única- del “mensaje” que se intenta transmitir [Brooker, 1998: 89].

Las observaciones de Bourdieu condujeron a una reevaluación de las posturas entonces dominantes sobre la comunicación y las relaciones sociales, las cuales se reducían a un problema del lenguaje mismo. En cierto sentido esto fue un

---

<sup>3</sup> Muchos de los trabajos más difundidos –y polémicos- de Bourdieu intentaban desenmascarar los discursos ocultos en la sociedad. Algunos ejemplos son la formación de sectores elite, las relaciones entre estudiantes y profesores en la escuela, la justificación de matrimonios homosexuales y la crítica negativa al neoliberalismo. [“Ce que parler veut dire”, *Questions de sociologie*, 1980 ; “Pour une reconnaissance légale du couple homosexuel”, *Le Monde*, 1996, y “L’essence du néolibéralisme”, *Le monde diplomatique*, 1998.]

desafío a la concepción del lenguaje como un sistema o código cerrado; aunque más bien, el teórico la complementó. El concepto del conjunto significante-significado ya había sido enriquecido por las teorías de “la “orientación y la función de la lengua” y de la enunciación de los formalistas y estructuralistas [Beristáin, 1989: 13-7]. Pero aún estaba limitado por un marco que asumía el consenso universal (dominante); y es en este tema donde las aportaciones de Bourdieu tuvieron mayor impacto. Sus reflexiones sobre el comportamiento colectivo y las interacciones interculturales lo llevaron a vislumbrar que el lenguaje verbal era un componente de una estructura comunicativa más grande. Para él, los otros elementos que soslayaban las previas concepciones del lenguaje eran extralingüísticos. Esta observación luego llevó al francés a introducir contextos sociales, factores somáticos e “inconscientes” epistemológicos a las problemáticas del lenguaje, con el fin de lograr un abordaje más integral. [Bourdieu, 1995: 27].

Esta aparente flexibilización teórica permite visualizar al lenguaje como un instrumento de condiciones internalizadas<sup>4</sup>. Éstas responden a prioridades, intereses y valores por lo que el acto del lenguaje también se puede reconocer como un mecanismo de poder simbólico. Esto queda más claramente explicado si recordamos las dos modalidades esenciales de la elocución. La primera es que el lenguaje -liberado ya de la concepción básica como “uso de lengua (verbal)”- ocurre en un espacio social *influyente*, ya sea en forma apremiante (que resulta en condiciones de legitimidad y/o autoridad) o en forma denigrante (que impulsa el uso de recursos como la censura o el eufemismo). La segunda es que el lenguaje también puede ser *afluente* al espacio en donde ocurre, orientado a reivindicar los intereses del locutor, así como para fortalecer las concesiones que éste “gana” del colectivo receptor [*cfr.* 1982: 30-32].

La idea anterior se opone a la concepción estructuralista de “lenguaje”, que admite la subordinación del lenguaje (como código lingüístico) en el acto comunicativo [Selden y Widdowson, 1993: 104]. Bourdieu más bien afirmó que el proceso está antecedido por un sistema intangible de clasificaciones, distinciones y

---

<sup>4</sup> Se trata de una asimilación inconsciente de factores simbólicos que regulan la conducta. Aplicado aquí, se entiende que “*lo que el individuo realmente interioriza e introyecta son unas clasificaciones en las que subyacen factores de toda índole y que van desde normas y símbolos hasta motivaciones e intereses ajenos a los del mismo sujeto y que provienen de los grupos hegemónicos que dominan las estructuras de poder y control colectivos*” [Muñoz, 2005: 281].

evaluaciones internalizadas en el grupo social que lo somete; que “*tácitamente lo reconoce como legítimo*” [Bourdieu, 1984: 95-112]. La articulación de estas subjetividades no se limita a una percepción lingüística. Las vías influyentes y afluentes en las que el prestigio social se transforma en poder simbólico implican la existencia de otro componente además del lenguaje mismo en el proceso. Bourdieu llamó a este componente como “capital simbólico” para reflejar las cualidades de algo “poseíble”, socialmente deseable, acumulable y transferible.

Cada actor en un campo se respalda con capitales diferentes, sean “*económicos, culturales, escolares o sociales*”, que en conjunto componen “*las relaciones de poder que constituyen la estructura del espacio social*” [1994: 160-1]. Están irregularmente distribuidos en el campo y pueden identificarse a través de las acciones (trayectorias) de los actores, agentes y productos. Ya que el capital está relacionado con los intereses individuales y/o sociales, su estudio también ayuda a identificar las series de regulaciones y estrategias para su obtención, manutención, acumulación y utilización (cuando el capital es convertido en “poder simbólico”).

Estas revaloraciones descritas del espacio comunicativo llevaron a Bourdieu a desarrollar el concepto de *habitus*. El entonces director de la *École Pratique des Hauts Études* (la actual Primera sección de la *École des Hauts Études en Sciences Sociales*), desarrolló esta noción sobre tres ideas ejes: 1) el *hexis* aristotélico, que conjuga la intención del locutor con su evaluación de la oportunidad elocutiva; 2) las teorías fenomenológicas de *habitualidad* (de aquí *habitus*) y de *esquemas corpóreos* que tratan la predisposición psico-física comunicativa del locutor; y 3) los trabajos previos de Edwin Panovsky [*Architecture Gothique et Pensée Scholastique*, 1974], que modifican la asociación escolástica de *manifestatio* y *concordatia* y que hacen énfasis en los hábitos mentales que influyen en procesos creativos.

El resultado fue una teoría que prioriza el *modus operandi* (en contraste con el *modus operatum*) presente en el entretejido de subjetividades y objetividades sociales. Bourdieu describió al *habitus* como una “*estructura estructurada [...y] estructurante*” de esquemas que tanto regulan como derivan de la interacción y competencia entre valores, y que operan previamente al código lingüístico [1979: 190-191]. Esta cualidad ontológica del *habitus* es clave en la reproducción social, ya que contribuye a crear, mantener y reforzar la *doxa* (valores hegemónicos) [1994: 129]. Esta perpetuación se logra a través de dos procesos. En primer lugar está el

establecimiento de *nomos*, una suerte de ley implícita que regula los modos “*de visión y de división fundamental característica a cada campo*” [2000: 63]. En segundo lugar está el fenómeno de la *illusio*, o la “*complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas del espacio social*” [1997: 122-123]. Ambas definen así los requisitos para la “adhesión inmediata” de cualquier interesado a participar en el juego; de interactuar con/en el campo.

Todo lo descrito hasta este momento -el lenguaje y los sistemas simbólicos, el capital y el poder simbólico, el habitus y sus mecanismos regulatorios-, son los componentes primordiales de una de las máximas teorías de Bourdieu: el campo.

Además de ser una forma de organizar un escenario social, tanto en sus dimensiones espaciales simbólicas como objetivas, el campo también es un concepto procesal [1992b: 78]. Realza las posiciones y trayectorias consecuentes de los actores en una estructura determinada, así como las interacciones entre ellos; es decir, su historia. Estas variaciones de movimiento –que incluyen encuentros, desencuentros y competencias por lograr y utilizar capital- hacen al campo un espacio de “posibilidades estratégicas”, como lo infirió Michel De Certeau en sus revaloraciones sobre los trabajos de Bourdieu [De Certeau en Broker, 1998: 95-96]<sup>5</sup>.

El universo social está lleno de múltiples campos, cada uno dedicado a actividades e ideologías específicas. Se relacionan uno con otro según sus compatibilidades. Estas “homologías” o similitudes estructurales determinan si dicha relación involucra una comunicación legítima o desigual entre los campos. Mayor homología permite que los sectores involucrados se consideren autónomos uno del otro, mientras que la desigualdad propicia una relación de autoridad o de dependencia [Bourdieu, 1984: 207].

Para finalizar este breve apartado, es posible que el legado más importante de Bourdieu, orientado -en su momento- hacia la sociología y a sus ramas de estudio, sea el concepto de la “reflexividad”. Fue descrito en varios textos suyos y ejemplificado con su propio activismo político contestatario que llegó a ser uno de sus perfiles más conocidos. Es una noción de ejercicio profesional que convoca al

---

<sup>5</sup> Cabe mencionar que estas revaloraciones en cierta medida trataban de desacreditar al habitus estratégico de Bourdieu, pues De Certeau lo considera demasiado generalizante y paradigmático. Ante esto, él propone considerar en su lugar el concepto de “tácticas”. No obstante, este nuevo elemento que clasifica acciones diminutas e individuales no logra desacreditar a la estrategia bourdieusiana, más bien profundiza su alcance.

intelectual a tomar mayor conciencia de su propia posición dentro del campo. Así, la *sociología reflexiva* no sólo intenta estudiar al objeto de forma más integral, sino que también busca reducir la ignorancia sobre los impactos subjetivos del propio investigador en su trabajo. La reflexividad entonces, eje de lo que se ha llegado a conocer como la “teoría de la acción”, obliga al científico a reconocerse integrante y “jugador” en un campo específico, condición que conlleva obligaciones y derechos, sometidos a sistemas de valor y éticos. El estudioso se enfrenta a obligaciones, como la de reconocer que no está desvinculado de su objeto de estudio y que su producción contribuye e impacta en el dinamismo del campo. Asimismo, por el lado de los derechos, puede participar, competir y luchar por los capitales específicos a su área.

#### **4. Especificidades sobre el campo literario.**

Este marco es aplicable para estudiar cualquier fenómeno “*considerado como una unidad relativa autónoma*” [Bourdieu, 1992b: 91]. Hasta el mismo Bourdieu describió su aplicación en forma sencilla:

Un análisis en términos de campo implica tres momentos necesarios y conectados entre sí. En primera instancia, se debe analizar la posición del campo en relación al campo de poder [hegemónico]... En segundo lugar, se debe establecer la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que concurren en este campo. En tercer lugar, se deben analizar los hábitos de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido a través de la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas, y que encuentran en una trayectoria definida al interior del campo considerado una ocasión más o menos favorable para actualizarlo [1992b: 78-80].

Es decir, se propone ver al objeto en tres instantes con perspectivas diferentes. El primero estudia el escenario social amplio en relación al campo específico. En el segundo se identifican los componentes internos del campo de entre los que se sitúa el objeto en cuestión, para finalmente en el tercero estudiar las interacciones entre ellos. No obstante, la aparente sencillez teórica incluye un riesgo. Como precisó el latinoamericanista argentino Néstor García Canclini, en un escrito que reflexiona la herencia intelectual de Bourdieu, muchas aplicaciones de su teoría de campo son deficientes en que se conforman con las categorías generales. O sea, no clarifican o problematizan las características distintivas del campo en cuestión. Surge así un riesgo reduccionista:

Perdemos la problemática intrínseca de las diversas prácticas al reducir su análisis sociológico a la lucha por el poder. Queda sin plantear el posible significado social de que ciertos grupos [o individuos] prefieran un modo más abstracto o más concreto, una práctica más intelectual o más sensible, para su realización simbólica [García Canclini, 1986: 5].

Aplicado a los fines de esta investigación, uno de estos peligros reduccionistas es asumir homologías estructurales entre los campos. Como ya se ha aclarado, aunque el objeto de estudio aquí está delimitado como el campo de la poesía nicaragüense, sigue siendo necesario la revisión de varios factores que pueden estar propiamente insertos en campos diferentes. Parte del dinamismo en el campo de la poesía está relacionado con factores originarios de otras esferas como las de los medios masivos de comunicación y de la política gubernamental. Los objetivos, prioridades y discursos presentes en cada campo pueden encontrar diferentes compatibilidades con el campo literario, cierto. Pero es importante recordar que sus interacciones con la esfera de escritores pueden conllevar implicaciones para la eficacia y tipo de reconocimiento en que participan. Es decir, las concepciones que cada campo tiene de “capital simbólico” pueden entrar en contacto, diálogo y competencia.

Para Bourdieu, el campo literario se define por la compatibilidad histórica entre sus actores con los de los campos político-económicos (hegemónicos). Pero dicha afinidad no implica una homología completa, ya que *“los artistas y los escritores, o los intelectuales por lo general, son una fracción dominada de la clase dominante”* [Bourdieu, 1992b: 78-80]. Al aplicar esta subordinación al campo literario en general, se tiene por sentado que *“está incluido en el campo del poder, donde ocupa una posición dominada”* [ibidem]. Cabe aclarar que a pesar de dicho menosprecio de la figura letrada, algunas personalidades literarias pueden contar con otras facetas que les permiten ejercer el poder (por ejemplo, un escritor que a la vez sea político o empresario). Estos casos de coyuntura de oficios en que la autonomía artística –tanto individual como colectiva- puede verse afectada por otros intereses son importantes.

El integrante esencial del campo de la poesía, el poeta, es definido por Bourdieu como un transformador de lo subjetivo en objetivo [1984: 163]. Es el que procesa, selecciona y escribe; hace el primer uso del lenguaje en un poema, desdoblándose muchas veces -por la intransferibilidad de su experiencia- en un “narrador poemático” o “yo-lírico”. Dentro del campo, el poeta no es un productor que obedece a la mera compulsión de componer, sino que también se desempeña en



varias otras actividades. Produce poemas, recurre al discurso para criticar su producción y la de otros, y hasta puede convertirse en su propio agente difusor y estratega. Pero, tanto su figura pública como su producción están subordinadas a la expectativa social de que sea “poética” o “artística”. La delimitación está presente siempre y refleja generalmente a los paradigmas dominantes. Éstos marcan los aspectos más elementales del *habitus*, como la lengua en uso (en Latinoamérica por ejemplo, es el castellano y el portugués), estructuras métricas, temáticas, los agentes y mecanismos de publicación, difusión y, en algunos casos hasta la propia imagen física del creador y su vestimenta. Dicho de otra forma, la vigencia del artista depende en gran medida de su capacidad para regular su conducta y orientar su sensibilidad y “grafomanía” en formas constantes y llamativas a los otros actores.

Aquí es importante reconocer una dualidad interna al poeta. Por un lado está su impulso creador e imaginativo que responde tan sólo a su vivencia personal. Pero este deseo de materializar su experiencia en un poema está afectada por otro: Que su producto sea reconocido. Lograr esta aceptación social generalmente conlleva el cumplir con expectativas pre-determinadas que validan tal producto. Es la complicidad (*illusio*) del poeta con la *doxa* y el *nomos* del campo, que pueden limitar su expresión. Incluso en casos tan innovadores como las poesías vanguardistas, las propuestas estéticas necesitaron convencer a la comunidad letrada sobre su validez. Pero tanto en los procesos de complicidad como en los que proponen lo contrario, el poeta aprende cómo interactuar con sus similares; adquiere un “sentido práctico” de cómo componer poesía y a actuar dentro del campo [Bourdieu, 1984: 113-114]. De esta forma, lo que está en juego es el sentido de la historia literaria. Posicionamientos coherentes y constantes de un poeta o un grupo de ellos, pueden lograr tal reconocimiento que las tendencias previas en el campo poético pueden modificarse o perpetuarse.

Claro está que la evolución individual del poeta está marcada inicialmente por la obediencia a su “instinto creador”, que posteriormente se va “madurando” en las enseñanzas que ofrece su campo. Por simple lógica, se puede deducir que este proceso puede darse en diferentes modalidades: de imitación fiel o fallida, de modificación o perfeccionamiento, o de disidencia ante las personalidades y sus paradigmas hegemónicos. La imitación obviamente se considera como una complicidad, generalmente con la intención del escritor de penetrar la esfera

privilegiada de “los distinguidos” [Lois Wacquant en Bourdieu, 1992b: 28-29]. Los casos de ruptura, desafío o de innovación generalmente son indicadores de rebeldía, y según el capital simbólico apostado (usualmente concentrado en el autor), se genera una polémica o una crisis en el campo. En correspondencia con el riesgo que para sus intereses representa la disidencia, el sector dominante puede reaccionar usando diferentes grados de poder simbólico. Desde los más tenues como el “ninguneo”, hasta los más extremos como la difamación, que ataca al capital de “reputación pública” del agente amenazante. Como hemos mencionado previamente, dichas actitudes son tomas de posición en el campo. Aunque éstas pueden tener ciertas justificaciones discursivas razonadas, Bourdieu afirmó que responden mayormente a estructuras un tanto/cuanto asimiladas en la (sub)conciencia colectiva [1987: 79]. Las respuestas e interacciones se definen situacionalmente, a partir de lo aprendido y experimentado por los actores, así como por sus propios intereses para acumular y defender sus capitales simbólicos. Son parte de la lucha por la autoridad para definir la “Tradicición” o en su caso, a la “nueva tradición”, o tendencia, de la poesía que puede implicar hasta la misma identidad (o imaginario identitario) del “poeta”.

En sí, estas concepciones de “Poesía”, “Poeta”, entre otras, así como las de “Nicaragua” y “Nicaragüense”, contribuyen en diferentes grados a la “Tradicición” de una sociedad. Tales nociones se determinan considerablemente desde el oficio literario. Por sus características difusoras, no sólo la Literatura sino que toda la esfera cultural siempre ha sido terreno fértil para cultivar esquemas mentales con alto potencial social. Por esto, nuestras especificaciones de los componentes del campo literario, incluye a las construcciones subjetivas que los poetas infunden en sus productos, y que –con el capital necesario- pueden imponer sobre sus colegas y la sociedad en general. Los esquemas de interés aquí son los “imaginarios sociales”, que según el psicólogo social Serge Moscovici, son sistemas culturales compuestos por:

... valores, ideas y prácticas con una doble función: primero, establecer un orden que permite a los individuos orientarse sobre ellos mismos y manejar su mundo material y social, y en segundo, permiten que tenga lugar la comunicación entre los miembros de una comunidad, proveyéndoles un código para nombrar y clasificar los diversos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal [Moscovici en Amaya, 1993: 37].

Es decir, son herramientas que permiten cohesionar a la sociedad en una sola identidad. Al ser una construcción mental, los “imaginarios sociales” facilitan la comprensión del mundo (es decir, clasificar sus componentes). Aunque los componentes de lo “imaginario” y de lo “social” resaltan en este término y pudieran aclarar sus implicaciones, cabe precisar algunas dimensiones especialmente importantes al considerar la frecuencia que se le da en lo cotidiano, de usarlo como sinónimo de otros que refieren a orientaciones colectivas.

En primera instancia, el “imaginario social”, se parece a su contracción de “imagen social”, en que ambos se refieren a la recepción de la existencia social de una colectividad. Son formas por las que un grupo social se posiciona y se distingue ante otros. No obstante, estos términos difieren en que un imaginario social no es una realidad establecida, a pesar de que lo que representa sí se expresa institucionalmente como una orden social. De forma similar también se diferencia del concepto de “ideología”, en que el imaginario social más bien aporta a una filosofía determinada de entendimiento, en lugar de fundarse sobre él. Otro término con que frecuentemente se confunde es “cosmovisión”, mayormente por una omisión de considerar su cualidad estática y predeterminada ante el procesal del imaginario social.

Como herramienta teórica, el “imaginario social” fue primeramente introducido en 1936 por Jacques Lacan en sus trabajos de psicoanalítica, para luego ser aplicado al estudio de las instituciones de la modernidad por Cornelius Castoriadis en 1975 [*La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1975]. Pero es posible que sus desarrollos más memorables y recurridos actualmente sean los hechos por Benedict Anderson, en su trabajo *Comunidades imaginadas* [1993].

El hilo común entre Castoriadis y Anderson consiste en que lo imaginario inserto en un contexto social, si bien se origina como meras “ideas” por parte de algún grupo minoritario, puede influir en la mentalidad colectiva más amplia e institucionalizarse [cfr. Freesard, 2006]. De hecho, Anderson aclaró que esta estrategia fue clave en la construcción de identidades nacionales en que “*las comunidades se diferencian en su capacidad de imaginarse*” [Anderson, 1993:6]. O de forma más sencilla, como lo dijo el crítico literario Alfredo Laverde, la identidad inventada se basa sobre “*el querer ser*” [Laverde, 2007]. En eco a lo anterior, la historiadora Carmen Norambuena afirmó que tras las independencias

latinoamericanas incluso, las nuevas naciones redoblaron sus esfuerzos por enfrentar a su condición de subalternos europeos con inventarse identidades que difundían –en general- una esencia “*dinámica, moderna y europeizada*” [Norambuena, 2006: 122]. Sólo cómo un adelanto a la discusión sobre imaginarios sociales incluida en el siguiente capítulo, el caso de Nicaragua cumplió –aunque tardíamente, al considerar su momento de independencia- con este discurso de identidad referida por Anderson y por Norambuena. Esto fue mayormente a través de la incorporación literaria de elementos de oralidad que resonaban con el factor indígena y lo local, junto a una tradición inventada sobre la herencia nacional del cosmopolitismo y del genio poético de Rubén Darío. En suma, la literatura nicaragüense del primer tercio del siglo XX declaraba que este país era una “Nación de Poetas”. Es decir, la combinación de los diseñadores imaginarios nicaragüenses era, por un lado, suficientemente sofisticada en lo cultural para compararse a Europa, a la vez que era orgullosamente mestiza. Según Norambuena, esta fue la estrategia principal de gran parte del continente, de buscar “*la continuidad en la ruptura, incluyendo y excluyendo alternativamente segmentos del pasado*” [2006: 124].

Agregado a su aplicación nacional, los imaginarios sociales también cumplen con definir códigos en esferas específicas. Aquí cabe aclarar que estas construcciones subjetivas se fundamentan no tanto en la *imagen* sino en lo *imaginario*. La imagen por un lado, es el intermediario del ser y su realidad [Amaya, 1993: 40]. Es un entretejido de códigos y significados que el individuo utiliza como plataforma de interacción con su entorno. No obstante, su esencia representativa es manipulable. Tal como un poema, interviene el factor de las interpretaciones múltiples, en que una imagen puede cargarse con diferentes elementos. Al distanciarse de lo concreto, la propagación de una interpretación con significados agregados cimienta a un imaginario social. Es evidente que estos esquemas mentales se alimentan de arquetipos y a la vez contribuyen a los estereotipos, de manera proporcional a su alejamiento de “lo objetivo” [*cfr.* Amaya, 1990: 50]. De hecho, no es gratuito que los imaginarios sociales sean considerados como bloqueos psicológicos para el desarrollo humano, o como los describió Bachelard, como “obstáculos epistemológicos” [Amaya, 1993: 42]. Nuevamente en referencia a lo discutido más adelante, se puede identificar a una variedad de imaginarios

sociales específicos en Nicaragua, como el de “poeta”, que *grosso modo*, es cualquiera que dice serlo, proviene de la oligarquía nacional y lo comprueba por su membresía en algún colectivo cultural, al que asiste portando una boina española. Pero, para complicar esta reducción simplista, también existe la figura del “*pueta*”, que es referida como una cualidad nacional generalizada. Son ejemplos de problemáticas en verdad complejas de las que se puede inferir que las construcciones imaginadas se componen de elementos que, aun partiendo de una imagen dada, a la vez se alejan de ella y rayan hacia lo inventado.

Los imaginarios sociales son una parte integral de la experiencia humana y necesariamente afectan a las producciones intelectuales y artísticas. Los integrantes del campo literario pueden no contestarlos y más bien imitarlos automáticamente, lo que implica una asimilación profunda. Por otro lado, entre más se cuestionen a estos paradigmas, a través de la crítica reconstructiva por ejemplo, es más posible su modificación. Como se adelantó previamente, en varios puntos de este trabajo sobre el campo de la poesía nicaragüense, se resaltan imaginarios sociales particulares. Son los que definen la identidad de sus miembros y regulan la aceptación y promoción de éstos, así como de sus productos poéticos.

Ahora bien, en cuanto al producto que legitima al poeta, el poema es una condición, y a la vez, un instrumento en el campo. Como un producto cultural, es objetivable en su materia estética y sujeto a un contexto. En palabras del escritor Robert Duncan, el poema es una “sociedad de palabras” y constituye la constelación (comunicativa) entre los poetas con los otros miembros del campo de la poesía. Como contenedor significativo, ya sea por su estética o semántica, el poema es el rasgo distintivo de esta comunidad. En plural, los poemas se colocan en una competencia por legitimar la actividad, inspiración y creatividad de sus autores. Dicha lucha es a través de la defensa (repetición) o ataque (innovación) de estilos, normas y convenciones tanto propios del campo de la poesía (estéticas) como de otros ámbitos (el político, el socio-cultural y el económico). El trazo de estas posiciones permite reconocer en el poema una cualidad histórica; una trayectoria de diálogo con su herencia normativa.

Conviene aclarar que este estudio recurre a la interpretación y al análisis poético para fines ilustrativos. Con el fin de mantener un enfoque claro del objeto de estudio –lo emergente en el campo nicaragüense durante el periodo estudiado-, las

cualidades de su poesía se resaltan cuando sea necesario, sea para auxiliar en la explicación de algún proceso de legitimidad o de una perspectiva de interacción social específicos<sup>6</sup>. Es decir, las interpretaciones y los análisis poéticos son complementarios al esfuerzo de la reconstrucción del campo. Más que evaluar e interpretar obras poéticas, la intención presente es un acercamiento al espacio en donde ocurren. En la visión de Foucault, ninguna producción cultural existe por sí misma. Una vez escrito y publicado el poema, se difunde en un espacio social acompañado de la figura simbólica de su autor y de un discurso de posicionamiento. Pero su dependencia de factores y mecanismos de difusión, por ejemplo, los hace vulnerables a la manipulación o a la reorientación. Como se podrá ver en los siguientes capítulos, en el caso particular de la historia de la literatura en Nicaragua, los procesos de legitimidad y de competencia entre poetas y colectivos poéticos varias veces se han visto afectados por factores extra-literarios<sup>7</sup>.

La consagración de un poeta en el canon es a través de su poesía, de la crítica y de la recepción que se hace de ella en un momento específico. Pero como hemos visto, la obra en sí misma es incapaz de lograr el alto grado de reconocimiento y autoridad (legítima o no) del campo que define a esta posición. El escritor necesita compartir su poema y hacerlo público. Como es bien sabido entre escritores de cualquier género y temática, las opciones de publicación y de promoción por agentes literarios profesionales no siempre son accesibles. Ante esta situación entonces, se puede recurrir a la auto-iniciativa, pero factores como el económico pueden exigir la asistencia de otras instituciones que no necesariamente son tradicionales en la actividad cultural-literaria, y que incluyen instancias gubernamentales, internacionales, comerciales y financieras. El acercamiento del escritor a estos agentes implica asociarse a sus capitales simbólicos con repercusiones consecuentes en su propia imagen ante la comunidad letrada. Los intereses de las afiliaciones ideológicas, políticas y comerciales de los agentes

---

<sup>6</sup> Se realza la significación lógica (no-emocional) y contextual (social) de los poemas seleccionados en este estudio. Este intento de "racionalizar" el abanico interpretativo posible cuando un lector se enfrenta a un poema, es para identificar su función en la "toma de posición" del autor y de los otros actores y agentes involucrados (como los proyectos cultural-literarios, casas editoriales y compiladores) en su creación y difusión.

<sup>7</sup> Además de indicar dimensiones sociales complejas, estos hechos también apuntan a la necesidad puntual de profundizar sobre las evoluciones morfo-sintácticas, temáticas y estéticas en general de la poesía nicaragüense. No obstante, por los propósitos descritos en la Introducción estos temas no se desarrollan aquí, por lo que aún aguardan para estudiosos de historiografía literaria.

financieros y/o difusores pueden ser determinantes en la aceptación o rechazo de parte del campo al escritor. Aquí es en donde surgen de manera importante las estrategias de las partes involucradas para lograr y/o defender sus objetivos de legitimación.

Los mecanismos y agentes difusores en el campo de la poesía son varios, con capitales y objetivos diferentes. Por ejemplo, las instancias culturales estatales tienden a forjar políticas partidistas y sus objetivos intentan coincidir con las visiones oficialistas del progreso nacional. Por otro lado, los medios masivos de comunicación pueden defender ciertos intereses sectoriales poblacionales (de sus dueños y/o lectores), mismos que conllevan un bagaje histórico o tradicional. Pero cuando el escritor debutante y/o el colectivo poético emergente no encuentran la apertura necesaria, pueden recurrir a gestionar sus propias agencias de representación y/o difusión. La consecuencia es la permanencia en el mismo círculo, pero ya en un grado de participación más competitiva. En el caso visto en este estudio, la clave para respaldar a la figura del escritor nicaragüense, por lo menos a nivel nacional, es a través de la acción e identidad colectiva.

La consideración de lo expuesto -las figuras, instituciones y otros agentes, así como sus mecanismos de operación y sus capitales simbólicos- es el esbozo de criterios para construir un mapa del campo en cuestión [Bourdieu, 1997: 220]. Ahora, para continuar, en este plano se plantea identificar a los actores y a trazar sus trayectorias -es decir, sus variaciones de posicionamiento, o de identidad- con respecto a los ejes hegemónicos (o de poder cultural-literario) [Bourdieu, 1994: 88-89], a fin de obtener una cartografía dinámica sobre qué pasa en el campo de la poesía nicaragüense entre los años de 1990 al 2006. Para empezar, en el siguiente capítulo (II) se discuten los ejes de poder cultural, en sus múltiples sentidos, que incluyen los aspectos sociológicos más relevantes en la realidad cultural-literaria de la sociedad de Nicaragua, algunos de sus imaginarios sociales, los centros de política cultural oficiales y los medios masivos de difusión. Estas descripciones nos prepararán el camino para luego indagar más sobre la hegemonía cultural-literaria nacional, pero ahora en la forma de colectivos -tanto históricos como actualmente emergentes- que se clasifican como espacios de consagración acelerada (y por ende, como centros de poder; a discutirse en el capítulo III). En conjunto, estos abordajes nos darán los antecedentes necesarios para enfocarnos luego en las

agrupaciones genuinamente emergentes (es decir, aquellos que no dependen de la herencia de capital simbólico).



## II. ¿QUÉ SOS NICARAGUA?

### 1. Generalidades sociológicas sobre Nicaragua<sup>1</sup>.

Alguna vez, el escritor e historiador nicaragüense Sergio Ramírez [1975], describió a su país como una tierra de “Balcanes y volcanes”, para ilustrar la heterogeneidad y la tensión entre los contrastes que alberga. El país comparte su frontera sureña con Costa Rica, y la norteña con Honduras y El Salvador. El medio natural de esta área es tropical, con costas sobre el Caribe y sobre el Océano Pacífico. Una cadena volcánica atraviesa sus bosques nublosos, selvas tropicales y suelos de altitudes variadas, en las que vive una cantidad impresionante de biodiversidad. A excepción del disputado Río de San Juan, que limita a este país al sur con Costa Rica, no tiene ríos comercialmente navegables. Nicaragua cuenta con los dos lagos más grandes de la región, la Cocibolca (o lago Nicaragua), a cuya orilla está la ciudad de Granada, y el Lago Managua, junto a la capital. En sí, el escenario natural es espectacular y desafiante a intentos para vertebrar una comunidad humana amplia. Pues si bien estos esfuerzos fueron inicialmente factibles, no pasa mucho tiempo en que los huracanes y terremotos, que frecuentemente aquejan a la región, los rechacen de forma catastrófica.

Nicaragua cuenta con cerca de cinco y medio millones de habitantes repartidos en aproximadamente 130 mil kilómetros cuadrados (2007). Su tendencia histórica de desarrollo socioeconómico e industrial ha sido lenta y múltiples veces intervenida por el extranjero. Estos factores han llevado a una concentración poblacional en la costa del Pacífico y a una ausencia de infraestructura material y productiva en el resto del país [Bradshaw y Linneker, 2002]. Actualmente (2007) es

---

<sup>1</sup> Mayores detalles sobre la historia política del país están en los apartados “Palabras iniciales” (en la Introducción), y “Una breve historia de los espacios de rápida consolidación” (en el Capítulo III).

considerado el segundo país económicamente más pobre del continente, con un PIB *per capita* de poco más de 745 USD al año<sup>2</sup>. Además, regionalmente es uno de los que sufren más de analfabetismo que, de acuerdo con algunas fuentes actualmente, varía entre el 30 y 40 por ciento [Uribe Schroeder, 2003]. Aunque recientemente se han obtenido registros antropológicos y arqueológicos que dan más claridad de sus antecedentes pre-coloniales, la información hasta ahora recopilada y analizada sólo llega hasta los primeros momentos de la intervención europea en la región a finales del siglo XV.

En los inicios del siglo XVI, cuando el conquistador Gil González Dávila incursionaba en el territorio de la actual Nicaragua y se enfrentó a la banda Diriana de los Chorotegas en 1522, la región centroamericana servía como una zona de encuentro para varias comunidades de nómadas que migraban del norte y del sur de Mesoamérica y del Caribe. En esta “Mesoamérica nicaragüense”, llamada así por el historiador Antonio Esgueva [*La mesoamérica nicaragüense*, Managua, Univ. Centroamericana, 1996], se alojaban diferentes comunidades culturales, históricas y lingüísticas, más o menos pacíficas y autónomas entre sí, varias de las cuales sobreviven hoy en día. Además de su dispersión a lo largo de la geografía descrita, sus propias diferencias influyeron para impedir la formación de un imperio centralizado, y promovieron diferentes procesos históricos de colonización. Se establecieron los Chorotegas y Nicaraos en la región occidental. En el norte y en la parte oriental estaban los Matagalpas, los Miskitos y los Sumus. Además, en casi toda la franja caribeña centroamericana que comparte la actual Nicaragua, como precisa Erick Aguirre:

se desarrolló una cultura negra, de origen africano (remanente de la importación y tráfico de esclavos), que estuvo sujeta alternadamente, al influjo de piratas y al dominio de un protectorado inglés (de 1678 a 1893), al que también pertenecieron los pueblos Sumus, Miskitos y Ramas... quienes, a diferencia de sus vecinos occidentales, no fueron evangelizados por católicos españoles, sino por ingleses protestantes, quienes establecieron con los aborígenes una relación colonial de signo diferente a la empleada por los españoles en el norte, centro y occidente [Aguirre, 2006: 28].

La región así se fue transformando a través de las luchas expansionistas de los entonces imperios europeos, principalmente entre las Coronas española y

---

<sup>2</sup> Sin mencionar que frecuentemente es también de los más endeudados. Junto con Bolivia, Guyana y Honduras, a inicios del siglo XXI, el Fondo Monetario Internacional los incluyó en proyectos de reducción y cancelación de deudas externas consideradas insuperables. [“Country Report: Nicaragua” en [www.imf.org](http://www.imf.org)].

británica. Mientras que los territorios británicos se aquejaban por las constantes intervenciones y presencias filibusteras y piratas; en la costa occidental los españoles diezaban las comunidades nativas mayormente a través del comercio esclavista [Vilas, 1992]. Y aunque la historiografía predominante -representada por el intelectual multifacético, Pablo Antonio Cuadra-, postula que la “*herencia [nicaragüense] se encierra en una sola palabra: Conquistadores*” [Cuadra en Blandón, 2003: 34], los actuales contextos del país exigen cuestionarla. Para empezar, la República de Nicaragua consiste cartográficamente, como escribe Blandón, en “*dos realidades diferenciadas*” [Ibid, 45]. Ambas presentan diferencias socioculturales, político-económicas y geográficas que ponen en jaque la posibilidad de aceptar la existencia de una identidad nacional cohesionada y única (mestiza, católica, castellano-parlante, entre otras cualidades).

La declaración anterior de Cuadra más bien se refiere al espacio donde el desarrollo colonial español fue más predominante. Es una zona confinada a la capital actual de Managua y a sus cercanías en la franja del Pacífico. Pero, como nuevamente afirma Blandón, por:

el lugar hegemónico que el Pacífico ha ocupado en la historia moderna de Nicaragua le ha permitido ampliarse en el imaginario nacional hasta la parte norte-central del país... como resultado del proceso de colonización interna... desde finales del siglo XIX” [Ibidem].

Así, el resto del territorio nacional es soslayado y, en todo caso, asumido por Cuadra como uniforme y coincidente con su percepción centralizada de nación.

Las acciones de los conquistadores españoles fueron limitadas fuera de la región occidental, a tal grado que sus valores y estructuras no pudieron penetrar y consolidarse ahí durante la historia independiente de la nación. En el caso de la Costa Atlántica, las diferencias étnicas y la propia geografía fueron los obstáculos más importantes para su desarrollo. Pero a mediados del siglo XIX, la situación se complicó más por las luchas que se verificaron entre la Corona británica y la incipiente nación estadounidense por la construcción de un canal interoceánico en la región.

El premio en este juego de poder era el control territorial. La construcción de un canal interoceánico garantizaba una hegemonía inmediata en el mercado mundial. El desenlace de esta historia es bien conocido. Las circunstancias dadas tras un tratado entre los dos lados favorecieron a Estados Unidos para finalmente

construir el canal en la recién creada nación cercana de Panamá. Esto canceló las esperanzas de modernización de los caribeños de Greytown (San Juan del Norte, Nicaragua). El pueblo que planeaba ser el puerto atlántico del canal se convirtió de la noche a la mañana, en un pueblo fantasma.

En el caso de los habitantes nativos de la Costa Atlántica, destacan los Mískitos. Sus intercambios con comerciantes, filibusteros y piratas europeos les permitieron convertirse, según el antropólogo Philippe Bourgois, en el primer grupo nativo armado y militarizado de la zona [Bourgois, 1986: 4-9]. Su organización logró limitar la expansión de los conquistadores y de tomar el control sobre toda la franja caribeña, que incluía el área propuesta para la construcción fallida del canal ístmico. También fueron favorecidos con una alianza política con la Corona británica (en 1687, el gobernador de Jamaica declaró el “Reino Mískito”). Esta relación sólo duró hasta que los estadounidenses lograron sustituir el dominio británico con su propia política de protectorado. Sin embargo, la concepción diferenciada y autónoma entre esta región y su “contraparte española” (la franja del Pacífico), como se verá más adelante, continúa hasta hoy en día.

El otro gran obstáculo para la expansión cultural hispánica fue la referida geografía que dificultó la comunicación entre costas. La ausente influencia del poder central favoreció el desarrollo de enclaves estadounidenses en la región caribeña desde los inicios del siglo XIX. Los limitados accesos marítimos y terrestres (como ferrocarriles, que únicamente conectaban los sitios de producción con los puertos), facilitaron que estos proyectos corporativos operaran fuera de la visión nacional. Los casos clásicos de tales empresas fueron las plantaciones y comercializadoras de plátano. Aunque realmente no contribuyeron al desarrollo nacional, su grado de institucionalización llegó a afectar a la cultura local. Una ilustración de esto último lo proporciona el historiador Charles Kepner. En un balance sobre la presencia de la *United Fruit Company*, propulsor pionero de las llamadas “Repúblicas bananeras”, Kepner describe que: “*Uno no se halla precisamente en los Estados Unidos, aunque por todos lados se encuentra con rostros, palabras y métodos [norte] americanos...*” [Kepner y Soothill, 1961: 36]. Cabe recordar que todo el país estuvo fuertemente influenciado por la presencia estadounidense durante la mayor parte de los siglos XIX y XX. Pero el tipo de presencia y las respuestas sociales locales consecuentes difirieron entre ellos. Por ejemplo, durante la dictadura militarizada de la dinastía

Somoza (1936-1979), el gobierno de Washington actuaba a través de estructuras estatales en el occidente y centro del país. Esto permitió mantener en cierto grado, los códigos socio-culturales locales ya consolidados desde la Colonia. Pero en el Caribe, el somocismo rara vez interfería en la cotidianidad, permitiendo una presencia estadounidense (socio-comercial) no intermediada. Esto exacerbó los antecedentes anglosajones de la región y explica en parte, los recientes fenómenos de identidad y autonomía caribeña. No es gratuito que, durante la década de los ochentas, muchos de los pobladores de la Costa Atlántica se hayan aliado con las fuerzas “contra”, financiadas por Estados Unidos, en oposición a los Sandinistas. Los caribeños consideraban a estos últimos, cabe aclarar, como provenientes de la “Nicaragua española”.

Los procesos históricos de difícil integración y subsecuente desarticulación violenta entre regiones con desarrollos desiguales, han llevado a constituir -por lo menos- dos Nicaraguas. Por un lado está la zona del Pacífico en donde se sitúa la capital de Managua. En esta región predomina una cultura hispano-hablante arraigada en el conservadurismo católico, que socialmente discrimina entre mestizos y emigrados caribeños. A su vez, este territorio está dividido por un fenómeno de centralismo (“managüismo”). Es decir, jerárquicamente, en primer lugar están la capital, Managua, y algunas de sus comunidades inmediatas (como Granada y León). Estas ciudades funcionalmente concentran las estructuras socio-políticas, económicas y culturales dominantes del país. En segundo lugar está la provincia, confinada entre las regiones “capitalinas” y aquellas previamente bajo las influencias británicas y estadounidenses.

Es en este límite donde empieza la “otra Nicaragua”. Es la región separada del proyecto de nación nicaragüense hasta 1894, casi 70 años después de los procesos independistas. Aún tras su “incorporación”, su exclusión histórica de la vida nacional continuó. Los intereses capitalinos rara vez incluían el desarrollo caribeño, las pocas excepciones con resultados no esperados. Ejemplo de éstas fue cuando los sandinistas trataron de incorporar a estas regiones al proyecto revolucionario durante la década de los ochentas. Distantes de lograr la cooperación de las poblaciones, los sandinistas se encontraron en una confrontación abierta con bandas étnicas locales armadas.

Este proceso culminó cuando la zona se declaró constituida por dos geografías políticas autónomas, finalmente reconocidas por el resto del país en la Constitución de 1987. Estas son la Región Autónoma del Atlántico Norte (RAAN), con cabecera en Puerto Cabezas, donde predomina la etnia y lengua Mískito; y la Región Autónoma del Atlántico Sur (RAAS), con cabecera en Bluefields, con múltiples presencias étnico-lingüísticas (Mískito, Rama, Sumu, Créole), y religiosas (Iglesia de Moravia, Anglicana, Santería).

Los trabajos de rescate y reconstrucción de las identidades locales han sido apoyados por varias instituciones, como el capítulo caribeño de la Universidad Centroamericana de Managua (UCA) y las Universidades de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense (URACCAN). Desde entonces, a pesar de que los principales partidos políticos nacionales han creado proyectos para atender a las zonas caribeñas, sus alcances limitados aún provocan conflicto. Ejemplo de esto es el surgimiento de fuerzas armadas clandestinas, como son algunas facciones inconformes de MISURASATA (acrónimo para Mískitu-Sumu-Rama y Sandinistas Trabajando Unidos) [Chamorro Coronel, 1985]. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos de desarrollo autónomo, las Regiones Autónomas del Atlántico (RAAs) aún continúan rezagadas en múltiples aspectos, incluyendo el literario. La salud del campo literario está íntimamente ligada al grado de desarrollo de infraestructura educativa y político-económica de la región. En sí, el caso de las regiones autónomas en Nicaragua es sólo una ilustración de la heterogeneidad sociocultural y de las enormes variaciones políticas y económicas (entiéndanse como retos) que este país alberga.

Como se puede deducir por lo descrito, la historia nacional de Nicaragua ha privilegiado o soslayado ciertos sectores poblacionales, geográficos y políticos. Esto diversifica el grado de acceso y de participación en el poder político-económico nacional, con impactos evidentes en su vida sociocultural.

La perspectiva del historiador Carlos Vilas sobre las clases sociales nicaragüenses es útil aquí. Él describe a la sociedad dominante de la zona del Pacífico con la rescatada categoría teórica de “oligarquía”. Para Vilas, tal enfoque:

...resulta apto para clasificar [a la elite nicaragüense]... en la medida en que sintetiza este amplio arco de dimensiones que dan identidad a la clase: la economía sin duda, también la política, la ideología, la educación [y] los estilos de vida. En particular,

expresa bien la peculiar interpenetración de factores económicos y extraeconómicos en la definición de sus comportamientos y orientaciones colectivas [Vilas, 2002: 414].

Esta categorización es similar a la “neo-oligarquización”, término acuñado por el historiador latinoamericanista Eduardo Ruiz Contardo<sup>3</sup>, que postula el resurgimiento de este sector antiguo como resultado de las políticas neoliberales actuales. Pero hay una diferencia de continuidad entre ambas ideas. Mientras que Ruiz argumenta un resurgimiento de la oligarquía, el caso centroamericano de Vilas precisa su vigencia constante. Para éste, la historia de los procesos excluyentes y limitados de desarrollo económico e industrial nacional indica que las estructuras socioculturales coloniales han sufrido pocas modificaciones a pesar del cambio de siglo. Es decir, la oligarquía, junto con sus “orientaciones colectivas”, nunca tuvo un ocaso ahí.

Este sector privilegiado, en coyuntura con el poder nacional, se concentra en una especie de triángulo en la zona del Pacífico. La cabecera está en Granada, opuesta a las ciudades de León, antigua capital nacional, y de Managua, la nueva. Esta última se considera metropolitana y como un espacio compartido. La influencia de las primeras dos se entiende en un sentido de competencia histórica. Desde las primeras décadas de independencia, las elites locales de León, afiliadas a una tradición liberal y más intelectual, se han enfrentado con las de Granada, mayormente conservadoras y mercantilistas. Gran parte de la historia moderna del país deriva de esta confrontación, en que ambos bandos se han alternado para solicitar la intervención estadounidense a fin de consolidar su hegemonía dentro del país. No obstante la alternancia entre bandos, los momentos hegemónicos de los granadinos son los de mayor influencia y de trascendencia nacional.

De hecho, es en Granada en donde se arraigan los apellidos más notables del país (como Chamorro, Cuadra, Cardenal, Pellas, entre otros). Son aquellos de gran “*prestigio social, autoridad política y poder económico*” [Vilas, 413]. Su consolidación en el poder nacional se dio con las oportunidades consecuentes del desembarque regular de los barcos interoceánicos del *Transit Company* entre 1848 y 1869, en el lago Cocibolca, a cuya orilla está Granada [Vilas, 416]. Clave en esta historia regional es 1856, cuando se capturó y se ejecutó a William Walker, el famoso líder de las milicias intervencionistas del sur de los Estados Unidos. Walker fue un aliado de los leoneses y el autor del gran incendio de Granada (1856). Su muerte debilitó

---

<sup>3</sup> En los Seminarios Colegiados del Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM [2006].

a los liberales y permitió a los conservadores gobernar hasta 1893, año en que el liberal José Santos Zelaya asumió la presidencia. Pero los granadinos no tardaron mucho en regresar al poder. En 1909 los conservadores solicitaron el apoyo militar estadounidense para terminar con el “respiro liberal” de Zelaya. Pero más que un proceso de alternancia, estos eventos descritos inauguraron una etapa de dependencia severa del extranjero que dificultó la evolución social integral del país.

El poco interés de los sectores nacionales y extranjeros hegemónicos en abrir e intercomunicar las múltiples zonas económicas y socioculturales cerradas, permitió la continuidad de los usos y costumbres oligárquicos locales. Es decir, en palabras de Bourdieu y de Vilas, permanecieron las “orientaciones colectivas” de las “familias notables”.

De entre las características más sobresalientes de estas orientaciones están los “*extensos pero excluyentes tejidos de parentesco*” [Vilas, 418]. Éstos se componen de estructuras significativas (político-económicas y socio- culturales) que privilegian a sus propios miembros. De esta forma, no sólo se da la herencia de apellidos y nombres propios perpetuamente repetidos, sino también de tradiciones de oficio.

Son varias las formas en que esta oligarquía mantiene vigentes sus interrelaciones. Están la comunicación constante y la embarcación en proyectos y negocios conjuntos; destacan también los ritos de homenaje y la “continuidad de la sangre”. El objetivo tras todas estas formas es fortalecer el capital de nombre tras una identidad común, esto es, el “*punto de referencia central... su pertenencia a una estructura de familia*” [Vilas, 412].

El ya referido compilador e historiador granadino Jorge Eduardo Arellano, describe que una de las características de la provincia nicaragüense, pero especialmente la granadina, es el “aldeanismo” (Arellano, 1997: 5). Que además de representar facetas que podrían ser típicas de cualquier grupo humano (como el “chisme” y la actitud local reservada y excluyente de “simpatía”), el historiador Emilio Álvarez las sintetiza como “*esquemas mentales de la colonización española*” [Álvarez, 1992: 4]. Pero un poco más que mera simpatía, Vilas nos describe que:

Los contactos cotidianos estrechos entre parientes que se crían, juegan y crecen juntos, van a las mismas escuelas y colegios, toman juntos la primera comunión y se casan entre ellos, refuerzan la convicción de una identidad de origen y futuro,



consolidan la diferenciación respecto del resto de la sociedad y dotan a la clase de elementos de casta [Vilas, 2002: 418].

El tejido social de estas familias y su importancia en la vida nacional se ha fortalecido a través del tiempo. La influencia de estas prácticas se ha generalizado, al punto que, como describe Álvarez que “*En Nicaragua reconocemos alrededor de 30 rangos de familiares de obligada vinculación...* [y es] este ‘familiarismo’ [el que] fija los límites de la confianza” [Álvarez, 1992: 4].

Se puede argumentar que “las reglas del juego” se democratizaron durante los años revolucionarios, con la incorporación de una cantidad considerable de nuevos participantes en el escenario nacional. Pero es necesario resaltar que aun dentro del sandinismo, las estructuras ejecutivas en diferentes niveles se mantuvieron exclusivas a los miembros de las familias notables. Esto fue evidenciado por Vilas, en un estudio sobre las redes familiares presentes en la administración sandinista. Incluso, uno de los entrevistados por Vilas en este trabajo describe a la política nacional como la transferencia del poder entre parientes: “[es] irónico [al] ver a unos parientes entregándole el poder a otros” [testimonio recogido por Vilas, 2002: 430].

El campo literario no es muy diferente. Los mismos vanguardistas, muchos que eran primos entre sí, lo describieron en 1932 como la “*Fratria nicaragüense*” [énfasis agregado. Mendonça, 2000: 282]. Para ilustrar, además del parentesco entre vanguardistas, uno de ellos, Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) fue hijo de Carlos Cuadra Pasos, director de la Academia Nicaragüense de la Lengua (quien admitió a Pablo Antonio en su organización a los 33 años). Pablo Antonio también es abuelo del director de la fundación que lo conmemora, el poeta Pedro Xavier Solís. Pablo Antonio también fue primo del escritor y periodista Pedro Joaquín Chamorro Cardenal, ex-director del diario *La Prensa* (asesinado por un miembro de la Guardia Nacional somocista), cuyo suplemento *La Prensa Literaria* dirigió por más de 40 años. Es primo además del renombrado poeta Ernesto Cardenal.

A su vez, Ernesto Cardenal tiene a Ernesto Castillo Martínez como primo, y comparte otro familiar con el poeta José Coronel Urtecho. En otros linajes, el escritor Jorge Eduardo Argüello es hijo de la precursora de la poesía escrita por mujeres, Mariana Sansón. La directora de ANIDE, Isolda Hurtado, es nuera del poeta Fernando Silva. El director del Festival Internacional de Poesía, Francisco de Asís

Fernández, es hijo del poeta Enrique Fernández Hernández, a quien le develó una estatua en el Parque de la Poesía en Granada, en el 2006.

La trascendencia generacional del oficio del artista puede verse en diferentes formas. Para la *vox-populi*, por ejemplo, sólo es posible para los hijos de familias cuyos devenires materiales están garantizados. En resonancia con la noción de Cultura como “recreación”<sup>4</sup>, es para aquellos que gozan de bastante “tiempo libre”. Pero desde la perspectiva oligárquica, dicha situación cumple más como una condición de pertenencia; de herencia simbólica. En sus expresiones extremas, está Pablo Antonio Cuadra, quien declaró a su bisnieto de 7 años de edad, Pablo Antonio Cuadra Mántica, como “biz-poeta” [Cuadra, 1997: 2]. Pero cabe aclarar que este caso de considerar el oficio poético como biológicamente hereditario, no es algo tan generalizado. Muchas veces, la continuidad de oficio se basta sólo en el simple profesar una sensibilidad por la creación artística. Ejemplo de esto es el caso de Rodrigo Peñalba, hijo del célebre pintor nicaragüense del mismo nombre, a cuya memoria se ha adjudicado, en homenaje, una sala de exposición permanente en el Palacio Nacional de la Cultura. Peñalba-hijo no es pintor como su padre, pero continua la tradición familiar como relatista y promotor cultural, a través de su página en Internet, *marcaacme.com*.

De esta forma, la cúspide cultural se puede ver como un *habitus* de “lealtades y reciprocidades intensas”. La comunidad se recuerda a sí misma estas obligaciones a través del homenaje, lo que Bourdieu llamaría como el “intercambio de dones” [1994:17-9]. Tertulias, cenas y otros eventos dedicados a un personaje o a su memoria, cohesionan a los miembros de la familia. También distinguen a este sector de aquellos que no son “artísticamente privilegiados”, como los “chapiollos” (plebeyos). Es decir, estas prácticas además de ser características del campo literario en general, en el caso nicaragüense, también responden a las necesidades de una elite, o como especificó Vilas, como requisitos de una “casta”.

Debido a los propósitos de este trabajo, cabe señalar que en estas prácticas de distinción resalta la utilización de títulos personales. En este sentido las referencias académicas y políticas son bastantes conocidas en muchos países latinoamericanos, como “Señor licenciado” y “Señor Gobernador”. Pero en

---

<sup>4</sup> Cfr. Harvey, 1990: 110. Las implicaciones de esta noción se abordan más adelante en el apartado “La óptica cultural neoliberal y el Instituto Nicaragüense de Cultura”.

Nicaragua, el campo literario ha desarrollado su propio sistema jerárquico. Es interesante notar que esta estructura, a la vez que coincide con la oligárquica, también ha penetrado e influenciado a la cultura nacional. La referencia específica es al título de “Poeta”, cuya aplicación personal puede ser algo como “Señor Poeta”. No es de soslayar que este título de homenaje cotidiano implica dimensiones imprescindibles para continuar nuestra discusión sobre el campo de la poesía en Nicaragua y los grupos emergentes. De hecho, ya discutidas algunas generalidades sociológicas del país, el tema del “Poeta” es la oportunidad tomada para empezar a afinar las perspectivas de esta investigación.

En seguimiento a la metodología propuesta por Bourdieu para un estudio de campo, la identificación y el análisis de los ejes de poder son primordiales [Bourdieu, 1192b: 78-80]. Como se podrá observar, el presente capítulo aborda factores como el poder cultural oficial y los canales de difusión masiva. Pero además, se incluye otro eje de poder que muchas veces es el que penetra y fundamenta en gran parte a estas instancias. El “Poeta” es parte de los imaginarios sociales que dominan en este campo, así como a la sociedad nicaragüense en general. Como un adelanto a esto, se muestra que las orientaciones colectivas oligárquicas que privilegian la herencia del título de “Poeta” confluyeron con propósitos de identidad nacional. Proceso que apunta al surgimiento de un conflicto entre el distinguido “Poeta” y su versión más popular, “*Pueta*”. Dicha pugna, cabe aclarar, reaparecerá como trasfondo discursivo en varios momentos de la historia nicaragüense. De ahí que un repaso de la evolución de este imaginario, puede indicarnos a la vez, un proceso de especialización en el campo de la literatura.

## **2. La república poética. Tierra de poetas y *puetas*.**

Íntimamente asociadas a las reconstrucciones historiográficas literarias nacionales están las concepciones imaginarias, que en su mayoría parten de diseños nacionalistas. Según el historiador literario J.C. Rovira, al referirse a este tema, la poesía en Nicaragua frecuentemente ha participado en la construcción identitaria al fortalecer y/o reconstruir “mitos nacionales” [Rovira, 1994: 226].

El mito se entiende como un imaginario social históricamente arraigado y con amplio consenso; como un agente de relativa estabilidad, es propicio ante

necesidades de identidad y cohesión social. Desde el siglo XIX, la construcción y la defensa de imaginarios nicaragüenses han estado sujetas a intensas luchas políticas e intelectuales. En éstas es protagonista, de una forma u otra, la figura del poeta: pilar imaginario del “nica” que se manifiesta en diferentes niveles. Inspira dichos y frases cortas comunes como “Nicaragua: tierra de volcanes y poetas” y “En Nicaragua, el que no es poeta, que demuestre lo contrario”. Incluso, para algunos, como el académico estadounidense Steve Cagan, el arraigo de la poesía en la cultura nicaragüense lo ha llevado a identificar ahí a una “poetocracia”.

Con respecto a este factor de dominancia, Cagan especifica que Nicaragua (por lo menos desde los tiempos revolucionarios):

no debe entenderse... [como] un país literalmente gobernado por poetas como poetas, y muchos menos como un país regido por la poesía misma. Mas bien, se refiere a la sensación que uno tiene en Nicaragua de que la poesía es una actividad natural, orgánica y apropiada [Cagan, 1992].

Mientras tanto, hay otros críticos como el escritor Julio Valle-Castillo, para quien en su calidad de Secretario general del Centro Nicaragüense de Escritores, la realidad poética es mucho más:

La poesía es la nación, es Nicaragua; no es gratuito que Nicaragua sea conocida en el mundo como una “República de poetas”. De aquí que la poesía desempeñe en nuestra sociedad funciones extraliterarias... ancillares, destinadas en otros contextos culturales a otras instituciones, disciplinas, y ejercicios del [sic] la inteligencia humana. Amén de estética, la poesía es nuestra ética, nuestra filosofía y nuestra historia y memoria, nuestro Libro Sagrado, nuestras sagradas escrituras. De aquí que sus poetas se hayan constituido en sus héroes, profetas por excelencia, guías y líderes naturales... Sólo a través de su poesía, de sus voces múltiples y diferenciadas podemos reconocernos los nicaragüenses y los ciudadanos del mundo pueden reconocer nuestra identidad. [Valle-Castillo, 2001:1].

En la cotidianidad se reconocen con bastante familiaridad los nombres fundamentales de Ernesto Cardenal, José Coronel Urtecho, Claribel Alegría, Leonel Rugama, Pablo Antonio Cuadra, y de Gioconda Belli, sólo por mencionar algunos poetas de renombre. No obstante la familiaridad de la población con estos personajes, estas referencias frecuentemente pueden no fundamentarse en el conocimiento de sus producciones poéticas correspondientes. Es más, conversaciones informales con algunos habitantes locales revelan que parte de la población ignora por completo que viven en la “república de poetas”. Para ellos, los nombres arriba mencionados se asocian más a sus desempeños revolucionarios, o por el apellido se les vincula a diferentes empresas nacionales. Esto abre la posibilidad de que varias de las personalidades poéticas deban su reconocimiento

popular no a su trayectoria literaria, sino a una coyuntura sociopolítica con proyección internacional, o a su cercanía con los círculos oligárquicos. Sergio Ramírez, en una entrevista que le hizo Mario Benedetti, respalda esta observación al afirmar que *“la poesía ha podido vivir en Nicaragua sin lectores... para ser un buen poeta... le bastaba ser reconocido como tal por la crítica extrema [externa] y alguna crítica de adentro”* [Ramírez en Benedetti, 1992]. La dependencia del campo literario formal en el reconocimiento extranjero que nos refiere Ramírez implica un distanciamiento entre la producción poética formal y el público nacional. Aunque esto puede desmentir la idea de una “república de poetas”, persiste la observación vista de Steve Cagan, de que la poesía en Nicaragua es una “actividad natural”.

Si bien existen diferentes factores que han contribuido a que la población en general no conozca bien a la poesía formal, sí conocen variantes más populares, específicamente orales. Por ejemplo, al caminar por las calles de ciudades y pueblos nicaragüenses, es usual toparse con “la gigantona” y “el cabezón”. Estos elementos folclóricos consisten en especies de mojigangas o enormes maniqués, generalmente manipulados por niños, que danzan al son de un tambor. Están acompañadas por un orador popular, quien ofrece con proyectada voz diversos tipos de poemas, frecuentemente coplas, para el gusto y por una propina de la gente.

Por lo menos discursivamente, la presencia simbólica de la poesía en Nicaragua es tanta, que rebasa lo folclórico-popular y los círculos letrados hasta llegar a los niveles ejecutivos nacionales. Recientemente, el mismo vice-presidente de la república, Jaime Morales Carazo, usando las palabras de Ernesto Cardenal, declaró que *“En Nicaragua todos somos puetas”* [Carazo, 2007]. La alteración de la palabra fue intencional. Dependiendo de a quién se pregunte sobre el tema, la modificación ampliamente aceptada forma parte del vocabulario “nicañol”, en reconocimiento del generalizado acento caribeño-nicaragüense. Para algunos, “pueta” no implica pérdida o alteración semántica de “poeta”. Para otros, historiadores, la palabra desvirtuada forma parte de una estrategia de identidad nacional, que cohesiona y vincula a los ciudadanos bajo un imaginario compartido; es una negociación lingüística que implica la habilidad congénita-natural de versificar. Para otros, como el joven escritor Ulises Huete, es solamente en los círculos de aquellos con reconocido oficio de escritor donde el “pueta” se distingue del “poeta”. En estos ámbitos formales, el título de “Poeta” implica mayor capital

simbólico y es de hecho, el único válido [Huete en entrevista]. Esto encaja con la definición informal del vice-presidente Morales en la inauguración de Festival Internacional de Poesía de Granada 2007, quien, al confesar ser un “apasionado escritor”, se considera por lo tanto, un “pueta”.

Octavio Paz, en su libro *La otra voz* [1990], describe a una suerte de compositor espontáneo que encaja en esta problemática. Esta figura es alguien “*movido por un legítimo pero vago deseo de expresarse*”. Y considera que este “*aficionado carece de ese saber que da la lectura frecuente de la buena poesía. Ese saber no es sólo un conocimiento teórico sino una experiencia que se transforma en segunda naturaleza, es decir un saber hacer*” [Paz, 1990: 108]. En el contexto de *pueta versus poeta*, independientemente de una proclividad a la versificación sensible, podemos deducir que es el “poeta” quien desarrolla su habilidad en un oficio constante y estratégicamente asimila las regulaciones intrínsecas (“*know-how*”) de su *habitus*.

Pero a la vez, es importante reconocer que estas consideraciones previas - que incluyen a la escritura como prerequisite- se alejan del posiblemente más conocido uso de la palabra “pueta”. Este término, empleado por Lizandro Chávez Alfaro en su célebre *Trágame Tierra* [1969], se asocia a Lino Cadenas -el “pueta descalzo”-, uno de los personajes secundarios de la novela. En esta obra, Chávez no enfatiza el rol de Cadenas por sus composiciones escriturales, sino por sus intervenciones orales (monólogos). En este sentido, esta distinción rebasa lo anecdótico y revela una estructura de clases sociales. El “pueta” obedece más a estructuras no occidentales, o como seguramente lo describirían varios autores citados en este trabajo, a realidades subalternas.

Nicaragua comparte con otras sociedades centroamericanas procesos de independencia y de desarrollo histórico tardíos y en cierta forma pasivos -con algunas claras excepciones-, por lo que muchas de las estructuras sociales de la Colonia han sufrido pocos cambios. En el marco de dichas estructuras - especialmente en una sociedad aquejada por el analfabetismo-, el letrado es el conocedor de las expresiones refinadas del espíritu. Es cosmopolita, elitista y mantiene una posición privilegiada en los cargos dirigentes y transformadores del

país<sup>5</sup>. Aunque esta figura ha gozado de una autoridad históricamente no-cuestionada, su condición empezó a cambiar durante la transición del siglo XX al XXI.

La problemática de la figura abstracta del poeta en el imaginario colectivo es un tema aún poco abordado, pero se ha vuelto cada vez más una prioridad crítica. Los trabajos recientes de los escritores Erick Blandón, en *Barroco Descalzo*<sup>6</sup>, y de Erick Aguirre, en *Las máscaras del texto*, son algunos ejemplos. Ellos afirman que la figura abstracta del “poeta” no es internamente consistente y se relaciona con una transición incompleta del escritor nacionalista al poeta moderno. El resultado de este proceso, es una figura *sui-generis* y problemática.

Según el poeta emergente Abelardo Baldizón (nacido en 1985), en uno de los primeros intentos reflexivos sobre la figura poética, el imaginario del poeta en Nicaragua inicia con Rubén Darío, quien a su vez se inspiró en los románticos franceses [Baldizón, 2000: 2]. Baldizón define al imaginario decimonónico ligado íntimamente a la divinidad; al poeta como sacerdote del arte, incomprendido por los mortales no-iluminados. La trayectoria de esta concepción continuó, afirma Baldizón, durante gran parte de la primera mitad del siglo XX. Su mayor arraigo se dio en los vanguardistas y en los poetas surgidos durante la década del cuarenta. Fue cuando la literatura nicaragüense formalizó lo que será una larga tradición nacionalista, en la cual los literatos se cuestionaron intensamente sobre su identidad, capacidad y responsabilidad social. “*Se trata... del ‘complejo dariano’*” como dice el escritor Manuel Martínez, al aclarar que “*cierta razón histórica le asiste a los poetas y a la poesía nicaragüense que con derecho absoluto hemos creado el mito de que los nicaragüenses todos somos esencialmente poetas de nacimiento*” [Martínez, 1996: 8].

---

<sup>5</sup> Aunque esta afirmación entra en franco desacuerdo con lo postulado por muchos historiadores y escritores, incluyendo Jorge Eduardo Arellano, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez, quienes afirman –desde su perspectiva interna- que la elite nicaragüense siempre ha sido más adherida a lo comercial y a lo “burgués” en rechazo abierto a los goces elevados del arte. Sin embargo, basta revisar brevemente los antecedentes y biografías de los poetas y escritores más reconocidos en la historia literaria nacional, así como de los de destacadas figuras políticas, para identificar su clara asociación con las “grandes familias” nacionales. Es más, hasta la tendencia de formar colectivos literarios en Granada puede remontarse hasta 1867, con el grupo “La montaña” [Arellano, 1992: 4].

<sup>6</sup> En particular la reformulación del capítulo 4 “Rubén Darío: Príncipe de la iglesia”, pp. 95-116, que denuncia el mito del poeta dariano como una construcción no-fundamentada y oportunista [Blandón, 2006].

Otro estudio que trata este tema es el de la joven escritora María del Carmen Pérez Cuadra, "La imagen de Rubén Darío en dos momentos de la historia literaria nicaragüense" [Pérez Cuadra, 1998]. Pérez agrega a esta historia que el fundamento dariano no fue meritorio en sí, sino una apropiación de los vanguardistas para incorporarlo a un diseño de identidad nacional. Este ensayo de Pérez evidencia un cambio drástico entre las apreciaciones iniciales y posteriores de este movimiento literario, especialmente con respecto al pilar de la poesía nicaragüense, Rubén Darío. Según esta autora, los vanguardistas inicialmente consideraban a Darío como "*falso, pasado de moda, de mal gusto, sin nacionalidad y nada auténtico*". Pero, para 1938, el ex-vanguardista Pablo Antonio Cuadra luego escribe:

Consigo colocar a Rubén en nuestra historia, lo hago producto de nuestro destino nacional, en esta verdad exalto la grandeza de Nicaragua porque le entrego plenamente los derechos de maternidad, sobre un Emperador de la lírica castellana...<sup>7</sup>

Revertir la condena inicial fue necesario. Blandón aclara que Darío intencionalmente pasó gran parte de su vida fuera de Nicaragua, simplemente porque no se sentía bienvenido ni se identificaba con el curso nacional [Blandón, 2006]. La posibilidad de los nicaragüenses para capitalizar su figura entonces, fue limitada. Pero su incorporación a la "Tradición" nacional se pudo hacer a la hora de su muerte sin muchas objeciones. En otro sentido, la apropiación simbólica también fue de lo más necesario. El primer cuarto del siglo XX presencié diversas propuestas de nación, todas más o menos en pugna: Sandino desde la Segovia, Somoza desde Managua y Washington, los Conservadores desde Granada y los Liberales desde León. En este contexto, una figura cultural y artística internacionalmente renombrada como lo era Darío, era el punto de consenso políticamente ideal. Tanto aún que ha sido reinterpretado varias veces desde entonces, según la necesidad: como reflejo concentrado de lo nicaragüense, de lo latinoamericano, y para los sandinistas, del espíritu revolucionario [Pérez, 1998].

La figura de Darío fue sólo el cimiento de un mito de identidad arraigada en la poesía, y su continuidad se volvió una tarea permanente para las elites de la esfera letrada. Pero la cuestionable apropiación de esta figura aunque sirvió de fundamento

---

<sup>7</sup> Pablo Antonio Cuadra en Pérez Cuadra ["Rubén Darío: Emperador y Poeta. Nicaragua y Rubén Darío en el Destino Imperial Hispano", 1938, *LP*, 30 julio, 1938]. Pérez enfatiza esta postura al aclarar que "*está referida al contexto de la Guerra Civil Española la que culminaría un año más tarde. En este contexto, en Nicaragua se produjo un fuerte debate en torno a la hispanidad, en el cual el grupo vanguardista se declaraba públicamente a favor de Franco*".



–inestable, las reinterpretaciones son una consecuencia de esto-, puso en riesgo a toda la estructura imaginaria construida sobre él. La misma concepción de este mito identitario, más que cumplir con una función cohesiva, contribuyó a intensificar las luchas ideológicas entre cúspides literario-políticas.

Para los más cercanos a la tradición conservadora de Granada, el mito propositivo mantenía una utilidad hispanicista, por no decir colonialista: “*Para el proceso de americanización de nuestra lengua y literatura... La creación de mitos es una de las empresas prioritarias de la poesía... Los poetas, por tanto, debemos iniciarnos en la creación del mito*” [Cuadra, 1989: 4]. Por otro lado, para aquellos que buscaban la transformación radical de la sociedad:

La lucha revolucionaria por la transformación social necesita del hombre –símbolos en los cuales se catalice el sentido colectivo de nuestros pueblos irredentos. Las vanguardias revolucionarias son los nuevos semilleros de seres legendarios de carne y hueso. Los mitos vivos están allá o acá luchando contra el olvido. La tarea nuestra no es inventarlos puesto que son absolutamente reales, sino recoger con devota humildad las líneas de fuerza de su real accionario histórico. Investigar para después trasponer de valores reales a valores poéticos que rescaten un sentido político necesario [Méndez, 1989: 7].

La primera gran crisis reciente que sufre el imaginario del poeta constituye una fisura del mito. Está enmarcada en la llamada “polémica tallerista”<sup>8</sup>, que se discute con mayor profundidad en el siguiente apartado. Pero cabe adelantar un poco el tema, pues es necesario para continuar la discusión sobre la figura del poeta. Esta polémica se dio en el último tercio del siglo XX, con la destitución de la dictadura militarizada de la familia Somoza y la entrada al poder del revolucionario e insurrecto Frente Sandinista de Liberación Nacional, encabezado por varios intelectuales y poetas, mayormente granadinos, entre los que se encontraba el internacionalmente reconocido sacerdote-poeta de la promoción del cuarenta, Ernesto Cardenal. En el sector civil, privado, autónomo y opositor, estaba el ex-vanguardista Pablo Antonio Cuadra, director del suplemento literario *La Prensa Literaria* desde 1945 hasta los últimos años del siglo XX. Ambos personajes son destacados por su precocidad literaria y por su capacidad de acumular y aprovechar capital simbólico propio y heredado. Junto con sus allegados, se afiliaron al mito del

---

<sup>8</sup> Llamado así por los “Talleres de Poesía”, que el Ministerio de Cultura y el Educación lanzaron masivamente por todo el país durante la década de los ochenta. Un estudio detallado, que aunque no trata específicamente el imaginario del poeta, sino que aborda este enfrentamiento en términos de política cultural, es de Klass Siemen Wellinga, *Entre la poesía y la pared. Política cultural sandinista 1979-1990*, [1993].

poeta iluminado y por lo tanto, se creían responsables del bienestar de la humanidad. No obstante, sus propuestas para la práctica concreta del mito fueron opuestas.

El “estado iluminado”, en tanto una capacidad de conocer el “sentido de la vida” y de reorientar a aquellos que se desvían de él, está presente en los dos casos. En un esquema temporal lineal, tal desviación se interpreta como el momento en que una sociedad entiende mal su propósito y su existencia; como un estancamiento o retroceso histórico. Aquí, el letrado asume la responsabilidad de instruir a las masas sobre el camino de retorno al bienestar. El poeta, iluminado, cumple con esta obligación a través de su poesía, como vía de salvación.

Una faceta básica de la polémica tallerista consistió en quién tiene el derecho de mediatizar la salvación de la humanidad. Mientras que para Cardenal, la poesía como oficio es un derecho universal, y cuyo único requisito es desear transmitir un mensaje en forma estética (querer hacer poesía), para Cuadra, el oficio de poeta es parecido a un derecho divino, o como se discutió previamente, se nace poeta.

Otro punto de diferencia entre las concepciones de ambos poetas, se relaciona con la utilización concreta de la poesía y el rol social del poeta. Durante sus años como Ministro de Cultura, Cardenal puso la poesía “al servicio de la Revolución”, como herramienta de autoafirmación del pueblo y como estrategia de alfabetización. La presencia del Estado en el campo literario fue interpretada por Cuadra como una intervención y una amenaza no solo para la esfera consagrada del poeta, sino para la autonomía del campo en sí. Según la postura discursiva de Cuadra –a pesar de su propia participación en consejos civiles de organismos estatales o proyectos incluidos en el gasto público-, los poetas, que constituyen el “magisterio de los seres”, no tienen lugar en la política.

La polémica violenta entre los bandos personalizados empezó a ceder en 1990. Con la derrota electoral del Frente Sandinista vino la transición de régimen a uno neoliberal representado por Violeta Barrios de Chamorro, de la familia propietaria del periódico *La Prensa*. Ya más cercanos al poder y a la influencia social, Cuadra y sus seguidores iniciaron un intenso desmantelamiento de los imaginarios del poeta y de la poesía contruidos por los sandinistas desde los años setenta. Todos los fundamentos de la poética revolucionaria fueron atacados: la metodología, la operación y los frutos de los talleres masivos de poesía que

organizaron los Ministerios de Cultura y de Educación. La Teología de la Liberación, el marxismo, los cánones revolucionarios (antologías), y prácticamente todos los logros sociales y culturales del régimen sandinista también fueron invalidados. A la par, la oposición representada por Cuada reafirmó sus propios fundamentos: el rescatado Rubén Darío, la Vanguardia, la doctrina católica conservadora del “humanismo cristiano”, el patriotismo hispánico, el sufrimiento de los llamados “poetas del exilio” que voluntariamente salieron del país durante el régimen sandinista y particularmente, la autoridad de la ciudad de Granada.

El sandinismo amplió y diversificó la nómina de quienes formaban la elite literaria. Esto fue por el mayor acceso a la literatura y por haber relegado el prestigio social a un segundo plano, que incluía el valor mismo de ser o llamarse poeta. Todo ello fue revertido tras las elecciones de 1990, al reestablecerse los límites tradicionales y las concepciones anteriores que definían a las elites. Los sectores incómodos con las reorientaciones de distinción sandinistas redujeron la percepción democratizada del oficio del poeta y delimitaron el campo de forma radical, es decir, físicamente.

La estrategia para revertir estos logros literarios de la Revolución sandinista fue tomar a la ciudad natal y de infancia de muchos de los poetas reconocidos (antes y durante el sandinismo) como paradigma de distinción. El lugar es Granada, morada de las familias nicaragüenses conservadoras notables. Su centro urbano cosmopolita se caracteriza por una arquitectura francesa antigua con gran atractivo turístico. Durante el primer tercio del siglo XX, fue el escenario soñado por los vanguardistas para alojar a una suerte de sociedad abierta a la modernidad, pero distintivamente colonial en sus bases sociales [Delgado, 2002: 9].

Al retomar este proyecto a inicios del siglo XXI, la recientemente instalada elite literaria logró cambiar la definición nacional. Nicaragua pasó de ser “la madre de grandes poetas”, a una “república de poetas”, porque ahora, los grandes poetas están en Granada<sup>9</sup>. Esta percepción fue recientemente formalizada con el éxito del

---

<sup>9</sup> Esta redefinición es facilitada por Steven F. White, académico estadounidense, poeta y traductor al inglés de la poesía de Cuadra. En un discurso pronunciado en 1991, White usa las palabras del poeta Salomón de la Selva, originario de León, Nicaragua, quien llama a Nicaragua “la madre de grandes poetas”, para referirse a Granada [White, 1991]. Esta declaración reinserta a la ciudad en el proceso de alternancia de poder socio-cultural que caracterizó al país durante todo el siglo XX. Previo a este cambio, los principales centros de actividad cultural fueron León y Managua, mayormente por la emergencia de escritores jóvenes universitarios.

Festival Internacional de Poesía de Granada, realizada desde 2005, y ha incluso promovido el cambio del mapa urbano. El “Parque Sandino”, por ejemplo, construido por el régimen sandinista, fue renombrado como el “Parque de los poetas”, a petición de los organizadores del Festival.

Este proceso de desmantelamiento y de reconstrucción del pasado reciente se enmarca ideológicamente en el debate postmoderno. Desde una perspectiva de lo local [ver Cap. IV] se interpreta como consecuencia de la caída de la utopía socialista de los revolucionarios y de la utopía humanista de los conservadores; como el resultado de nunca haber vivido en plenitud la Modernidad, y de haber entrado forzada y deficientemente a la fase de globalización. En este contexto ideológico varios sectores literarios se colocaron fuera del alcance de los granadinos, dando como resultado que los imaginarios clásicos de Cuadra, recuperaran hegemonía solo parcialmente<sup>10</sup>.

Los poetas emergentes desde 1990, en su mayoría, ante la pérdida de un sentido que dirigiera sus vidas, ante los fracasos de las utopías, y cansados también de la polémica tallerista, optaron por negar las dos vertientes imaginarias sobre la identidad del poeta. Según la poeta emergente y actual directora de *La Prensa Literaria*, Marta Leonor González, en un ensayo donde rememora sus inicios en agrupaciones literarias, es en la década de los noventa cuando surgió “*el primer síntoma de una generación de escritores escépticos, individualistas y despreocupados de la militancia partidista*” [González, 1998: 5].

Junto a esto están otras declaraciones que buscan innovar al campo de la poesía nicaragüense. El ya referido Sobalvarro, por ejemplo, afirmó a finales de siglo que “*el concepto del poeta como un predestinado... ha constreñido a los escritores nicaragüenses*” ya que “*muchos creen que escribir unos versos es suficiente*” [Sobalvarro, 1998: 6]. Leonel Delgado también es clave aquí, cuando afirma que los paradigmas de Arellano, aunque todavía orientan el reconocimiento en el campo nicaragüense, no son más que los mismos fijados desde los vanguardistas [Delgado, 2002: 153]. Además, la concentración de la cúpula literaria en Granada se presenta también como un obstáculo para penetrar al campo. El imaginario del poeta así, para

---

<sup>10</sup> Y esto en varios sentidos, ya que como dato interesante, el “Anti-festival de Poesía”, organizada en su totalidad por poetas, escritores y artistas emergentes y jóvenes, al estilo “*underground*”, también se realiza en Granada, a la par del festival “oficial”.

los emergentes, entra nuevamente en crisis, y vuelve necesario el reconfigurarlo a sus necesidades y realidades específicas.

Es necesario aclarar que estas posturas se han recibido de formas también ambiguas por los escritores de promociones previas. Gioconda Belli por ejemplo, en su prólogo a la antología de *Retrato de poeta con joven errante* [Ruiz y Juárez, 2005b], bautiza a los nuevos poetas como la “Generación del desasosiego”. Pero distante de su intención de darles un espaldarazo, el título inspiró una serie de otras etiquetas en la cotidianidad que aluden a la ausencia de una figura maestra o instructora al frente de los nuevos poetas. Calificativos como la “Generación del aire” y “Generación del caos” ganaron adeptos con la pauta de Belli. Deducido de conversaciones informales realizadas durante la investigación de este estudio, la imposición de estos títulos ha causado una actitud común entre escritores de edades mayores que soslayan las últimas emergencias de talento poético y las consideran un *impasse* en la historia literaria nacional. Un ejemplo, aunque de forma más atenuada, es Anastasio Lovo en su artículo “Autopsia de nuestra poesía actual” [Lovo, 1998], donde afirma que la producción poética del periodo entre siglos está en “crisis”.

Por lo anterior se deduce que uno de los grandes temas de conflicto entre promociones se refiere a las vías que autorizan “lo poético”. Para los poetas surgidos antes del neoliberalismo, es evidente que su mayor prioridad es la presencia de un tutor. Pero los nuevos poetas de fines del siglo XX e inicios del XXI al parecer han disminuido esta necesidad. Sin embargo, aunque éstos continúan reconociendo otras vías tradicionales de autoridad, es necesario aclarar que realizan estrategias para adaptarlas a sus necesidades.

Como se discute al final de este capítulo, las vías de difusión de las obras y de las figuras simbólicas de los poetas juegan un papel importante en la definición de la identidad poética. Los suplementos culturales con orientación literaria, las revistas literarias y el Internet, desde la década del noventa han pasado por varias transformaciones. Sus diseños se han acercado gradualmente a esquemas sociales diferentes; esto, si bien puede ser reflejo de realidades sociopolíticas y culturales impuestas, la construcción del imaginario del “poeta” (en estos espacios) está mayormente bajo el control de los/las mismos/as poetas emergentes.

A partir de los primeros años del siglo XXI, bajo la dirección de la ya referida poeta emergente Marta Leonor González, abundan entre las páginas de *La Prensa Literaria* imágenes de poetas jóvenes, que no tienen posturas de iluminado. Los poemas y narraciones de poetas consagrados fallecidos no se acompañan de imágenes de su vejez, sino de su juventud: fotografías de Mariana Sansón y Beltrán Morales, a los treinta y cuarenta años, respectivamente; de Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho en sus veinte, sin vestir trajes formales. Tampoco se promueven sus imágenes políticas, como sucedió con el poeta salvadoreño Roque Dalton, en cuyo retrato aparece sin barba ni uniforme<sup>11</sup>.

Estos cambios de diseño pueden explicarse dentro de la reciente competencia entre los periódicos por ganarse a los lectores jóvenes, tal como lo describe Kris Kodrich en un estudio que trata la evolución de los diarios nicaragüenses [Kodrich, 2002]. Pero también responden a una sociedad que transita hacia la globalización, donde los imaginarios del mundo cultural y literario se transforman.

Las nuevas estrategias para reconfigurar el imaginario en cuestión parten de desmitificar los paradigmas tan arraigados y accidentados en el campo literario nicaragüense. Algunos de éstos incluyen la reticencia de hacer crítica y especialmente sobre producciones emergentes<sup>12</sup>; el “managüismo” y el “granadismo”<sup>13</sup>; la predominancia masculina en la literatura, así como los preceptos de la poesía “femenina”<sup>14</sup>. En otro aspecto, la historia literaria nicaragüense empieza

---

<sup>11</sup> La poesía también se entremezcla de forma visualmente estética con artículos sobre el arte nicaragüense contemporáneo, teatro experimental, fotografías de las bienales, reflexiones sobre música *rock* y *jazz*, y sobre cine *hollywoodense* e internacional. Hay planillas completas dedicadas a los esfuerzos y logros de los colectivos y proyectos culturales-literarios independientes y emergentes, como el grupo “El Agujero” (de León, surgido en el 2002), el “Círculo de lectores de la UCA” (Managua, de donde surge “Literatosis” en el 2000), “Asociación nicaragüense de escritoras” (Managua, 2000), “Tarantella” (Matagalpa, 2005), “Fragua” (León, 2004), “Macuta” (Boaco, 2000), entre otros.

<sup>12</sup> En 1994 se observan los primeros acercamientos críticos hacia los nuevos poetas y a sus obras, sustituyendo los ya monocromáticos ensayos sobre el canon tradicional. Un ejemplo de ello es el ensayo de “Percepciones de las últimas tendencias poéticas”, de Pedro Xavier Solís [publicado en *La Prensa Literaria*. Solís, 1994: 2].

<sup>13</sup> En el año 1997 y nuevamente en el 2003, aparecen varios trabajos de reflexión dedicadas a explorar las “Ciudades nicaragüenses y sus poetas”.

<sup>14</sup> Y aunque la mujer siempre ha sido representada en el suplemento, claramente descrita por Cuadra como poesía “sentimental”, desde el 2000 aparecen varias ediciones especiales que exploran la creatividad femenina, en donde con base en la figura de una de las precursoras de poesía escrita por mujeres, Mariana Sansón, se prefiere realzar los aspectos “misteriosos” y reivindicativos de la mujer presentes en la poesía.

a revalorar las memorias oficiales sobre el poeta como predestinado a la perfección, sutileza e iluminación, para revelarlo carente de superpoderes y más humano. Esta tendencia puede no ser novedosa, ya que Ernesto Cardenal atribuyó los primeros intentos de “humanizar” a las deidades poéticas a José Coronel Urtecho, con su “Oda a Rubén Darío”. Pero aún así destaca la revisión que hizo Baldizón, en la que considera a Ernesto Mejía Sánchez como el primero que describió el orgullo y la afición por el poder entre poetas, en un desafío no tanto al mito dariano, sino a la misma figura del escritor [Baldizón, 2000: 3].

Surge así la pregunta de cómo se delimita el imaginario del poeta durante esta etapa estudiada. Aunque persiste en forma localizada la percepción conservadora, y se evita la revolucionaria en cierta forma, la concepción propia de los poetas emergentes está aún en devenir, sobretodo porque involucra la tarea de deconstrucción de los paradigmas anteriores. No obstante, con varias de las grandes personalidades ya fallecidas o en edades muy avanzadas, podemos afirmar que la comunidad literaria está en una transición, lo que puede en parte explicar la asociación de la figura del poeta con lo juvenil. Pero junto a ello, el componente de juventud puede tener otras implicaciones. Una tiene que ver con una sensación de caos y de incertidumbre respecto del pasado, como escribe otra poeta emergente de la década de los noventa, Blanca Castellón: “*vagamos en pena con temor de destruir las viejas voces, sin el incentivo de un progreso real... escribimos lo que succionamos del caos*” [Castellón en Montoya, 1997]. Es interesante considerar la posibilidad de que la postura de Castellón rebese la conciencia individual a una social. En este sentido, la desconfianza y rebeldía al pasado pueden estar reflejando una condición nacional. Las múltiples transiciones político-económicas y sociales que ha vivido el país conllevan a una constante tendencia a considerar nulos los logros pasados. Es decir, Nicaragua se reinventa tras cada cambio de época. De esta forma se puede entender el reciente e incrementado interés del campo literario en auto conocerse, autodefinirse y renovarse, porque en muchos sentidos, también está en una condición temprana de crecimiento.

Sin embargo, persiste la necesidad de precisar el estado actual del imaginario del poeta. En sentido similar, y en atención de los lectores de este trabajo interesados en la herencia y actualidad de la figura de Rubén Darío, también se

mantiene la duda sobre la vigencia de la figura del poeta dariano<sup>15</sup>. Atendiendo a estas preocupaciones precisas, las mismas reflexiones hechas hasta ahora pueden apuntar a un proceso específico.

Recapitulando estas observaciones, la figura del poeta actual se distancia de concepciones divinas e iluminadas que la hacen responsable por la humanidad; y se acerca a las vivenciales que la convierten más en un testigo de la realidad. El poeta ahora está individualizado aunque integrado a (o confrontado con) las masas heterogéneas. Su desconfianza hacia lo preestablecido puede librarlo de los requisitos elitistas y permitirle enfocarse en su cotidianidad bombardeada por imágenes globalizadoras. No reconoce su oficio como herramienta de denuncia social abierta, sino como una de exploración interna. Todo ello, en conjunto pueden indicarnos que la poesía y el poeta en Nicaragua están experimentando un proceso de amplitud mucho más global. A pesar de su carácter reciente en este país, las transiciones entre estas concepciones nicaragüenses sobre lo poético hacen pensar en procesos similares ocurridos más tempranamente en otros campos de poesía de otros países. La referencia que se hace es hacia la “especialización del poeta”.

En general, la especialización del campo de la poesía es evitada como materia de discusión literaria (aunque en la práctica, las estrictas posturas disciplinarias del campo académico de las Letras son bien conocidas). Aquellos que sí abordan el tema, son más bien quienes anhelan modelos más humanísticos y multifacéticos de la poesía.

Uno de los primeros y más reconocidos trabajos en aplicar el fenómeno de especialización al caso poético es del estadounidense Wendell Berry (1934): poeta, académico, agricultor y activista social en materias de tecnología, de medios de comunicación masiva y de ecología. Su ensayo “La especialización de la poesía” [Berry, 1983], trata con cierta nostalgia que, tras la explosión de poesía comprometida (es decir, social; político; de protesta) producida en su país durante las décadas de los sesentas y setentas, repentinamente, el público lector de poesía se redujo drásticamente, acompañado por un desinterés paralelo de parte de los poetas en involucrarse en lo social y escribir sobre ello. En opinión de Berry, para los

---

<sup>15</sup> Además de lo expuesto a continuación en este capítulo, el tema sobre la apropiación y utilización del capital simbólico de la figura de Rubén Darío por parte de la cultura nicaragüense, se retoma en el capítulo III de este trabajo.



años ochenta (época de su ensayo) la poesía se había restringido tanto, que los mismos poetas eran su único público [Berry, 1983: 3-5]. Estos fenómenos son poco distintos de los ocurridos en el caso nicaragüense<sup>16</sup>. El desinterés social descrito por Berry se aplica al contraste entre la poesía revolucionaria de los sandinistas durante el último cuarto del siglo XX, y a la afirmación de Marta Leonor González referida a que sus contemporáneos del siglo XXI representan una promoción “despreocupada de la militancia”. Son diferencias de horizontes acompañadas a la vez, por una abundante producción editorial (durante los años ochenta) de poesía y de literatura en general, que repentinamente en 1990, colapsa.

La comparación entre la observación de Berry y el caso presente revelan similitudes. Estas coincidencias de procesos ocurridos en Estados Unidos con los nicaragüenses también comparten parecidos históricos. Antes del ensayo referido de Berry, fue el poeta, crítico e historiador literario, Selden Rodman quien aportó una visión histórica sobre la especialización del campo de la poesía [Rodman, 1963]. Según Rodman, desde mediados del siglo XX, los imaginarios que rodean a la poesía y al poeta distan enormemente de aquellos predominantes durante gran parte de la historia poética.

Rodman, en su introducción a una antología de poesía moderna, recuerda los grandiosos comienzos imaginarios no de la poesía, sino de las expresiones estéticas en general: “*Las artes servían a la religión para iluminar sus verdades... mientras que el artista fungía como interprete, sabio y mago*” [trad. propia. Rodman, 1963: viii]. Rodman llama “primitivista”<sup>17</sup> a esta concepción, que involucra a la utilización y recepción de las artes, acorde con su argumento de que las artes experimentarán un proceso histórico de distinción entre ellas. En forma parecida a la división progresiva de responsabilidades laborales que se dieron en la historia social, acentuadas por la Revolución Industrial, las artes también sufrieron una división de compromisos. No

---

<sup>16</sup> Varios de los contrastes a mencionarse a continuación, se discuten a profundidad en sus apartados respectivos, mayormente en el apartado 3 y 4 del capítulo presente, el apartado 1 del capítulo III, y el capítulo I del capítulo IV.

<sup>17</sup> El enfoque de Rodman sobre este término no debe confundirse con las aplicaciones hechas por Leo Frobenius (1873-1938). El etnólogo alemán llegó a clasificar a varias expresiones literarias como “poesía primitiva”, durante sus estudios de las culturas africanas antiguas. Su objetivo tras utilizar esta categoría era ilustrar sobre el grado de “civilización” presente en aquellas sociedades. Para él, el incipiente desarrollo de una lengua, visto por ejemplo a través de su vocabulario, influye en el predominio de frases cortas, monótonas con ideas sencillas. Lo “primitivo” para Rodman, por otro lado y como se verá más adelante, se distingue precisamente porque encarna una condición de inteligencia y fluidez compleja, abundante e íntegra.

obstante la profesionalización que eventualmente separó a los pintores de los músicos, así como los escultores de los arquitectos, las expectativas del rol mediador entre lo divino y lo humano se concentraron en el poeta [*Ibidem*]. Además de versatilidad en la composición lingüística, esta figura “primitiva” se reconocía con fluidez en lo político, lo filosófico, lo científico y lo moral. Esta imagen es, precisamente, una de las más perdurables en la historia de la poesía.

En el caso nicaragüense, basta pensar en los grandes rasgos públicos de algunos de sus mayores exponentes. Rubén Darío, además de ser el “padre del modernismo”, también fue un protegido por varios presidentes latinoamericanos. Fue cónsul de los gobiernos colombiano y nicaragüense, y trabajó como corresponsal periodístico y como delegado oficial en varios eventos de importancia considerables, como la guerra entre Estados Unidos y España en 1898, las ferias mundiales de inicio del siglo XIX, y hasta en algunas de las primeras Conferencias Panamericanas. Varios líderes políticos internacionales interpretaron su elegancia poética como equivalente a una personalidad refinada, inteligente y estratégica.

Otro ejemplo es el de Ernesto Cardenal, poeta nicaragüense de la segunda mitad del siglo XX. Destaca por haber combinado a la ideología y *praxis* del cristianismo monástico con la actividad guerrillera e insurgente. Incluso, después de fundar una comunidad de reflexión espiritual a la que asistieron varios actores nacionales e internacionales, intelectuales y artistas, arriesgó su propio estatus formal de sacerdocio al fungir como funcionario del gobierno sandinista durante la década de los ochentas. Generaciones completas de escritores y no-escritores vieron en él a un modelo de inspiración y de emancipación.

El poeta y periodista Pablo Antonio Cuadra, también fue clave para entender los diseños imaginarios de la identidad nicaragüense. Directamente influyó a varias instituciones como el Instituto Nicaragüense de Cultura, la Academia de la Lengua, y la Universidad Católica en Nicaragua. Su modelo de poeta iluminado lo autorizó para marcar rumbos de desarrollo nacional, como cuando se dedicó a la lucha antisomocista, y luego anti-sandinista en *La Prensa*. Para sus “seguidores”, los mitos que Cuadra creaba y alimentaba sobre la condición del nicaragüense (a revisarse en los capítulos III y IV) llegaron a adoptar tonos de metarrelato; considerados como verdaderos.

Estos personajes ilustran bien la predominancia de la imagen del poeta-primitivo (o no-especialista) en la historia nicaragüense. Ciertamente es que sus discursos públicos difirieron enormemente entre ellos –el poeta dariano era como un ingeniero lingüístico iluminado; el cardenaliano: popular y accesible; y el de Cuadra: elitista y por abolengo. Puede ser que, a excepción de Cardenal, estos posicionamientos también buscaban especializar el texto poético y escindirlo de lo social. Pero a pesar de ello, en sí los tres ejemplos cumplieron con una imagen de maestría y perfección institucionalizada. Darío contaba con la magia de la forma y de lugares exóticos; Cardenal, del sacerdocio y de la utopía, y Cuadra, de la creación de mitos. Este modelo de poeta como “torre de Dios” o como “magistrado de los seres” contribuyó de forma importante a la historia de la tradición poética nacional. Mas algo pasó con el advenimiento del siglo XXI, cuando este paradigma empezó a perder vigencia.

Hay varias condiciones que contribuyeron y siguen contribuyendo a este fenómeno de transición del poeta-primitivo al poeta-especialista. De entre éstas, resaltan los factores ideológicos de la Modernidad y los procesos sociales de urgencia (en el sentido de conflicto).

Para muchos historiadores especialistas en literatura occidental (europea y anglosajona), la sustitución de la figura del poeta-multifacético por el poeta-especialista es una característica de la Modernidad. Y es que, con la emergencia social de los confines ideológicos de la Edad Media y luego con la expansión del laicismo que acompañó al progreso científico del siglo XIX, la opinión estilizada del poeta empezó a ser desplazado por la teoría ideológico-científica. Los cambios sociales implicados en estos procesos contribuyeron a que la gente -en general- no buscara al arte para comunicarse con Dios, sino para “entretenerse” [cfr. Benjamín, 2003]. Fue entonces cuando el artista inició su búsqueda para recuperar su antigua posición de influencia social y a incursionar en el ensayo y particularmente, en el periodismo [cfr. Berry, 1983].

En la visión de Rodman, especialmente desde mediados del siglo XIX, la manutención/recuperación del privilegio de ser intermediario en la salvación humana, implicó que el poeta se enfrentara a la decisión “no-natural” de elegir entre la poesía y la comunicación [cfr. Rodman, 1963: x]. Cabe destacar que dentro de la opción comunicadora, además del periodismo, muchos poetas también se vieron en la necesidad de incorporarse a la Academia. Miles de universidades alrededor del

mundo abrieron sus puertas a escritores, quienes colaboraron a la formalización y profesionalización de la poesía. Los programas académicos diseñados buscaron sofisticar y especializar las formas de crear y abordar al verso. El resultado fue una reducción del campo de apreciación poética. La fusión de esferas lectoras y creadoras en las aulas y salas académicas, junto con el desarrollo de teorías literarias abstractas, extrajeron la poesía de la cotidianidad popular<sup>18</sup>. Dicho de otra forma, la especialización de la poesía contribuyó a separar a la figura del poeta del mundo.

De esta forma las posturas entre creadores cada vez más enfatizaban la “inutilidad” del arte, con su consecuente resguardo en esferas reducidas y privilegiadas. La poesía no era un espacio de emancipación política, de convocatoria e inspiración revolucionaria, sino de experimentación e ingeniería lingüística, fonética y semiológica, por decir. No obstante, a través de la historia general de la poesía existen varios casos en que poetas rescatan posturas primitivas, y ascienden a posiciones de liderazgo y de autoridad social.

No sin sorpresa es que resurge el poeta primitivo en momentos de crisis social; cuando el arte repentinamente adquiere la capacidad de consolar el sufrimiento humano. El poeta como líder, mago y sabio se justifica en estas coyunturas por su sensibilidad ante la injusticia y por su cercanía con las verdades ocultas (universales) de la vida. Basta recordar la coyuntura entre el romanticismo y la Revolución francesa, así como la emergencia de la Generación del 98 español tras la guerra entre España y Estados Unidos. También se puede pensar en la participación directa de varios poetas en las Guerras Mundiales, como Guillaume Appollinaire y Robert Graves. Como se verá en el capítulo III, estas referencias previas hacen pensar en los “rescates culturales” del vanguardismo nicaragüense ante las injerencias estadounidenses en su país a inicios del siglo XX; en los grupos completos de poetas que organizaron un frente intelectual para la insurrección antisomocista a mediados de siglo. Amén del poeta Rigoberto López, que por su propia mano asesinó al dictador Somoza García en 1956.

---

<sup>18</sup> Cabe mencionar que José Ortega y Gasset consideró a este fenómeno dentro de la emergencia de su llamado “arte nuevo”. Para él, la especialización de la poesía es una “barbarie”, en que tajantemente *“divide al público en estos dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden”* [Ortega y Gasset, 1936: 983].

No obstante, es después de tales conflictos en donde se observa un patrón de divorcio entre el poeta y lo social. Tras cada auge de participación, reconocimiento y autoridad social de la figura del poeta, sucede una etapa que nuevamente lo encarrila hacia los espacios especializados. Las advertencias y críticas sobre las relaciones internacionales y la vulnerabilidad humana ante el sufrimiento contenidas en las poesías de T.S. Eliot, de Ezra Pound, de Robert Frost o de W.B. Yeats no impidieron el advenimiento de las Guerras Mundiales. Las exaltaciones a las resistencias independientes hechas por los poetas brigadistas durante la Guerra Civil española tampoco lograron obstaculizar que Franco se insertara en el poder. Las expansiones comerciales, políticas y militares estadounidenses en el Caribe, a su vez, no fueron impedidas por las acciones de Martí, de Darío o de las vanguardias poéticas latinoamericanas. Tras estos “fracasos”, las poesías internacionales cesaron sus reflexiones sociales. Pero, como explica Rodman, en referencia a los poetas ingleses y estadounidenses tras las Guerras Mundiales:

Los poetas no estaban... demasiado desilusionados para pelear, sino que, para estos momentos estaban demasiado desengañados para escribir sobre las consecuencias [de las guerras] mas que en los términos de los medios utilizados, y estos medios... eran terribles. [trad. mía, Rodman, 1963: xxiii]

Es decir, para Rodman, la capacidad de compasión y de compromiso social son cualidades constantes en el poeta, pero las realidades a las que se enfrentan pueden llegar a abrumarlo. No obstante la presunción de que el poeta primitivo es una esencia permanente, activa cuando necesaria, es importante considerar que esta sensibilidad posiblemente ha sido adormecida ante la emergencia de las “masas”.

El único espacio en donde el poeta podía sentirse a salvo y protegido de la barbarie que ocurría en el mundo era el especializado. Pero la barbarie que lo amenazaba no se limitaba a las guerras, sino que incluía a las mismas actitudes sociales que se desarrollaban durante el siglo XX. Se trata del alienismo que empezó a caracterizar a la sociedad de masas y a la que el estadounidense David Reisman definió como una “muchedumbre solitaria” [Reisman, 1960]. Alimentado por el existencialismo de Sartre que se propagó tras la II Guerra Mundial, la realidad individual se concentraba cada vez más en lo interior, reduciendo la importancia de experiencias colectivas. Nuevamente, el arte y la poesía no se consultaban socialmente para iluminar algún sentido de la vida, sino para distraer al individuo de

ésta. Es muy posible que el “Aullido” de Allen Ginsberg [1955], fuera de las primeras expresiones contemporáneas que compatibilizaron a la poesía con un público aquejado por un sentimiento de enajenación. Despreocupado por la condición externa del mundo, lo importante se volvió el poder individual de revolcarse en confusiones y experiencias internas. Empero, mientras una parte importante del mundo occidental se alienaba, en Nicaragua sucedía lo contrario, aunque esta tendencia no tardó en disiparse.

Un año después de que Ginsberg proclamó el inicio de una generación individualista en Estados Unidos, el poeta Rigoberto López ascendió al frente del interés colectivo en su país por terminar una dictadura. Le siguió una cascada de poetas y escritores, brazo en brazo, para continuar su lucha hacia una transformación radical de la sociedad. La experiencia colectiva era el trasfondo de estos acontecimientos: derechos humanos, seguridad, educación, salud y trabajo para todos. La figura simbólica de Rubén Darío como poeta-político y renovador artístico se conjugó con las de otros, como la de poeta-antiimperialista de Augusto C. Sandino, como la de poeta-sacerdote de Cardenal, la de poeta-ajusticiador de López, y la de poeta-intelectual de Cuadra. La responsabilidad obligatoria de la figura del poeta era precisamente con su pueblo; con los intereses populares. Pero tal como sucedió con los escritores ingleses tras la II Guerra Mundial, con los poetas estadounidenses tras la Guerra de Vietnam, o con los españoles que atestiguaron la toma de poder de Franco, los nicaragüenses también abandonaron el escenario de activismo y de liderazgo social tras la contra-Revolución sandinista.

Posiblemente un poco distante de la consideración de Rodman, de que los poetas en una condición de post-conflicto están demasiado sensibilizados para continuar en una lucha específica, en Nicaragua se puede pensar que están “desencantados”. Pero no sólo eso, sino cansados de la violencia en todas sus formas. Como se verá en el siguiente apartado, los talleres masivos de poesía que inundaron al país durante los años ochentas, no obstaculizaron los avances de las tropas que atentaban contra el gobierno sandinista, sino que promovieron aún más conflicto entre los mismos escritores. Las utopías referidas en la poesía de Cardenal, basadas en una progresión teleológica desde pobreza hasta el bienestar, no se cumplieron. Igualmente, los mitos de Cuadra que buscaban convencer al país y al mundo de una homogeneidad nacional nicaragüense, tampoco lograron estimular el

desarrollo social. Los compromisos socio-políticos del poeta en ciertas formas eran vanos, a la vez que lo alejaban de la misma escritura. Por ello, las nuevas promociones de poetas en Nicaragua se refugiaron en su oficio, separado del mundo, como el único espacio en que el caos y el sufrimiento ajeno no las alcanzaban. Ahí, intencionalmente evitaron reflexionar sobre los miles de muertos y de huérfanos acumulados tras las últimas décadas. Lo importante era la poesía, como una experiencia individual e íntima, y no lo social. El título de poeta cambió de ser un reconocimiento por el compromiso político (vale decir por la capacidad de comunicar y actuar estéticamente) a uno centrado en la producción. Es decir, la figura del poeta se especializó, en separar su versificación de cualquier otro propósito.

Además de lo expuesto hasta ahora, es necesario revisar otros procesos nacionales para entender la especialización del poeta nicaragüense. El tema se retoma en varios puntos de esta investigación, donde se especifican diferentes momentos y condiciones que contribuyeron para ello. Los referidos conflictos generados por el auge de poetas primitivos entre la misma comunidad letrada, así como los desencantos de las nuevas promociones de poetas especialistas son algunos temas en los que se profundizará más adelante. Basta aclarar por el momento, que los poetas y los colectivos poéticos emergentes desde 1990 han tendido a abandonar una auto-concepción iluminada y emancipadora de la humanidad. Son poetas porque desarrollan el oficio de escribir poesía. Ya no son “las torres de Dios” como los llamaba Darío, ni constituyen el “magisterio de los seres” descrito por Cuadra. Pero tampoco son “puetas” como fue indicado por Cardenal.

De esta forma, ya revisados algunos de los fundamentos necesarios para ubicar las condiciones generales del país y el imaginario poético eje del campo de la poesía nicaragüense, se aprovecha ahora para empezar a detallar los componentes concretos de ese campo. Así, el resto de este capítulo se dedica a las instituciones y los canales de difusión cultural-literarios a través de los cuales los actores interactúan. De forma más específica, se discuten enseguida las instancias gubernamentales involucradas en la política cultural del país, el Instituto Nicaragüense de Cultura y el Banco Central de Nicaragua.

### **3. El gobierno en la Cultura nicaragüense.**

El contexto político económico nacional debe llamar nuestro interés por ser el escenario inmediato del campo. Como se mencionó en el previo capítulo (“Especificidades sobre el campo literario”), antes de abordar los casos específicos a nuestro interés, Bourdieu afirma que un eje primordial en el estudio de un campo (cualquiera, incluso) es la referencia hacia un centro de “poder”. Empleando esta indicación al campo cultural-literario, es de nuestro interés profundizar en este aspecto. Aunque el caso de Nicaragua presenta varios actores en competencia por la hegemonía cultural –varios de los cuales íntimamente afiliados al poder político económico-, de forma reciente (el tercer cuarto del siglo XX), éstos se reducen básicamente a dos. Desde el sector gubernamental, está el actual Instituto Nicaragüense de Cultura. Del lado privado, están los medios impresos de difusión masiva. En este momento puede surgir la posible duda sobre la razón de tanta profundización en estos temas. Ante ello se aclara que la pertinencia de estos factores con el objeto de estudio -los grupos de poetas emergentes-, es importante para entenderlo y encaja con la metodología descrita de campo revisado en el capítulo anterior.

La forma en que una administración gubernamental conciba a la Cultura, necesariamente impacta en los otros agentes y actores. Si bien este factor se entiende como un Derecho Humano universal o como un resultado de la actividad humana generalizada, no hay una concepción tan extendida acerca de la repartición de las responsabilidades y de las modalidades para fomentarla y enriquecerla.

Parte de esta confusión se origina desde las mismas instancias internacionales que permiten desvincular al Estado de sus responsabilidades culturales. Es decir, si bien hay instancias como el Banco Mundial, y las Naciones Unidas, o su dependiente la UNESCO, que cuentan con definiciones culturales, es frecuente que se consideran legislativamente como derechos civiles (y no como responsabilidades estatales). Es común también encontrar a estas referencias insertas en exposiciones de temáticas más amplias, como de desarrollo económico y socio-educativo, en que la importancia de la “cultura” es minimizada<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ejemplos de actas que proclaman derechos culturales son La Declaración Universal de Derechos Humanos, el Convenio Internacional sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales, el Convenio Internacional sobre Derechos Civiles y Políticos, la Convención sobre la Eliminación de toda forma de



De acuerdo con el especialista argentino Edwin R. Harvey, quien también asesoró a los gobiernos nicaragüenses desde 1990, la evolución cronológica de las políticas culturales modernas parte desde una definición clásica. Fue con las medidas diseñadas por los franceses para proteger su patrimonio artístico tras las revoluciones del siglo XVII [Harvey, 1990]. Desde entonces, este interés político ha pasado por varios matices, que van desde la exclusión de intereses creativos (al privilegiar lo histórico), hasta el mecenazgo oficial. Pero fue tras la II Guerra Mundial, cuando la concepción clásica de política cultural empezó a democratizarse y se redefinió como el:

... conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de intervención o no-intervención que tienen por objeto satisfacer ciertas necesidades culturales de la población y de la comunidad, mediante el empleo óptimo de todos los recursos materiales y humanos que dispone una sociedad en un momento determinado [Harvey, 1990: 15].

Es de advertir la amplia libertad de acción o de pasividad que un Estado se otorga en materia cultural a la vez que incorpora un factor de corresponsabilidad social. Pero clave en esta definición es la interpretación de “necesidades culturales”, así como su consecuente priorización en un esquema de desarrollo nacional.

En el caso generalizado de los países de menor desarrollo, -por denominarlos de alguna forma- como es el caso de las naciones centroamericanas, existe una tendencia de restringir la interpretación cultural y su importancia a un marco clásico. Esto conlleva a subordinarlas ante otras necesidades más básicas, consideradas distantes de las culturales. Frecuentemente es una diferencia basada en prioridades de sobrevivencia.

La definición clásica de la Cultura como Bellas Artes toma un segundo lugar ante problemáticas como la pobreza material y la falta de educación básica. No obstante, históricamente a nivel internacional los países más industrializados y económicamente prósperos incluyen iniciativas culturales dentro de sus agendas nacionales –aunque no necesariamente en sentidos democráticos-. Es decir, para estos casos, la cultura está vinculada al desarrollo nacional. La cultura, entendida en su sentido antropológico como “estilo de vida”, no es una consecuencia o meta posterior a la sobrevivencia material, sino un instrumento para lograr el bienestar. La

---

Discriminación Racial, la Convención sobre los Derechos de la Infancia, la Declaración sobre los Derechos de Personas de Minorías Nacionales, Étnicas, Religiosas y Lingüísticas.

anterior representante del Alto Comisionado en Asuntos de Desarrollo Humano en las Naciones Unidas, Elsa Stamatopoulou, mantiene esta postura [Stamatopoulou, 2004]. En un discurso ante el consejo cultural de Carnegie, afirmó que los aspectos vitales (de cotidianidad) de varios países son perjudicados por debilidades conceptuales y legislativas culturales (en referencia especial hacia los indígenas y a otros sectores históricamente marginados).

Stamatopoulou comparte la idea de que un Estado tiene el derecho de definir su propia política cultural (según los convenios de 1967 de la UNESCO) “*en función de valores culturales y objetivos fijados nacionalmente*”. Pero a la vez, también reconoce que este derecho puede manipularse para concentrar el poder cultural en altos mandos ideológicos, que pueden o no considerar los intereses de las esferas propiamente culturales, y de aquellas cuyos valores ontológicos pueden coincidir o contradecir los mitos identitarios nacionales.

Los dominios de una política cultural nacional incluyen lo relativo al patrimonio cultural (el elemento más histórico y fundamental), la cultura artística y creativa individual y comunitaria, las industrias culturales, los procesos y agentes involucrados en su distribución y reproducción, y su relación con proyectos de cooperación internacional. Las formas en que los Estados han abordado estas funciones varían desde la incorporación discreta de sensibilidades culturales hasta la creación de ministerios y de otras instancias específicas a la cultura. Los últimos casos generalmente son dirigidas por nombramientos directos del ejecutivo nacional, en donde la compatibilidad de intereses y visiones sobre lo histórico, lo artístico y lo identitario nacional es imprescindible. De esta forma se tiene que una concepción política cultural ampliada no necesariamente implica la apertura de oportunidades para creadores, ya que la orientación ideológica de los funcionarios encargados de esta área puede influenciar la continuidad o exclusión de ciertas expresiones artísticas.

Como se podrá haber notado, la vinculación del poder político y el cultural puede generar situaciones de encuentros y desencuentros mas no podrán evitarse. Antes de abordar las especificidades de los grupos emergentes de poetas, es necesario considerar primero qué historia reciente y significado tienen estas instancias de mayor peso político y económico. Por esto, surge a continuación la discusión sobre el Instituto Nicaragüense de Cultura y el Banco Central de

Nicaragua, ambos factores “oficiales”; cercanos a los desarrollos de los grupos consagrados en la poesía nacional (a discutirse en el capítulo III), y por ende de aquellos que apenas emergen en el escenario de cultura nacional (a discutirse en el capítulo IV).

### **3.1. Antecedentes del Instituto Nicaragüense de Cultura. El Ministerio de Cultura.**

La evolución de la política cultural es simultánea y complementaria a las formas de gobiernos y de economías nacionales. En el caso nicaragüense, esto se refiere a la transición del Ministerio de Cultura (MC), propio de la Revolución sandinista (1979-1990), al Instituto Nicaragüense de Cultura (INC), vigente durante el periodo de las administraciones neoliberales (1990-2006). Para introducir esta transición mencionada, conviene repasar algunos detalles básicos.

Poco después del derrocamiento de la administración somocista en 1979, el gobierno del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), diseñó un nuevo organigrama burocrático nacional. Por primera vez en su historia, Nicaragua contó con una instancia oficial dedicada a la cultura.

Los actores literarios más importantes de la época y sus compañeros dominaron este Ministerio de Cultura (MC)<sup>20</sup>. El plan de acción consistió en resucitar un escenario cultural nacional, históricamente concentrado en la zona capitalina y múltiples veces censurado bajo la dictadura somocista (1936-1979) que los sandinistas destituyeron. Políticamente la visión cultural se amplió hacia un sector no tradicional: la población en general. Sin embargo, esta orientación fue refutada por facciones internas y obstaculizada por factores externos como la llamada contra-Revolución. La confrontación interna basada en debates específicos de política cultural llegó a crear una suerte de guerra fría en el campo literario y cultural.

Los poetas y escritores comprometidos que ascendieron políticamente en el sandinismo institucionalmente centraron el campo literario nacional en la capital de Managua. De ahí proyectaban expandir sus planes de promoción cultural a todo el

---

<sup>20</sup> Compartían ser sandinistas revolucionarios. Por ejemplo, Christian Santos, Gioconda Belli, Erick Blandón, Daisy Zamora, entre otros.

país. La convicción de compromiso integral los llevó a continuar sus esfuerzos revolucionarios en respaldo de Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura.

Estructuralmente el MC enfatizaba la producción y difusión cultural. Se componía de cuatro direcciones, dos institutos y dos departamentos: las Direcciones de Enseñanza Artística, de Bibliotecas y Archivos, de Patrimonio Histórico, de Artesanía, y la de Centros Populares de Cultura (CPC); los Institutos Nicaragüenses de Cine, y de Deportes; y los Departamentos de Investigaciones Culturales, y de Fomento al Arte. Con la intención de expandir su esfera de acción el MC trabajaba en conjunción con otros ministerios, como el de Educación, con varias de las Organizaciones de Masas sandinistas, con las brigadas internacionales de voluntarios y con las recién creadas casas editoriales estatales.

Debido a la situación político-económica nacional, el MC operaba con múltiples fuentes de financiamiento. La mayor parte era del extranjero, y a través del fomento a la productividad masiva se tenía la intención de lograr la auto-sustentabilidad. Para lograr esto el Ministerio formó Cocultura, constituida por las Empresas Nicaragüenses de Ediciones Culturales; de Artesanías; de Grabaciones Culturales; y de Distribución y Exhibición Cinematográfica.

El trabajo al que se enfrentó el MC consistió en un gran reto. Las herencias culturales de la previa administración somocista daban un saldo negativo. En una referencia sobre la comunidad de Solentiname, Ernesto Cardenal nos aporta una idea general de las condiciones culturales a nivel nacional:

La guardia de Somoza destruyó todas las instalaciones de la comunidad, destruyó la gran biblioteca que teníamos, piezas arqueológicas, discos, cuadros, hornos de cerámica y de esmaltes, todos. Y los campesinos de todo el archipiélago [Solentiname] por causa nuestra fueron reprimidos. Y la guardia les prohibió pintar [...] Se reprimía la literatura, el canto, el teatro. Porque teníamos una literatura eminentemente de protesta, una canción políticamente comprometida, un teatro callejero que era de agitación, y aun a veces clandestino. Y se prohibían los libros. Primero fue con los libros que eran considerados más peligrosos, al final ya fue con todo libro, pues todo libro fue considerado subversivo [Cardenal 1988, 112].

Dicho contexto revela cómo el reto más importante de la administración sandinista era precisamente la *reconstrucción* nacional. Las afectaciones sufridas por la esfera cultural artística eran representativas de múltiples facetas de la vida nacional. Por esto era necesario que tal reconstrucción se ejerciera de forma holística. Estas realidades estructuralmente violentas y violentadas llevaron a Cardenal, en su calidad de Ministro, a interpretar a la cultura como un humanismo social: “*Definiendo*

*la cultura estamos definiendo al hombre. Eso es lo mismo [sic]... No hay pueblo sin cultura, y el hombre no es hombre sin cultura” [Cardenal 1988, 109].*

De los varios logros de la reestructuración sandinista, es posible que los culturales sean los más recordados. De entre éstos, resalta la Cruzada Nacional de Alfabetización, proyecto que Cardenal describió como un “triumfo del amor” [Cardenal 1988]. Aumentó la población escolar básica de 300 mil a un millón y redujo la tasa de analfabetismo de casi 70 a 40% durante el transcurso de la década.

En cuanto a literatura en general, la actividad editorial nacional, irregular e inconsistente antes de 1979, también se concentró en el Estado. Las tres casas más importantes fueron Vanguardia, Ocarina y la Editorial Nueva Nicaragua (ENN). Esta última fue la más productiva de los tres. Fue formada por decreto de la Junta de Gobierno en 1981 y dirigida por el escritor y entonces Vice-presidente nacional, Sergio Ramírez. Vendió más de un millón de libros durante sus primeros cuatro años y para fines de la década contaba con alrededor de 250 títulos publicados [Wellinga 1993].

Específicamente en relación con la poesía, estaban los Talleres de Creación Artística (poesía y pintura) y los semanales Maratones de Poesía. Miles de nicaragüenses participaron activamente en estos programas a través de las ramas culturales esparcidas por la estructura sandinista, como las que había en la fuerza policíaca, las fuerzas militares y en las Organizaciones de Masas.

Lo que precisamente hizo el MC fue ampliar el acceso y la participación cultural a las masas. Esto es evidente en las palabras del comandante Bayardo Arce, miembro de la junta ejecutiva que decretó la formación del MC: “*Queremos que cada vez que se pinte o se escriba un poema, se edite un libro, se prepare una canción, se piense hasta dónde lo va a entender nuestro pueblo*” [Arce en Pailler, 1988: 107]. Es la versión sandinista de la “democracia cultural” que además de mayor accesibilidad a la cultura, en especial buscaba transformar a las mismas masas en productores culturales-artísticos.

### 3.1.1. Los talleres de poesía y el debate político-cultural

La orientación de la producción cultural promovida por los sandinistas, en particular los talleres de creación literaria, fue percibida como una amenaza por algunos sectores nacionales. Estos talleres consistían en reuniones muy localizadas, de carácter informal, en donde se presentaba, discutía y opinaba sobre poesía de autores reconocidos, para estimular luego un proceso de creación y crítica entre los asistentes. El taller era coordinado por un voluntario generalmente en su deber de cumplir “tareas revolucionarias”. Este programa recibió gran atención internacional que aclamaba la incorporación popular a los intereses culturales nacionales. En palabras del mismo Ministro de Cultura, en referencia a la poesía nacional:

antes había sido una poesía de elite, de gente culta; y ahora, después del triunfo de la Revolución la diferencia es que una poesía igualmente buena se está haciendo en muchas partes, en todo el territorio nacional, por una gran cantidad de poetas obreros, campesinos, artesanos, policías y soldados, por el propio pueblo. [Cardenal en Jiménez, 1983: 9].

La poesía tallerista se publicaba en los suplementos literarios pro-sandinistas y en las editoriales estatales<sup>21</sup>. De acuerdo con el historiador de la cultura Klaas Wellinga, la poesía incorporada en antologías es de temática variada, aunque predomina la memoria de lo inmediato (el conflicto bélico) y la esperanza en el futuro inminente (la utopía). Los estilos se fincan en el verso libre y utilizan un lenguaje local y sencillo. Algunas veces asemejan el realismo socialista<sup>22</sup>, tan dominante en los proyectos culturales soviéticos. Sólo para dar un ejemplo de esta “poesía tallerista” está el poema “En Nicaragua Libre”, escrito por Avelino López durante los primeros años de la revolución sandinista:

Todo se ve distinto con la Revolución. El pueblo se integra a las Milicias Populares Sandinistas para defender la Paz y para levantar la producción. Los nuevos ingenieros junto con sus compañeros albañiles se preparan para construir escuelas, hospitales.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>21</sup> Ejemplos de antologías de esta poesía son *Talleres de Poesía* de Mayra Jiménez [MC, 1983] y *Poesía de las Fuerzas Armadas. Talleres de Poesía* [MC, 1985].

<sup>22</sup> Esta forma de hacer literatura consiste básicamente en tres puntos: 1. Debe enfocarse a masas recién educadas, para dar fe de los acontecimientos revolucionarios. 2: Debe utilizar un lenguaje sencillo, alejado de lo abstracto. 3: Debe contener y transmitir una “conciencia de partido”, en apoyo a la estructura que hace posible la educación y acceso al conocimiento para las masas. Uno de los máximos exponentes de esta clase de composición es Máximo Gorki.

El arriero ordeña la vaca con más seguridad  
porque sabe que la leche será distribuida a todos  
los chavalos que nunca la bebieron.  
Ahora el campesino siembra y estudia y se tecnifica.  
Los artesanos trabajan en cooperativas  
haciendo cosas nuevas para el pueblo.  
El minero ahora es tratado como minero.  
La compañía pesquera, naviera extranjera,  
ahora es del pueblo.  
Y en la Nicaragua libre nosotros los poetas organizados  
Cantamos a la nueva vida.

[“En Nicaragua libre” de López Pavón, 1993]

El diseño y la operación de los talleres se basaron en proyectos similares realizados por la costarricense Mayra Jiménez en la comunidad isleña de Solentiname (intencionalmente fundada como una comunidad religiosa, dirigida por Ernesto Cardenal) en 1977. La comuna de Cardenal tuvo un fuerte interés en la creación artística, mismo que gradualmente llegó a envolver a los isleños y hasta sustituir a la pesca y a la agricultura como su medio principal de sobrevivencia. Para algunos, el éxito de Solentiname y de los posteriores Talleres de Poesía se basó en lo que Wellinga llama “comprensibilidad”, o el recurso de hacer tanto la producción como la interpretación literaria más accesible y específica a la mayoría poblacional. Pero las observaciones de Wellinga, publicadas ya después de la era sandinista, no se hicieron visibles o no fueron compartidas durante los años revolucionarios. De hecho, la recepción de los nuevos actores y agentes hecha por la comunidad literario artística consolidada antes del sandinismo incluyó fuertes críticas.

La imagen que muchos artistas independientes percibieron de los talleres se asoció con ideales socializantes y homogeneizantes en que el arte era sometido a procesos de producción masiva: “... *todas las voces son iguales. Hay demasiada uniformidad. No es posible distinguir un estilo personal en los talleres de poesía*” [Margaret Randall en Wellinga 1993, cap. II].

Esta crítica se justifica por la ideología que prevalecía entre los voluntarios brigadistas, los responsables editoriales y los directivos políticos. El marxismo, la Teología de la Liberación, así como todos los otros marcos “anti-sistémicos” contemporáneos que enfatizan la demanda colectiva y popular como medio de

desarrollo social, fueron los instrumentos considerados necesarios para construir y fortalecer la base del experimento revolucionario. La teoría de la lucha de clases que reivindican los Derechos Universales fueron claves para los líderes guerrilleros en la destitución de la dictadura somocista. Este hecho los convenció de la necesidad de educar masivamente al pueblo en estas corrientes de pensamiento. Pero por lo mismo, este discurso cercano a lo soviético inmediatamente convirtió a los sandinistas en un enemigo de los Estados Unidos. Diferentes sectores nacionales y regionales se aliaron como “contra-revolucionarios” para obstaculizar las metas de reconstrucción nacional y destituir al régimen sandinista. Financiados por Estados Unidos, los “contras” generaron una suerte de guerra civil en el país. Durante toda la década de los ochentas, Nicaragua se vio en la necesidad creciente de privilegiar la defensa del gobierno por sobre sus otras metas de desarrollo, incluyendo las socioculturales. Sin embargo, aunque este contexto contribuyó al deterioro de la política cultural sandinista, su debilitamiento también se puede entender como resultado de la competencia entre proyectos personalizados que polarizaron al campo.

Por una parte, se debe considerar el liderazgo de Cardenal en el Ministerio de Cultura, apoyado por un sector cultural-literario deseoso de una revolución estética completa. Su éxito internacional como poeta se basa en decenas de poemarios con temas que varían desde lo religioso y místico, lo testimonial, lo historiográfico y claro, lo revolucionario. Se caracterizan por un estilo “exteriorista”<sup>23</sup> que heredó de la vanguardia (nicaragüense e internacional) y perfeccionó. Para Cardenal, este estilo es apropiado para una poesía dirigida a las masas, por su tono conversacional y su lenguaje cotidiano y local. Sin embargo, para los opositores, el exteriorismo fue el modelo favorecido en los talleres, dando lugar a “cardenales en serie”. Las críticas vinieron entonces como una defensiva por parte escritores con estilos e ideologías diferentes para evitar su auto-censura y/o auto-marginación.

Otra cuestión a considerar en la polémica de los talleres y la política cultural ministerial es el papel que jugó Rosario Murillo, esposa del entonces Presidente sandinista Daniel Ortega. Fue directora del suplemento del órgano oficial del FSLN,

---

<sup>23</sup> Con un mayor detalle sobre este estilo se analiza en el Apartado 1.2 “La Cofradía del Taller de San Lucas y los ‘Tres Ernestos’”, en el Capítulo III, y en el Apartado 2.1.1 “Quemando al maestro” en el Capítulo IV.



*Ventana Cultural*, y de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC), compuesto mayormente no por profesionales, sino por simpatizantes de ese proyecto cultural. El 7 de marzo de 1981, Murillo publicó un artículo en el suplemento sandinista que enfatizó la pugna entre su gremio con el Ministerio. La nota, titulada “Entre la libertad y el miedo”, reproduce una entrevista de Murillo con los escritores Guillermo Rothschuh, Francisco de Asís Fernández, Gioconda Belli, Claribel Alegría, Eduardo Galeano y Juan Gelman, durante la cual atacan al tallerismo y a sus políticas circundantes<sup>24</sup>. El artículo específicamente critica la:

... creación uniforme... que pretende hacer del exteriorismo, la única forma de expresión poética revolucionaria...”. Más adelante continúa “... muchas personas creen que hay que escribir poemas sobre la Revolución. Y en los talleres se ha fomentado eso. Creen que deben escribir loas a la Revolución o a los dirigentes [Murillo, en *Ventana*, 1981, en Wellinga, 1993: cap. II].

Los pro-talleristas contestaron a estas críticas y aclararon que el exteriorismo no era el único estilo revisado en sus reuniones, y que tampoco era un recurso impuesto [Mayra Jiménez en *Ventana*, 19 diciembre, 1981, en Wellinga, 1993].

No obstante se concentró inicialmente en algunas personalidades del sandinismo, la polémica se extendió rápidamente a todo el partido y desestabilizó el funcionamiento interno del FSLN. Ante tal situación, el partido impuso una censura al campo cultural del Estado y en 1982 prohibió la discusión del tema. Esta acción dio la razón a la oposición que veía al autoritarismo sandinista como una amenaza para la autonomía del campo cultural. Sin embargo, para los primeros años de la Revolución, la esfera de influencia de los revolucionarios se limitaba a sus mismas estructuras internas. Esto permitió que la polémica sobre la cultura nacional continuara, temporalmente, en el sector civil (privado).

El otro factor a considerar en esta situación es el fenómeno “cuadrista”. No ajena a la polémica cultural interna al FSLN y al decaimiento del MC y de los CPC estaba *La Prensa Literaria (LPL)*, el suplemento del diario más antiguo del país, *La Prensa*.

Posterior al ascenso sandinista en 1979, el director del suplemento, Pablo Antonio Cuadra, gradualmente reorientó su tradicional perspectiva progresista y sandinista a una anti-revolucionaria. *LPL* empezó a ocupar sus páginas con artículos

---

<sup>24</sup> Wellinga luego logra revelar a través de entrevistas que la mayoría de los involucrados en este artículo no tenían la intención de atacar a las políticas culturales sandinistas, por lo que conjura que la entrevista se basó en un cuestionario que orientaba las mismas respuestas. [Wellinga 1993, cap II].

escritos por rusos y cubanos disidentes, sobre literatura universal, especialmente de autores franceses y españoles, y de historiografía marcada por perspectivas católicas conservadoras. Dedicó escaso lugar a autores nacionales, excepto algunos como Rubén Darío y el propio director. Cabe mencionar que los pocos escritores nacionales que alcanzaron tinta en las páginas de este suplemento cumplieron un perfil: eran en su mayoría nicaragüenses, auto-exiliados por no coincidir con el curso del desarrollo nacional. Su poesía buscaba alejarse del estilo exteriorista. Cuadra los llamó los “poetas del exilio”, que según los periodistas y poetas nicaragüenses Marta Leonor González y Juan Sobalvarro, “*era más bien un intento de hacer oposición al sandinismo usando como fachada la literatura*” [González y Sobalvarro 2002, 10]. Cuadra mismo se autoexilió unos años en Estados Unidos en donde promovió una visión opositora al Estado sandinista. Su poema “1984” por ejemplo, condena los proyectos utópicos de la época que más que bienestar para el pueblo, sólo desencadenaban violencia:

<p><i>I live in a country made sad by the cultivators of rifles. Everything can be figured out with the testicles. Standing, foreheads yesterday crowned with /laurels or imaginations, now empty with eyes fixed on gunsights. Homotextuals consult Marx What would someone say looking at this surplus-value of /corpses? in this scheme a good Lord does not /fit but there is room for happiness and also for weeping and the grinding of teeth. Invent</i></p>	<p><i>paradises and your hell will burn /you.  My country is inhabited by soldiers, /My country which bursts with poems repeating slogans. My country with its gush of children condemned to death. What hope do we feel On our knees? We are calling in the emptiness: Manuel! Ramón! Felix! Federico! But our sons are gone! [Cuadra, 1993]</i></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Los sandinistas, tanto cardenalistas como murillistas, identificaron a LPL asociada a intereses oligárquicos capitalistas y estadounidenses. Inicialmente decidieron no publicar en ella. Pero el contexto bélico nacional contribuyó a que el

partido oficial buscara la mayor cantidad de control nacional posible. Los avances de las tropas contra-revolucionarias propiciaron un rápido consumo de recursos materiales y humanos de los sandinistas, hechos que *La Prensa* enfatizaba en sus primeras planas, acentuando la polarización nacional. La difusión de ideología contestataria llegó a tal punto que la administración de Ortega se vio en la necesidad de ejercer un mayor control. Así, el FLSN clausuró el diario de junio, 1986 a octubre de 1987.

La situación del Ministerio de Cultura se complicó debido a la ecuación: Cardenal *versus* Murillo *versus* Cuadra. Las facciones internas del sandinismo disputaban el privilegio de dictar la estética oficialista. El sector privado también se levantaba para defender la autonomía cultural. Sobre todo, la dirigencia del FSLN se encargaba de controlarlos. Empero, esto último también fue temporal.

La guerra y la consecuente inflación progresivamente absorbieron los fondos materiales y humanos de todo el país. A través de la década revolucionaria, el MC y sus dependientes vieron disminuir su presupuesto, mientras que el apoyo internacional se reducía por cuestiones de inflación y reorientación de prioridades. Ante el envío de muchos de los coordinadores a los frentes de combate, los Centros Populares de Cultura y los diferentes programas culturales estatales dependieron cada vez más de los voluntarios. No obstante de formas más discretas, los enfrentamientos entre el MC y *Ventana*/ASTC continuaron con los proyectos de la primera dama en la delantera. Después de una parálisis de actividades en los Centros Populares de Cultura por casi un año, el Ministerio de Cultura se reestructuró. En 1988, fue incorporada al Ministerio de Educación como la Dirección General de Cultura. Un año más tarde, esta dirección se fusionó con el gremio de Murillo (ASTC) para formar el Instituto de Cultura.

Pero más fuerte que las pugnas internas del FSLN, fueron las elecciones de 1990, las que dieron cierta clausura a la polémica y a la incertidumbre que encaraba la política cultural nacional. El FSLN perdió en estas elecciones ante la propuesta neoliberal de “reconciliación nacional”. La opción de la ciudadanía fue por Violeta Barrios Vda. de Chamorro, entonces directora del diario *La Prensa* desde el asesinato del anterior encargado, su esposo Joaquín Chamorro (asesinado durante una manifestación anti-somocista). El nuevo gobierno trajo diversas reformas en las que el Instituto de Cultura se reestructuró como Instituto Nicaragüense de Cultura

(INC), ahora subordinado al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (MECD). Así, la forma en que terminó este episodio fue con la expulsión de los sandinistas de la administración de la cultura, derrotados por miembros del sector privado, culturalmente representado por Cuadra.

### **3.2. La óptica cultural neoliberal y el Instituto Nicaragüense de Cultura.**

El contexto socio-histórico nacional tras décadas de violencia exigía un consenso de todos los actores para lograr la estabilidad y un desarrollo pacífico. No exento de esta situación estaba el nuevo Instituto Nicaragüense de Cultura (INC), inaugurado bajo el objetivo de “*crear una política de democratización cultural... descentralizada, facilitadora, desideologizada y apolítica*” [INC, 1996: 1]. Esta política se enfocó específicamente a lograr la “*reconciliación de la familia nicaragüense y de concertación entre los integrantes de la comunidad cultural*” [Ibidem]. Discursivamente, el INC buscaba desvincularse de diferencias ideológicas al no perpetuar las antiguas polémicas. La experiencia de la década anterior reveló lo peligroso que era la concentración de poder cultural en personalidades consagradas, ya que la aparición y el desarrollo de proyectos personalizados amenazaban no sólo la cohesión, sino la misma autonomía del campo cultural. Esta prioridad de “neutralidad” dictó los objetivos y las acciones del INC durante los siguientes años.

Las estrategias para lograr tales objetivos, incluyeron la eliminación de la jerarquización del campo y la adopción de un concepto cultural diferente. Independientemente de proclamar a la cultura en su sentido antropológico, es decir, como la expresión patrimonial y creativa comunitaria e individual, la ejecución real del nuevo plan oficial identificó más a la Cultura con las Bellas Artes y el patrimonio histórico, lo que en algunos modelos es interpretado como recreación y entretenimiento<sup>25</sup>. Otra diferencia de la INC con su antecedente sandinista fue limitar

---

<sup>25</sup> Esta postura se puede rastrear desde los inicios históricos del liberalismo de Adam Smith, que validan a la cultura como una fuente potencial de ganancia, asumiendo su potencial para el consumo. Esto último es ilustrado mejor en la conferencia sobre políticas culturales de Helsinki en 1973, en que se describió una de las facetas de la cultura actual como respuesta a la consolidación de una “sociedad de tiempo libre”. En palabras de Edwin Harvey, este tipo de sociedad goza de “*disminución de las horas de trabajo semanal, aumento de las vacaciones anuales, [y] disminución de la edad límite para jubilarse; en otras palabras, la extensión de los ámbitos de tiempo libre a disposición de todos los sectores de la comunidad*” [Harvey, 1990: 110]. Se refiere a un escenario que ofrece la oportunidad de disfrute cultural distribuida homogéneamente de entre la población. Sin embargo, ignora las diferencias sociales entre países. Es decir, la idea de la sociedad de tiempo libre asume

drásticamente su participación con otras entidades estatales impactando con ello su capacidad de convocar y de incorporar al sector popular.

### **3.2.1. Estructura del INC y fundamentos legales.**

Los mandatos del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (MECD) privilegiaron su primer aspecto. La dirección no-especializada del MECD, ocupada en el periodo estudiado por ingenieros y empresarios, se compensaba en la presencia subordinada de personalidades reconocidas en las instancias culturales<sup>26</sup>. La intención tras estos nombramientos, compatible con la minimización de interferencia gubernamental, fue la de promover la autonomía cultural nacional. Aunque esto no implica un desinterés de los propios actores por participar y/o influenciar las orientaciones del Instituto, la tendencia en nombramientos obedeció más a buscar personalidades políticamente neutrales, experimentadas y respetadas, al menos por la mayoría, en las cúpulas culturales.

La máxima representación oficial en asuntos culturales nacionales es la del Director del Instituto Nicaragüense de Cultura. Es una posición de bastante volatilidad y de inestable sucesión, por lo que en el presente trabajo se considera pertinente no abordar las gestiones fugaces que poco o ningún aporte significativo dieron al INC, para privilegiar las de una temporalidad significativa.

Durante la administración de la presidenta Violeta Barrios de Chamorro (1990-6), tal posición la ocupó Gladys Ramírez de Espinoza. Fue integrante del comité directivo del Teatro Rubén Darío durante los primeros años sandinistas y más recientemente colaboradora de Pablo Antonio Cuadra en *La Prensa*. Escribió algunas críticas, pero sobre todo noticias de eventos socio-culturales. Al ser electo como Presidente, Arnoldo Alemán (1997-2001), designó como director al médico y escritor, Clemente Guido, antiguo candidato presidencial por el Partido Conservador en los años ochentas. Y durante la más reciente administración neoliberal, de

---

una serie de condiciones socio-económicas estereotipadas, que pueden volver ineficientes a las políticas culturales que de ellas derivan. En Nicaragua, estas concepciones se expresaron en la producción y transmisión de cultura clásica y patrimonial orientadas hacia la minoría poblacional, es decir, a la clase media-alta, y al sector turístico. Por consiguiente, la gran mayoría de la sociedad se excluyó de tales beneficios.

<sup>26</sup> Aunque esta estrategia de compensación es usual ante condiciones limitadas de recursos humanos, no dista de perjudicar la adjudicación de responsabilidades de promoción a creadores, en que se arriesga un conflicto entre intereses personales y laborales.

Enrique Bolaños (2002-6), el INC contó con dos directores: el poeta y ex-militante del FSLN, Napoleón Chow (2002-2004), y luego el historiador y crítico literario, Julio Valle-Castillo (2005-2006). Valle fue miembro del consejo editorial del suplemento *El Nuevo Amanecer Cultural* y de la Academia Nicaragüense de la Lengua. También fue el editor de *Poesía Libre*, órgano del entonces Ministerio de Cultura sandinista y de los talleres masivos de poesía.

Desde su creación en 1990, administrativa y burocráticamente, el INC ha sufrido pocas, pero importantes modificaciones. Las principales observadas en los organigramas de informes de cada periodo (*Cfr.* INC 1996; Guido Martínez 2000; Valle-Castillo 2004; INC 2006), son a nivel primario y secundario. Inicialmente, la máxima autoridad en el INC era el Consejo Superior de Cultura (CSC). Sus miembros eran nombrados por una Dirección General (DG) en que fungía el Director del Instituto, a su vez nombrado por la presidencia del país. La DG se encargaba de supervisar a las Direcciones Generales de Área (bellas artes, música, cinematografía, teatro, danza y espectáculos, literatura y patrimonio cultural), y a las Direcciones de Instituciones Adscritas (museos, teatros, bibliotecas y escuelas).

Para el 2002, con Chow, y sustituido después por Valle, este diseño cambia. El CSC se fusionó con la DG en una Dirección Superior. Este órgano ahora está dirigido por una Junta Directiva compuesta por el Director del INC, el Ministro del MECD, el Presidente de la República, más otros tres integrantes, generalmente literatos y/o empresarios. Las Direcciones de Área también se cohesionan con las de Instituciones Adscritas. Cabe aclarar que estos cambios pudieron haberse derivado de buscar un cambio en la jerarquía del Instituto. En comparación con la capacidad ejecutiva del antiguo Ministro de Cultura, el ahora Director del Instituto tiene una esfera de acción reducida y compartida.

El marco legal de la política cultural de Nicaragua, íntimamente ligado al Instituto Nicaragüense de Cultura se basa en los artículos 126 al 128 de su Constitución Política:

Artículo 126.- Es deber del Estado promover el rescate, desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional, sustentada en la participación creativa del pueblo. El Estado apoyará la cultura nacional en todas sus expresiones, sean de carácter colectivo o de creadores individuales.

Artículo 127.- La creación artística y cultural es libre e irrestricta. Los trabajadores de la cultura tienen plena libertad de elegir formas y modos de expresión. El Estado

procurará facilitarles los medios necesarios para crear y difundir sus obras y protege su derecho de autor.

Artículo 128.- El Estado protege el patrimonio arqueológico, histórico, lingüístico, cultural y artístico de la nación.

Estos artículos asignan al Estado la responsabilidad de promoción y apoyo a las expresiones creativas de la población y de protección del patrimonio nacional. Empero, no definen elementos tan claves como “cultura” y “patrimonio”, o instrumentos para identificar la “creación artística”. No obstante, se promulgaron la “Ley de promoción a las expresiones artísticas nacionales y de protección a los artistas nicaragüenses” [Ley 215: publicada en *La Gaceta* no. 134, el 17 de junio de 1996], y una suerte de versión reformada e innovada de la misma ley, la “Ley de derechos de autor y derechos conexos” [Ley 312: 166-31/08/99 y 167-01/09/99]. Aunque estas leyes en última instancia se reducen a la regulación de contratos, sí aportan suficiente claridad para definir la identidad de un autor y la validez de su creación. Sin embargo, sus marcos judiciales revelan posibles puntos de conflicto con la definición del propio INC.

Las leyes que formalizan al INC, los decretos 4-90 y 427, la definen como el “*órgano administrativo encargado de cumplir y hacer cumplir los principios, funciones y deberes que corresponden al Estado en el ámbito de la cultura*”. Aunque desde sus principios el INC se declara autónomo en decisión, actuación y financiamiento, aún está subordinado al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes [Ley de Organización, competencia y procedimientos del poder ejecutivo, en *La Gaceta* no. 102, del 3 de junio de 1998]. Además de considerar su jerarquía, los decretos mencionados no incluyen instrumentos para una función judicial en el Instituto. En este sentido su misión de “hacer cumplir las leyes”, es exclusiva a su propio comportamiento. Las grandes extensiones intra-gubernamentales y populares que caracterizaron al antiguo modelo sandinista se han eliminado, por lo que no existe una responsabilidad cultural afuera del INC. No obstante, cabe aclarar que la reducción de su esfera de actuación externa no implica la ausencia de un crecimiento interno.

Desde su formación, la estructura del INC se ha ampliado gradualmente, mayormente al absorber y crear nuevas dependencias. Las más antiguas bajo su control son de carácter patrimonial, con enorme atención en lo histórico como el Archivo de la Nación “Andrés Vega Bolaños”, creado entre 1863-1896; el Museo

Nacional “Dioclesiano Chávez”, creado entre 1893 y 1900; la Hemeroteca Nacional “Manolo Cuadra”, creada en 1986; y la Biblioteca Nacional “Rubén Darío”, formada en el 2000. Durante el período de 1990 a 2006, todas estas dependencias se concentraron en el Palacio Nacional de la Cultura, antigua sede de la Presidencia. El edificio fue retomado por los sandinistas para fines culturales tras la caída de Somoza, y formalizado como sede del INC en 1999.

En su función de protección al patrimonio histórico-arqueológico, además del Museo Nacional, el INC sólo cuenta con las ruinas coloniales de León Viejo, declaradas por la UNESCO en el 2000 como Patrimonio Mundial de la Humanidad; el sitio de las Huellas de Acahualinca, que datan *circa* 8,000 antes de la era común (a.e.c.); el Castillo de La Fortaleza, construido en 1672; y el sitio de la Batalla de San Jacinto, ocurrido en 1856. Los demás 17 museos y sitios históricos nacionales registrados con el organismo son de propiedad privada, de alcaldías locales o de la Iglesia Católica.

Menos importante que lo histórico es el aspecto de fomento educativo. Su única escuela para impulsar la continuidad y desarrollo de talentos artísticos en futuras generaciones es el Centro Nicaragüense de Enseñanza Artística “Pablo Antonio Cuadra”, formada en 1997. A diferencia de los antiguos Centros Populares de Cultura que estimulaban el desarrollo de una variedad de expresiones artísticas, y en especial las literarias, esta dependencia solamente promueve las áreas de artes plásticas, danza, teatro y de circo. La sede de esta escuela es el Centro Cultural Managua, próximo al Palacio Nacional de la Cultura, existente desde 1994, e incorporado al INC en 1999<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Otros fundamentos de avances legales interesantes e importantes para la vida cultural de Nicaragua, y especialmente para la literatura nacional, incluyen:

- la Ley del libro (2000), que exenta al consumidor de IVA a libros importados y en todo producto de papel;

- la “Ley para la protección y promoción de la obra, bienes e imagen del poeta Rubén Darío y declaratoria de patrimonio cultural, artístico e histórico de la nación, de su obra y bienes”, que respalda una fundación y comisión literaria-artística que, entre otras cosas, organiza el Premio Rubén Darío. Es un premio anual en diversas disciplinas artísticas realizado desde 1942, e institucionalizado en el 2000 [Ley 333]. Cabe destacar que su historia es irregular. De sus 64 años de existencia (1942-2006), no se convocó 18 veces, y en otras dos fue declarado desierto;

- y el decreto del 18 de enero como “Día nacional del escritor nicaragüense”, en celebración del natalicio de Rubén Darío (1995; promovido mayormente por el Centro Nicaragüense de Escritores).



### 3.2.2. Objetivos, estrategias y logros del INC

La descentralización y autonomía del sector cultural oficial permitió una amplia libertad para fijar sus metas, mismas que resultaron en su mayoría ambiciosas e inviables. Aun así, el patrimonio cultural nicaragüense, en todos sus sentidos, tras múltiples retos y amenazas, finalmente vio en este periodo una esperanza de priorización en la vida nacional. Sin embargo, a pesar de los discursos políticos que prometían un mejor futuro basado en la superación de rivalidades pasadas, la realidad socio-económica del país y las capacidades humanas forzaron al INC a proyectarse más como una instancia simbólica.

La evolución del INC tiene que ver con las contingencias de todo tipo que contribuyeron, en su momento, los contextos en los cuales se dieron. De hecho, literalmente parte de cimientos accidentados: su Palacio Nacional, museos y archivos destruidos y semidestruidos por los terremotos de 1931 y 1972, por actividades bélicas (enfrentamientos de guerrillas urbanas con guardias militares durante la década de los setenta), y por saqueos continuos [INC, 1996: 103]. También, las rivalidades político-económicas e ideológico-estéticas durante los últimos años fueron de tal intensidad que afectaron la imagen externa del país. Por ello, una de las prioridades máximas de la entonces presidenta electa Barrios, fue reorientar la óptica nacionalista sandinista de “reconstrucción nacional”, a una globalizada y neoliberal, como declaró durante una gira (de campaña electoral) en Washington:

...debe proponerse la política [cultural] con los intelectuales y la cultura, totalmente opuesta a la sandinista. Debe fomentar, apoyar, favorecer la democratización de la cultura, pero sin dirigismo, sin partidismo, sino descentralizada y libre. Políticas de becas, de casas de la cultura, de intercambios en que el Estado sea solamente patrocinador generoso de las iniciativas privadas” [Barrios, 1989: 2].

Al asumir la presidencia, estas metas se divulgaron a todos los ministerios, incluido el INC.

El nuevo enfoque oficial cambió las formas aceptadas de participación cultural. Inicialmente se dio una coincidencia con las posturas elitistas de Cuadra durante las polémicas culturales de la década sandinista. Para ilustrar los primeros años del INC, conviene visitar la lista de metas de la primera Directora del Instituto, Gladys Ramírez [INC 1996, 9-10]:

1. Hacer posible la adquisición de la cultura a las mayorías.

2. Alentar la creación cultural donde brote, valiéndose para tal fin, no de una burocracia –ni de recomendaciones, ni de criterios políticos – sino de la crítica libremente expresada por los conocedores y especialistas.
3. Mantener viva –por sus obras- (en ediciones, exposiciones, audiciones) la memoria y herencia de los “clásicos” nacionales, sin exagerar nunca (y sin disminuir) su valor universal.
4. Desplazar al provincialismo y al aislamiento cultural multiplicando los medios e instrumentos de cultura en todo el país y las vinculaciones y relaciones con las instituciones y centros culturales de todo el mundo.
5. Colaborar con los otros Ministerios y Entes Autónomos para que la cultura alimente todas las manifestaciones de la vida nicaragüense.
6. Fundamentar todas las operaciones de su Ministerio sobre el absoluto respeto a la libertad de creación y de expresión.
7. Rescatar, conservar y resguardar los bienes culturales que conforman nuestro patrimonio.
8. Investigar profundizando en nuestras raíces históricas y culturales.
9. Toda asignación presupuestaria asignada a la cultura se considerará como inversión y no como gasto.

Sin importar la repetición de metas, esta lista en sí, orienta las acciones del INC y su consecuente estructura. En primer lugar está la sociedad general nicaragüense, cuyo rol se reduce al de espectadora. Lo cultural que se le transmite está bajo el visto bueno de una comunidad selecta de “conocedores y especialistas”, misma que determinará la legitimidad y vigencia de los productos del sector creador-artístico. Este principio es el que fundamentó la creación de las luego desaparecidas Direcciones de Áreas. El aspecto funcional que se observa en recibir mayor atención es el de “patrimonio nacional”, que desde la formación del INC ha sido el más privilegiado.

Por otro lado, las metas número cuatro y nueve resultan interesantes debido a que revelan críticas hacia la sociedad nicaragüense tanto la civil como la pública y privada. La intención de extender la visibilidad del Instituto tanto al interior del país como fuera, se basa en asumir la condición nacional como “provinciana” y “aislada”; carente de estímulos de progreso. Por otro lado, este texto del INC considera al sector comercial privado como desinteresado en apoyar a la cultura, en el mismo sentido que los vanguardistas lo acusaban de tener un “espíritu burgués” [Arellano, 1982: 71].

No se puede soslayar que el discurso de Ramírez se asemeja enormemente al de *La Prensa*, así como al de otros órganos difusores de agencias consagradas, afiliadas a la ideología de Pablo Antonio Cuadra. De hecho, en estos años Cuadra

ocupa la presidencia del Consejo Superior de Cultura. Basta notar el rechazo subrayado que hace al arte según “criterios políticos”, que fue su crítica central al tallerismo. También está la insistencia en “no exagerar” la calidad o reconocimiento a los creadores, en franca alusión a los escritores sandinistas cuyas coyunturas socio-históricas favorecieron su fama mundial. Estos detalles evidencian que el interés primario está en lo histórico. El desánimo hacia la creación encaja con las posturas de la vanguardia nicaragüense, continuadas por Cuadra en sus proyectos posteriores de *Cuadernos de San Lucas*, *La Prensa* y la revista *El pez y la serpiente* [Schwartz, 1991: 312]. En éstas, las actitudes constantes incluían el anhelo del pasado y la condena al deterioro del presente.

Aunque cercanos a la esfera cuadrista, los parámetros de reconciliación nacional de Barrios continuaron en la administración de Arnoldo Alemán (1997-2001), con la meta agregada de desarrollo infraestructural. Luego, a través del “Plan Quinquenal” de la administración de Enrique Bolaños (2002-2007), el director sucesor del Instituto, Clemente Guido, enfocará gran parte de la energía oficial en avanzar y completar los desarrollos ya iniciados.

Los objetivos básicos del Plan Quinquenal [INC, 2006: 13-16], declarados como ejes de acción, incluyeron: 1) la democratización de la cultura, que en general mantiene el enfoque de difusión a una mayoría público espectador y enfatiza más bien la expansión institucional representativa; 2) el desarrollo de la cultura nacional, con una faceta educativo-escolar que busca crear un efecto cadena de formación de docentes/iniciativas de escuelas artísticas, así como el impulso a la creatividad a través de concursos escolares. Otra faceta es la revaloración del patrimonio nacional: conservación, restauración y protección de sitios, museos y colecciones; y 3) la rehabilitación y el fortalecimiento institucional del sector, basada en la cooperación del Instituto con el sector público gubernamental y no-gubernamental, civil e internacional.

Los objetivos derivados [INC, 2006: 16-17] de la formalización estructural también muestran un grado de avance político, en puntos más claros y distantes de contextos socio-políticos pasados:

- a) Promover el conocimiento de todas las manifestaciones culturales del país.
- b) Velar por la calidad artística y su progresivo desarrollo (escuelas de arte).

- c) Incentivar la investigación sobre el acervo cultural nacional pasado y presente (Museo Nacional).
- d) Crear, producir y distribuir bienes y servicios culturales con proyección nacional e internacional.
- e) Velar por la conservación del patrimonio cultural del país en coordinación con las instituciones correspondientes.
- f) Desarrollar relaciones de colaboración con instituciones nacionales e internacionales que contribuyan al cumplimiento de los objetivos del Instituto.
- g) Contribuir a la elaboración de los programas de estudios y libros de texto sobre historia del arte y la cultura de Nicaragua, así como los programas de promoción del arte y la cultura.
- h) Las funciones anteriormente asignadas a la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación.
- i) Cualquier otra atribución por la Ley.
- j) Conservación y protección del patrimonio fílmico de la nación.

La lista mejorada en sus aspectos discursivos apunta ahora hacia una neutralidad política más efectiva, especialmente por su distanciamiento de las presunciones previas de Gladys Ramírez sobre capacidades culturales de los actores nacionales. También revela una progresión en la disminución de la injerencia estatal en asuntos culturales. El rol del Instituto es ahora más evidente como intermediario entre las masas públicas y los creadores/reproductores culturales, de manera que estos objetivos se orientan hacia la investigación (puntos a y c), la educación (b, g), y a la visibilidad de la cultura nacional (a, d).

Aunque las deficiencias de financiamiento y de capacidad humana aún aquejan el INC y fomentan su dependencia de agentes externos, es notable que los objetivos del Plan Quinquenal implican –por lo menos discursivamente- una soberanía del INC. La apertura a trabajar con actores no afiliados a él se define por el delineamiento de sus objetivos, y le permite mantener un lugar privilegiado económicamente más sustentable como intermediario, supervisor o consultor.

La reconciliación y el mejoramiento de la imagen nacional fueron prioritarios para la directora Ramírez. De acuerdo con la entonces oficina de Relaciones Públicas, las expresiones de “arte neutral” ante las polémicas anteriores –es decir, todo menos literatura- se promovieron de una forma equilibrada: exposiciones y ferias de artesanías, presentaciones de danza folklórica, música y de artes plásticas [INC, 1996: 27-36]. La logística de estos eventos, así como los sectores a que se

dirigieron inmediatamente limitaron la participación activa de la población en general<sup>28</sup>.

En cuanto a literatura, Ramírez se limitó a trabajar con las 45 bibliotecas públicas ya existentes en el país, mejorándolas apenas con una dotación de cerca de 10 mil libros (aprox. 2 mil títulos), y a cooperar con la embajada de Alemania en organizar una biblioteca ambulante de literatura infantil, “Bibliobus”, que en 1995 alcanzó a cerca de 3.8 mil usuarios. No obstante, la actividad editorial del INC durante esta época fue la más fructífera de entre las consideradas. Aunque el Instituto no contaba con un departamento editorial propio, logró imprimir su sello en 45 títulos [INC, 1996: 61-63], que sin embargo, nuevamente obedecieron a la intención de neutralidad. Sólo cinco libros son del INC, los demás fueron producidos en cooperación con agentes externos. Cerca del 50% de los títulos son directorios, registros y otras obras de referencia. Aunque las obras propiamente “literarias” se limitan a lo clásico y no polémico, hay indicadores de la existencia de un sector preferencial<sup>29</sup>. No es gratuito que cerca de la quinta parte de los títulos totales publicados son del mayor “canonizador” de Cuadra, Jorge Eduardo Arrellano.

La administración siguiente de Clemente Guido fue la más productiva y eficaz en la historia reciente del INC. Los lineamientos de la presidencia que siguió enfatizaron el mejoramiento de infraestructura. La base de acción fue el municipalismo para contrarrestar la concentración de poder cultural en la capital de Managua. Esto le permitió extender la visibilidad y actividad del Instituto a 120 municipios en el país a través de alianzas con alcaldías locales, incluyendo una considerable atención a las aisladas Regiones Autónomas en la costa caribeña [Guido Martínez, 2000: 5]. Aumentó la red bibliotecaria a 114, con un promedio de apertura de 14 bibliotecas al año. También mejoró los centros heredados desde la

---

<sup>28</sup> La excepción a esta dinámica fue el Teatro Nacional Rubén Darío, que presentó más de 500 eventos en estos años, aunque no todos de carácter gratuito o público [INC, 1996: 99-100]. Un considerable número de éstos tuvieron un formato de beneficencia, que inmediatamente limitaron la participación del público. De entre los pocos esfuerzos realizados por alcanzar mayores públicos está el programa de “Cultura en el Parque”. Fue posible con financiamiento internacional y solamente cubrió la zona del pacífico del país, con un público estimado de 76 mil personas.

<sup>29</sup> Como son los referentes a la obra folclórica de “El Güegüense” y sobre el teatro nacional, aunque destaca en sí misma la antología *Poetas jóvenes de Nicaragua* [INC-ASDI], en que el poeta Pedro Xavier Solís selecciona y compila lo mejor de los poetas más jóvenes que colaboran en *La Prensa Literaria*, (Juan Carlos Vilchez, Ninfa Farach, Blanca Castellón, Ariel Montoya, Silvio Páez, Marvin Chamorro, Pedro X. Solís). Aunque este libro no es cualitativamente representativo de la actividad editorial, puede aludir a un sector preferencial emergente.

época de Ramírez, con una distribución de medio millón de libros. En cuanto a publicaciones, el Instituto continuó la línea de neutralidad, con 32 títulos de obras nacionales clásicas, mayormente de corte didáctico.

Además de productivo, Guido también fue el más crítico. En su informe de actividades del 2000, el entonces director enfatizó que el INC aún no cumplía con sus objetivos de atender todas las necesidades culturales nacionales [Guido Martínez, 2000: 6]. Ahí destacó que sectores artísticos como los cirqueros han sido ignorados, a pesar de su arraigada tradición en la cultura popular, y que la vulnerabilidad de los creadores aumentaba ante la entonces lentitud política para formalizar una ley de protección de sus obras. También denunció que no habían cesado, como comúnmente se asumían, los saqueos al patrimonio nacional, con el incremento de tráfico ilícito de bienes culturales.

Pero, cabe señalar que estas críticas no implicaron el divorcio completo entre el INC y el poder cultural tradicional. Su cercanía a las esferas consagradas fue menor, cierto, pero tampoco ausente. En 1999, el presidente Alemán otorgó el “Premio Nación de Humanidades” a Pablo Antonio Cuadra, y en correspondencia, el Instituto otorgó la Medalla de Oro por el XXX aniversario del Teatro Rubén Darío, a Alemán.

Las siguientes administraciones directivas de Napoleón Chow (2002-2004) y de Julio Valle-Castillo (2005-2006), durante la presidencia de Enrique Bolaños (2002-2006), encontraron a un INC más o menos establecido, en que sólo había prioridades de índole administrativa. De hecho, derivado del análisis de los informes finales de ambos, parece ser que mantener la funcionalidad del Instituto (y no su crecimiento) era la única prioridad<sup>30</sup>.

Chow continuó con cierto desarrollo de la infraestructura. Mejoró el archivo fílmico de la Cinemateca Nacional y amplió la red bibliotecaria con 26 nuevos centros (aunque cierra 5 en la capital), pero no distribuyó cantidades considerables de libros [Valle-Castillo, 2004: 64]. Los dos años de dirección de Valle, propuesto

---

<sup>30</sup> Tanto fue así, que la revista *400 Elefantes* en el 2003, a un año de la administración de Chow en el INC, su sección “ABC” se inicia con el siguiente cuestionamiento: “¿Idiay? ¿y la tierra de poetas que se hizo? Ya ni ministerio, ni instituto cultural les queda, ni asesores de nada les queda, a la caridad de un centro retenedor de libros quedaron, como patria de tercera ¿así es? Pero por lo menos hay que decirlo, hay que quejarse aunque sea de gusto. Qué triste el paisito saqueado. Mejor dicho, qué aburrido” [4E, 2003: 1].

ante el presidente Bolaños como director del INC por el Centro Nicaragüense de Escritores (CNE<sup>31</sup>), continuaron con la tendencia reduccionista. En materia de infraestructura, reinauguró el ya abierto Museo Nacional [Marcaacme, artículos: 26/09/06] y únicamente abrió una biblioteca [INC, 2006: 55]. Las producciones editoriales, concentradas ahora completamente en el sector privado, no son muy diferentes. De los más de 400 títulos registrados en el ISBN durante la administración de Valle, sólo cuatro fueron del Instituto<sup>32</sup>.

Es posible que la mayor contribución de estas dos últimas direcciones fue la de transformar al Instituto Nicaragüense de Cultura en un verdadero intermediario e instancia simbólica de la cultura nacional. La materialización de esto se hizo en dos aspectos. El primero fue a través de su nuevo formato de informe de periodo, el *Atlas y directorio cultural de Nicaragua*, que promueve la información comercial de las entidades culturales nacionales. El segundo, fue el de priorizar su función de hacer reconocimientos públicos, en el que el homenaje se volvió casi, su único aporte al capital simbólico de los artistas nicaragüenses.

La forma de informar las actividades y logros del INC son importantes ya que permiten identificar sus condiciones de cohesión y de definición interna. Si comparamos sus informes de actividades, la mejora administrativa desde Ramírez hasta Valle es significativa. Durante los primeros años del INC éstos eran compilaciones de informes de actividades administrativas, de capacitación, de adquisiciones y servicios otorgados que no coincidían en formato, ni prioridades para reportar estos hechos. Es decir, los “informes generales” durante las administraciones tempranas del Instituto eran sueltas y repetitivas. Esto indica un alto grado de dispersión y falta de coordinación entre objetivos y recursos de todas las dependencias respecto a la Dirección Superior. Aunque el nuevo formato del *Atlas* utilizado por Chow y Valle no fue del todo exitoso en resolver estos problemas, su contenido se revela más objetivo y desinteresado en interferir en la cultura creada

---

<sup>31</sup> Para más información sobre el CNE, favor de ver el apartado 2.1 del Capítulo III.

<sup>32</sup> Solamente la turística *Guía del sitio histórico León Viejo*, una lista de los registros ISBN de *Bibliografía nacional de Nicaragua. 2002-2004*, y una reedición de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, presentaron el sello del INC. Es decir, si se incluye el *Atlas y directorio cultural...* de su administración, se llega a un total de cuatro publicaciones [INC, 2006: 358-406].

y expresada en el sector privado, más coordinado con respecto a una autoridad centralizada y políticamente más neutral.

La prioridad del formato es representar sectores que de otra manera experimentan un limitado reconocimiento público, a través de registrarlos en un directorio. Aunque el consumidor cultural puede encontrar este listado útil para contratar o consultar diferentes servicios y productos culturales, el *Atlas* distorsiona la imagen del INC en que no es un informe exclusivo de sus logros. El informe más bien se acerca a una guía turística. En los *Atlas* se pueden contrastar las pocas páginas dedicadas al INC con los enlistados detallados de “registros de grupos artísticos”, “directorio de bandas”, “directorio de mariachis, combos y tríos”, y del otorgamiento del ISBN. Pero esto, nuevamente se entiende por su intención de promover el reconocimiento de la comunidad artística ante el público en general. De hecho, apoyar a la cultura nacional a través de incluir a sus actores en los *Atlas* o en sus homenajes es el factor preciso que llegará a dominar la función cultural oficial (es decir, del INC) durante estas administraciones.

Como ya se mencionó, el Plan Quinquenal de Bolaños traducido en los objetivos del INC, permitió al sector oficial fomentar la cultura nacional con cierta distancia de los actores mismos. Ya que cuando éstos están cerca del poder, pueden ejercer una influencia tal que polarice el campo cultural, en contra del principio de cohesión, básico a cualquier Estado. En este sentido, es con Valle que la responsabilidad cultural se traslada casi completamente al sector civil y privado y que el Estado minimizado culmina en el INC.

En conjunto, las condiciones y elementos que el INC aporta a la cultura nacional se fincan en una lógica neoliberal. El caso que sirve de contraste es la política cultural sandinista. En ésta la participación pública fue activa. Es decir, la población en general no sólo consumía productos culturales, sino que participaba a la vez como productor y como agente de decisión (promoción y difusión). La estrategia neoliberal por otro lado, deshace el enfoque integral que promovían los sandinistas, y enfatiza una división de sectores por actividades. En este esquema, los artistas de oficio, en especial aquellos de artes más espectaculares, son los únicos productores de la cultura; la población en general es el receptor, mientras que los funcionarios son los agentes de decisión. En este sentido, el protagonista



colectivo promovido por los sandinistas se sustituyó por uno centrado en personajes individuales.

Una de las estrategias en dicha sustitución es la política de la apología, o de hacer reconocimientos públicos (medallas, honores, etc.). Si bien las pasadas administraciones ejercieron una práctica de homenaje regular, ésta no se compara con los eventos de homenaje casi mensuales ocurridos durante la dirección de Valle. Además de los eventos conmemorativos de Rubén Darío, esta última administración celebró a una cantidad impresionante de figuras nacionales y extranjeras, vivas y fallecidas por igual, como Henrik Ibsen, Ernesto Cardenal, Mercedes Gordillo, los hermanos Mejía Godoy, Alejandro Arostegui, y hasta el literato-político peruano Mario Vargas Llosa, por mencionar algunas de las más destacadas. Estos ejemplos resaltan el grado de libertad que el INC se otorgó para celebrar a la cultura. A diferencia de la era sandinista, cuando el homenaje discursivo se centraba en el pueblo nicaragüense, o de las primeras administraciones del INC que se mantenían cercanas a la ideología de Cuadra, en la lista de celebrados durante de la dirección de Valle no es tan fácil identificar una línea definida de afiliación político-ideológica.

En resumen, el modelo neoliberal gradualmente permitió al Instituto Nicaragüense de Cultura una visibilidad mayor ante públicos nacionales e internacionales como los académicos y turísticos. Su presencia ampliada no implica un apoyo considerable en la cultura nacional, a excepción de la provisión de espacios físicos y la apertura de mercados potenciales para otros intereses culturales comerciales. Su influencia más bien está en pacificar al campo cultural nicaragüense, al regular la centralización del poder cultural y mantenerlo más o menos distante de los grupos culturales privados.

De forma básica, el INC se distingue de su antecesor (el Ministerio de Cultura) en que sus agentes de decisión son promotores (o lo más cercano posible a ello) y no los mismos productores culturales. Los objetivos de la reconciliación nacional implicaron que éstos últimos se distanciaran de la política. Se reveló que la interferencia directa de artistas en áreas administrativas y ejecutivas conllevaba un riesgo de fraccionamiento y confrontaciones en el escenario cultural. En este sentido, el proceso de reconciliación en el campo literario nicaragüense fue necesario para evitar tragedias mayores. El derrocamiento de la dictadura somocista en 1979 no implicó un cese en los ataques directos sufridos por la comunidad

artística. La misma administración sandinista ejerció un autoritarismo considerable en contra de la autonomía cultural. Es posible que la continuidad de personalismos en la dirección nacional hubiera llevado a una parálisis indefinida del Estado en materia cultural, sin mencionar los efectos colaterales en otros sectores. Pero si bien la reestructuración del Instituto pacificó al campo cultural nacional, también llevó a su –cierto- debilitamiento como institución. Ante ello, más o menos de forma simultánea, los gobiernos neoliberales empezaron a desarrollar otro espacio dónde ejecutar políticas culturales: el Banco Central de Nicaragua (BCN).

### **3.3. La otra opción oficial. El Banco Central de Nicaragua.**

Como se ha visto hasta ahora, durante la década de los años ochentas, la opción cultural se concentraba en el Estado. Pero posterior a la entrada de la política neoliberal, la responsabilidad estatal con la cultura disminuye y forzosamente induce a la iniciativa cultural desde el sector privado. Pero este relevo de compromiso cultural fue sólo parcial, ya que otras instancias gubernamentales empezaron a reconocer la importancia de intervenir en el apoyo a la cultura nacional. Tal es el caso del Banco Central de Nicaragua (BCN), que en múltiples ocasiones ha tenido mayor participación, representatividad y reconocimiento nacional e internacional en los asuntos culturales del país. De hecho, aunque sus equipos culturales no cuentan con representantes fijos de otras entidades culturales, el BCN sí ha logrado colocar a los suyos en instancias tales como el Consejo directivo del Instituto Nicaragüense de Cultura y del Teatro Nacional Rubén Darío.

Fundado durante la administración de Anastasio Somoza García (1936-1957) en 1950, el BCN actualmente es el:

instituto del Estado... autónoma y técnica, responsable del diseño e implementación de la política monetaria y cambiaria, [el] normal desenvolvimiento de los pagos internos y externos y de actuar como asesor económico y agente financiero del gobierno [[www.bcn.gob.ni](http://www.bcn.gob.ni)].

Su macro-visión es contribuir al “*desarrollo del país y al bienestar de los nicaragüenses*” [[www.bcn.gob.ni](http://www.bcn.gob.ni)]. Cabe mencionar que esta meta, en todo caso inexistente en forma práctica durante las administraciones previas a las neoliberales, indica una influencia de teorías de políticas culturales mucho más avanzadas en cuanto promueven una actuación institucional más integral con otras áreas de

desarrollo social. Su capacidad puede considerarse hasta cierto grado desaprovechada, pues su sistema completo de sedes no participa en sus proyectos culturales. Empero, sus registros de actividades revelan que sus intereses tienen un propósito de alcance mayor, como sus ya tradicionales “Noches de amor en el canto y la poesía”, consistentes en conciertos y recitales de entrada gratuita que se han extendido de la capital de Managua, a las ciudades de Granada y León.

Para el BCN, *“las reservas y los valores monetarias y financieras, sólo tienen valor y significado en función de nuestros valores históricos, culturales y humanos”* [INC, 2006: 409]. Esto le permite declarar una misión agregada a su función estrictamente monetaria y financiera, como se indica en su página web: *“conservamos, promovemos y divulgamos el patrimonio artístico y cultural de la Institución, facilitando con los medios a nuestro alcance la transmisión del conocimiento y la promoción de la cultura nacional.”* Para esto, el BCN incorpora en un tercer nivel de jerarquía una Coordinación de Cultura (situada debajo de la presidencia y del Consejo Directivo, a la vez que responde a la Gerencia General del banco). Esta Coordinación está encargada del patrimonio cultural y artístico, los centros culturales y de la red bibliotecaria del banco. Su director actual (2007) es el médico y escritor Róger Fischer, asesorado él, así como los encargados anteriores, por un equipo en el que se incluye a Jorge E. Arrellano. La presencia de Arrellano no es de sorprender, ya que posiblemente busca compensar los distanciamientos políticos y discursivos del INC respecto de Cuadra y del diario *La Prensa*.

La actividad cultural del banco se concentra en dos espacios que son su biblioteca principal en la capital y su resguardo de colecciones artístico-culturales. En cuanto a lo primero, la Biblioteca “Dr. Roberto Íncer Barquero”, situada en los cuarteles nacionales del Banco Central en Managua, fue inicialmente creada en 1961, como un anexo de apoyo a la investigación para su Gerencia en Estudios Económicos. Tras abrirse en 1964 al público en general, la biblioteca gradualmente ha aumentado sus volúmenes, ampliado sus categorías y servicios, y promovido su uso entre la población nacional. Desde el año 2000, este centro ofrece más de 30 mil títulos en diferentes clasificaciones, a un promedio de hasta 2,000 usuarios diarios [Hurtado, 28].

Aunque el BCN cuenta con múltiples sedes aptas para la construcción de una verdadera red bibliotecaria-cultural, hasta el momento ha sido lenta la formación de

tan solo dos centros más. La segunda biblioteca se mantiene en la región privilegiada de la costa del Pacífico, en la ciudad de León. Fue fundada en 1977 y actualmente cuenta con cerca de 18 mil volúmenes. La más reciente es la de la ciudad cafetalera de Matagalpa<sup>33</sup>, un poco más distante de la zona capitalina. Ésta fue inaugurada en 2003, con 4 mil libros. La red está centralizada en Managua, por lo que los usuarios, a través de préstamos inter-bibliotecarios, tienen acceso a más de 50 mil volúmenes.

Estos centros del Banco Central difieren de las bibliotecas del INC, no sólo por sus instalaciones y servicios modernos, sino porque enlazan a la ciudadanía con los poderes públicos. Incentivados y respaldados por el Banco Mundial y la UNESCO, los Centros de Cultura insertos en las bibliotecas, ofrecen servicios para acceder a diferentes áreas y ministerios gubernamentales, a documentos y guías considerados útiles en materias de gestión y administración de pequeñas y medianas empresas, de agricultura y tecnología agraria, de impuestos y de trámites para pasaportes y cartillas de identificación. Otro apoyo que requiere mención es la de la embajada estadounidense. Desde 2005, estos centros también cuentan con un “*American Corner*”, que ofrece múltiples tipos de fuentes sobre la cultura e historia norteamericanas.

El segundo espacio cultural del BCN fue creado a partir de su reciente apreciación por colecciones artísticas-culturales. Dentro de la biblioteca capitalina se encuentra la Pinacoteca, que actualmente cuenta con la colección artística más grande del país [Hurtado, 2002: 28]: más de medio millar de obras pictóricas coloniales, post-coloniales y de “barroco-colonial”; una colección importante de 20 piezas escultóricas contemporáneas, 30 artesanales, y otras tantas de cerámica y de imaginería religiosa popular; y una sala numismática. La colección completa tuvo su mayor crecimiento, curiosamente como resultado de las grandes crisis bancarias nacionales, durante el período de 1980 a 1990, con las quiebras, privatizaciones y absorciones de otros bancos. Dentro de lo que se podría considerar como patrimonio humano, el BCN también patrocina su propio Coro de Voces, que relucen en diferentes eventos dentro de sus propias instalaciones, como su tradicional fiesta navideña, festivales universitarios y hasta en conjunto con algunos coros diocesanos locales.

---

<sup>33</sup> Más acerca de Matagalpa se discute en el apartado 3.1 del Capítulo IV, dedicado al grupo emergente “Tarantella”.

Las bibliotecas y las colecciones artísticas son los atractivos culturales más importantes del BCN. Ahora, para lograr la interacción entre éstos y la población, en un marco de desarrollo nacional, el Banco tiene diferentes estrategias. De forma impresionante desde el 2000, el BCN ha promovido una considerable cantidad de actividades culturales abiertas al público en general en sus instalaciones y alrededor de su institución. Tiene a su cargo tres concursos importantes: el Certamen Nacional de Pintura, realizado anualmente desde 2002; el Premio Nacional de Historia “Andrés Vega Bolaños”, convocado desde 2000; y desde el 2006 el Premio Nacional de Economía, Finanzas y Desarrollo “Dr. Vicente Vita Rodríguez”. En otro aspecto de fomento, su Coordinación Cultural desde el año 2000 ha promovido visitas guiadas a sus sedes para escolares de secundaria mayormente. Desde su inicio hasta el 2004, más de 30 mil estudiantes han participado en estas giras. Aunado a esto, desde el 2003 el BCN organiza visitas guiadas para docentes, y lleva a cabo un programa de extensión en conjunto con el MECD (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes): envía asesores sociales a toda la provincia para impartir conferencias sobre historia, ética, cultura y literatura [[www.bcn.gob.ni](http://www.bcn.gob.ni) >avisos de prensa, 2003]. Cabe resaltar que el impulso del BCN a la cultura nacional no se limita a los niveles de educación básica. Cada año el BCN otorga 35 becas para estudios de licenciatura en escuelas nacionales, en las carreras de administración, economía, finanzas e informática.

Pero además de lo expuesto, son los eventos que hospeda la Biblioteca capitalina los que revelan la enorme importancia que ha cobrado entre las esferas político-culturales presentes en el país. A nivel gubernamental, el BCN tiene amplios convenios de participación y de amistad con otras instancias, como el Instituto Nicaragüense de Seguros y Reaseguros (INISER), de quien recibió en el 2004, un lote de 12 mil volúmenes sobre literatura, historia, asuntos legales y hemerografía. A nivel diplomático, ese mismo año, el BCN facilitó la donación de otro lote de libros de la embajada de Francia a la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua en Managua. Y en el 2005, en el marco de la celebración de las independencias nacionales, cooperó con la Embajada de México para realizar el Primer Certamen cultural México-Nicaragua “Expresiones Artísticas. Lazos de Amistad México-Nicaragua”, en el que cerca de 90 niños de primaria y secundaria participaron con obras pictóricas. En esta misma línea, cabe destacar que el Grupo Latinoamericano

de Embajadores en Nicaragua (GRULAC), en el 2003, eligió al BCN como sede de su anual Festival de Cine Latinoamericano.

Las instalaciones de la Biblioteca Íncar, posiblemente por la comodidad y accesibilidad que ofrecen, también se han visto como espacios predilectos para la sociedad civil y el sector privado. De hecho, además de hospedar varios seminarios y talleres sobre administración de empresas, asuntos legales y políticos, también se utilizan para presentaciones de libros y talleres literarios. Varias de las agrupaciones consolidadas y emergentes de escritores, en alguna o varias ocasiones, han presentado sus libros en las salas del banco. La institución también ha establecido convenios con la Fundación Andrés Vega Bolaños (firmas principalmente impulsadas por el parentesco de los directivos), para publicar obras importantes y representativas de la literatura nacional. El BCN ha realizado convenios individuales con escritores reconocidos, como Sergio Ramírez en el 2004, para realizar un taller literario para jóvenes cuentistas. Resalta además el uso filantrópico de las instalaciones, otorgado a *“colegios públicos de escasos recursos, a fin de brindarles la oportunidad de llevar a cabo sus celebraciones y festejos con dignidad en un local adecuado”* [INC, 2006: 419].

Derivado del anterior recuento, en el sentido de intereses culturales, a pesar de que tanto el gobierno federal y la sociedad en general tienen a su disposición inmediata la existencia del Instituto Nicaragüense de Cultura, se hace evidente en múltiples sentidos que ambos sectores tienen predilección por el Banco Central. No sólo son los organismos político-diplomáticos que muestran tal preferencia, sino que los mismos escritores y agrupaciones de escritores reconocen al BCN como una opción de mayor validez.

Los motivos pueden ser múltiples. Puede ser que el aire-acondicionado y las demás comodidades que ofrece el Banco resulten más atractivos que las del Palacio Nacional, aún en reconstrucción. Este punto puede ser particularmente difícil de entender para los lectores no familiarizados con las condiciones climatológicas de la región. Otra posibilidad puede ser la diferencia de los capitales económicos de cada institución. El privilegio presupuestario del BCN puede volverlo una mejor opción para publicaciones nacionales y para asistencia diversa al sector cultural. Sin embargo, resulta interesante que tal opción como canal de fomento cultural no se aproveche a nivel nacional. Las casi 150 bibliotecas bajo el INC generan un abismo ante las 3 del BCN. No obstante, existe una clara preferencia de la población por los

servicios ofrecidos por el Banco Central. Mientras que la Biblioteca capitalina del Banco registra hasta 2,000 visitas diarias, el gran atractivo del Palacio Nacional no es su biblioteca, sino el Museo de Arte Nacional, visitado mayormente por grupos esporádicos de turistas extranjeros y de alumnos de escuelas primarias locales.

Este contraste entre las preferencias poblacionales por el INC y el BCN no implica que el centro de poder cultural estatal nicaragüense se esté trasladando de una institución a otra. La misma diferencia estructural entre ambas habla por sí misma. Es probable que el desarrollo cultural del Banco Central se relacione con la estrategia de municipalismo que adoptó el INC -referida en el apartado previo-- bajo la dirección de Clemente Guido. El contexto de ambos procesos simultáneos incluía el auge del Banco Central (favorecido por las crisis bancarias) y la solidificación de los gobiernos neoliberales (con el Plan Quinquenal del Presidente Bolaños). Los grandes esfuerzos de Guido dirigidos hacia las provincias, incluyendo las Regiones Autónomas del Caribe, implicaron un cierto vacío de atención a la zona capitalina. Aunado a esto, las direcciones reduccionistas posteriores del INC, bajo Napoleón Chow y Julio Valle-Castillo, exacerbaron el descuido de las necesidades culturales de Managua. En conjunto, este vacío de autoridad cultural producido por el INC contribuyó a crear las condiciones apropiadas para que el campo cultural oficial se diversificara.

Tras estas revisiones del Instituto Nicaragüense de Cultura y del Banco Central de Nicaragua, es evidente que la autoridad y poder cultural del Estado son limitados. Estas carencias pueden asociarse a una política neoliberal, que reduce la interferencia gubernamental. Sin embargo, cabe destacar que la transferencia de responsabilidad cultural que se propuso el INC en verdad corresponde a una tradición histórica. Uno de los grandes ejes de poder ideológico y socio-cultural es el de los medios masivos de comunicación. Los periódicos, incluso antes de las etapas neoliberales, de la Revolución sandinista y de la misma dictadura somocista, han sido el medio privilegiado para difundir la poesía a nivel nacional. Incluso, dadas las múltiples condiciones afiliadas al “subdesarrollo”, los suplementos culturales han compensado la ausencia de una industria editorial consolidada. De esta forma, entonces, se incorpora a nuestra revisión del escenario cultural nicaragüense a los canales de difusión de poesía. Por su importancia y arraigo histórico, los suplementos culturales son abordados primero, para luego analizar algunos

aspectos de otros medios de difusión, como la revista especializada, el libro y la industria editorial nacional. Después de esto, el presente capítulo termina con una discusión sobre Internet y sus potencialidades dentro del campo de la poesía nicaragüense.

#### **4. Los canales de difusión. El suplemento, la revista, el libro e Internet.**

##### **4.1. Poesía vía papel.**

Durante la primera mitad del siglo XX, para muchos, publicar un libro “era como ir al cielo” [*cf.* Saballos, 1990: 3]. Poetas -entonces emergentes- como Ernesto Cardenal, distribuían sus poemas anónimos en papeletas sueltas. Para el tercer cuarto del siglo, los panfletos de denuncia política elaborados por estudiantes universitarios anti-somocistas eran el canal principal para difundir poesía. A pesar de que los medios de producción y de difusión literarios nicaragüenses experimentaron su mayor auge durante los años de la Revolución, estos siguieron líneas ideológicas definidas por el partido oficial. Tras la derrota electoral del FSLN en 1990, los canales de difusión se reorganizaron, algunos desaparecieron, y otros emergieron. Por ello se puede afirmar que el campo literario nicaragüense desde siempre, se ha enfrentado al problema de la difusión de poesía, tanto localmente como en el extranjero.

Desde los inicios del siglo pasado, el canal tradicional en Nicaragua para difundir literatura así como la imagen de sus autores ha sido el suplemento cultural. Esto debido en la mayoría de los casos, al vínculo íntimo entre los poetas y las familias propietarias de los periódicos, acentuado a la vez por la ausencia de una industria editorial nacional. Otro factor es la compatibilidad entre oficios profesionales que facilita al escritor a desenvolverse como periodista, con ciertas ventajas económicas en este último caso. Tal y como afirma el poeta, periodista y ex guerrillero salvadoreño, Miguel Huezco Mixto, quien describe que, regionalmente, su oficio artístico se subordina ante otras necesidades ya que en:

las presentes condiciones viene siendo el periodismo y no la poesía lo que da a un autor las mejores (y casi únicas) condiciones de escribir para grandes porciones de personas y dar respuestas rápidas a las apremiantes necesidades de las masas [Huezco, 1991: 4-5].



La hegemonía de los suplementos en la vida cultural del país se experimenta de varias formas: son escenarios de presentación y de debut para los escritores, medios profesionales que permiten subsidiar la actividad literaria personal, y espacios predilectos para formalizar posturas teóricas y de otras índoles. Es en los suplementos en donde se desarrollan los proyectos, se difunden las personalidades, y se consagran los mitos del campo literario. También son espacios de convivencia personal que reflejan la cotidianidad de una comunidad localizada. Están llenos de poemas y de otras colaboraciones de autores que se conocen entre ellos mismos. Aunque alejado en general de la polémica, el suplemento es usado para dialogar, dar espaldarazos y dedicar homenajes. En general, es en este medio en donde se formalizan los títulos --que encontraremos constantemente en los diálogos nicaragüenses-- de “Poeta”, “Estimado poeta” o “Compañero poeta”.

Durante los años revisados en esta tesis, los suplementos culturales más importantes son dos: *La Prensa Literaria (LPL)* y el *Nuevo Amanecer Cultural (NAC)*. Como se abordará más adelante, ambas publicaciones responden a ideologías bien definidas en la cultura e historia nacionales, mismas que a pesar del paso de tiempo, se muestran vigentes. Esto mayormente por la sobrevivencia y respaldo simbólico de varios fundadores, así como por la fuerte convicción ideológica asumida por sus seguidores (léase colaboradores). Tanto es así, que la revista literaria independiente, *Ojo de Papel*, se refiere a esta condición como: “*Quienes no se adhieren a su Corte de sumisos, serán parias o poetas marginales. Quienes persisten adentro, poetas cortesanos*” [OP, 1998]<sup>34</sup>. Sin embargo, la trascendencia y vitalidad de ambos suplementos, *LPL* y *NAC*, no es sólo por su institucionalización y su concentración de capital simbólico, sino por sus esfuerzos profesionales con amplia capacidad de convocatoria y de respuesta.

A pesar de que los datos de operación y distribución de *LPL* y *NAC* no son fácilmente accesibles, se estima que las ventas sabatinas y dominicales combinadas oscilan entre 80 a 90 mil ejemplares a nivel nacional [cfr. Kodrich, 2002: 210]. Esta cifra representa a menos de 2% de la población total y a menos de 5% de los lectores mayores de 15 años de edad. Aun así, podemos considerar que por la

---

<sup>34</sup> La referencia específica a los proyectos editoriales que han desarrollado una imagen personalista, de Pablo Antonio Cuadra (*La Prensa Literaria*), Ernesto Cardenal (*El Nuevo Amanecer Cultural*) y de Sergio Ramírez (Editorial Nueva Nicaragua).

característica social y compartida de un periódico, cerca de medio millón de personas, es decir 10% de población total, leyó estos suplementos cada fin de semana durante los años revisados.

Durante la década de los noventa y hasta el año 2000, *LPL*, *NAC* y los otros periódicos circulantes se enfrentaron a nuevos retos, no políticos, sino mercadotécnicos. En este periodo se dio un relevo de un sector lector principal de entre 40 y 60 años de edad, a otro de jóvenes profesionistas, de entre 25 y 40 [González, entrevista], por lo que, la imagen del suplemento se adaptó a esta circunstancia. El concepto de cultura se amplió: su enfoque cerrado, elitista y estrictamente literario-poético se transformó en uno de mayor atractivo visual y de inclusión juvenil. Sin embargo, si bien éste y otros cambios pueden considerarse como respuestas a la sucesión generacional de la población, también se debieron a la caída de los sandinistas en 1990, y los procesos ideológicos que acompañaron a las siguientes administraciones neoliberales. En este contexto, los cambios de imagen también pudieron responder a la competencia generada por la reconfiguración de los canales de difusión, particularmente por la apertura de la incipiente industria editorial y la aparición de nuevas tecnologías masivas.

#### **4.1.1. Los suplementos culturales mayores**

El suplemento cultural de mayor antigüedad y tradición literaria en Nicaragua es *La Prensa Literaria*. Fue fundado como una sección cultural de *La Prensa* en 1926 y dirigido por -el ya mencionado ex-vanguardista- Pablo Antonio Cuadra desde 1958 hasta el 2000, cuando fue relevado por la también poeta y periodista Marta Leonor González. Actualmente, *LPL* es posiblemente la institución cultural con mayor trayectoria histórica<sup>35</sup>. La historia de este suplemento incluye el haber sobrevivido a la dictadura somocista, durante la cual el primo de Cuadra, entonces director general del diario, Pedro Joaquín Chamorro, fue asesinado por promover posturas progresistas. *LPL* sobrevivió también a las censuras impuestas por la administración sandinista durante los ochentas, cuando se opuso abiertamente a las políticas económicas y estéticas de los revolucionarios. Experiencias como éstas han

---

<sup>35</sup> *LPL* existía incluso antes de la Academia Nicaragüense de la Lengua, correspondiente a la española, establecida en 1928.

impulsado una tradición única en *LPL*: enfatizar la autonomía del sector civil en todos sus aspectos (comercial, social y cultural). Esto explica en parte su - aparentemente contradictoria- distancia de diferentes partidos y personajes políticos en varios momentos. Ejemplo de esto fue su agresiva e intensa campaña antisomocista a finales de la década de los setenta, a la que le siguió otra similar en fuerza en contra del FSLN a finales de los años ochenta (y en pro de la entonces candidata a la presidencia Violeta Barrios). Estas observaciones evidencian su compromiso con la autonomía civil, pero a la vez el diario se puede entender en función de su arraigo socio-económico.

El diario *La Prensa* es una empresa familiar granadina. De hecho, casi todos los periódicos desaparecidos y actuales fueron en gran medida iniciados y dirigidos por algún miembro de la familia Chamorro. En el contexto nicaragüense, esto implica una orientación empresarial que promueve y defiende valores granadinos<sup>36</sup>, a los que Carlos Vilas describiría como oligárquicos. En el caso de su suplemento cultural literario, aunque cuenta con una amplia nómina de colaboradores, tiene una estructura ejecutiva bastante sencilla que concentra las responsabilidades editoriales en su director. Pero esta tradición de Cuadra de no instalar un Consejo Editorial en *LPL*, la cual continúa actualmente, no implica que la posición de director sea totalmente hegemónica en la operatividad del diario. De hecho, se deduce que la salida de Cuadra de *LPL*, unos años antes de su muerte, estuvo vinculada a conflictos con los directivos generales sobre la imagen y perspectivas de la publicación, situación que Cuadra asoció a la moraleja de “La espada de Democles” [Cfr., Cuadra en Martins, 1990: 4-5]<sup>37</sup>.

La contraparte en muchos sentidos del periodismo nicaragüense representado por *LPL* está concentrada en *El Nuevo Diario (END)*. De más reciente aparición, este diario surge como el portavoz independiente de los esfuerzos sandinistas y de las perspectivas de “izquierda” en general. Después de la derrota electoral del FSLN en 1990, *END* sustituye de forma natural el espacio que representaba el órgano oficial de la administración sandinista, *Ventana*. En 1980

---

<sup>36</sup> Estos valores se discuten en el previo apartado sobre generalidades de Nicaragua, y se profundizan más en el apartado dedicado al Festival Internacional de Poesía de Granada, en el siguiente capítulo.

<sup>37</sup> Aunque la referencia de Cuadra es sobre la condición cultural nacional, la fuente citada alude a conflictos internos en la industria periodística.

inicia la publicación de su suplemento dedicado a la cultura y a la literatura, *Nuevo Amanecer Cultural (NAC)*.

A pesar de que tanto *NAC* como su homólogo de mayor edad, *La Prensa Literaria*, pueden considerarse proyectos personales, existen algunas diferencias importantes en la organización y distribución de responsabilidades. Como se mencionó arriba, *LPL* históricamente ha optado por no contar con un consejo editorial, y concentra la ideología, perspectiva y contenido en un solo ejecutivo. Por el contrario *NAC* tiene un consejo editorial –todavía vigente en la época estudiada– que incluye a José Coronel Urtecho, Fernando Silva, Lizandro Chávez y Julio Valle-Castillo, coordinados por Luis Rocha. Aunque el periódico toma la estrategia repetida en varias instituciones nicaragüenses de basar su legitimidad en figuras renombradas, independientemente de su grado y tipo de colaboración real en el proyecto, el consejo sí tiene una función de dirección.

Durante la década de los ochentas, la nota de presentación del Consejo Editorial definió a *NAC* como “*una publicación independiente y revolucionaria elaborada por un equipo fraterno de escritores*”. Más adelante, durante los noventas, se especifica como “*un homenaje a todos aquellos revolucionarios cuyo espíritu de lucha fue forjado en las duras y en las maduras [sic]*”, en el que, el rol del Consejo es contribuir:

... a que la cultura, y sobre todo la cultura de la dignidad, la que tiene por norte la independencia y la soberanía de los pueblos de nuestra América, siga siendo un Nuevo Amanecer y que aquí, en esta nuestra Nicaragua, no regrese jamás el pasado somocista y guardiero [NAC, 10-3-90].

Las ideologías que respaldan ambos proyectos (*LPL* y *NAC*) obviamente implican una diferencia en cuanto a sus colaboradores. Ambos suplementos tienen una visión amplia de “cultura”, como el conjunto de “todas las expresiones humanas”. Empero, de éstas, la literatura y la poesía siempre han sido privilegiadas.

#### **4.1.1.1. Aperturas a poetas emergentes y otras evoluciones recientes**

Por un muy bajo costo de cinco córdobas (2007) - aproximadamente tres pesos mexicanos- un lector puede adquirir la edición sabatina de *La Prensa* o la dominical de *El Nuevo Diario*. En ellas se presenta una amplitud de géneros literarios que incluyen muestras de la obra de hasta dos poetas. Y si su hábito de lectura es

constante, este consumidor puede conocer a través de un año, a unos 120 poetas por *LPL*, y a unos 70 por *NAC*, de los cuales, aproximadamente entre 90 y 95% son nicaragüenses.

Específicamente en cuanto a *La Prensa Literaria*, la presencia emergente y juvenil es constante (alrededor de 25% de colaboraciones totales) hasta mediados de la década de los noventa<sup>38</sup>. Pero desde la salida de Cuadra esta participación ha aumentado hasta casi 50%<sup>39</sup>.

Entre 1994 y 1996, poco antes del relevo formal de directores, comenzó un cambio paralelo de colaboradores. Los nuevos poetas que aparecen no sólo difieren de los pasados solamente en materia de edad, sino también en cuanto a afiliación ideológica. Es por ello que la nómina de poetas cercanos o aprobados por el director del suplemento desciende. En contraste con la época de Cuadra, en la que él y sus allegados eran los protagonistas en el suplemento, durante la dirección de González, hay una relativa ausencia de sus poemas y de los de sus amistades cercanas<sup>40</sup>. Es decir, los flujos de capital simbólico se objetivaron y se redirigieron. Esto indica un distanciamiento del elitismo y autoritarismo literarios, así como un fomento a la sucesión promocional.

En contraste, los logros de *NAC* han sido menos impresionantes. Su apertura a colaboraciones de poetas emergentes es alrededor de una tercera parte de los

---

<sup>38</sup> Los datos estadísticos aquí parten de reconocer a un número total de colaboradores en poesía, el número de ediciones anuales en que aparece su poesía, y su estatus como emergente. Es decir, no se considera el número de poemas publicados de un autor específico, ya que estas colaboraciones pueden injustamente cambiar la percepción, por ejemplo, ¿equivale en la misma edición, tres poemas del mismo autor, cada uno de 4 versos, a uno solo de otro autor, pero de 50 versos de extensión? De aquí que surge la categoría de colaboradores “privilegiados”, que toma en cuenta a los colaboradores con aparición repetida a través de un año, que los separa de la vasta mayoría de colaboradores que cuentan con sólo una. Por emergente se consideran las promociones surgidas hasta diez años antes de la fecha de la edición estudiada, o desde la década del 90, según el caso. Para tal clasificación se basó en la presentación del poeta, frecuentemente llamado “novo”, “novísimo”, “joven”, etc., o por datos biográficos conocidos sobre el creador. La revisión del suplemento semanal, de 12 páginas promedio en tamaño tabloide, se extiende de 1990 al 2006.

<sup>39</sup> Nuevamente en materia de poesía, mientras que *LPL* ha gradualmente incrementado el número de poetas publicados, con un promedio anual de 100 (de entre 80 y 125), el grupo de poetas de privilegio (con múltiples apariciones) se ha reducido a alrededor de 23%. En este grupo destaca un aumento de 13 puntos de poetas emergentes, representando una media de 38% (entre 24 y hasta 50%) de las publicaciones totales. Dicho de otra forma, la renovada *Prensa Literaria* ha reducido la repetición de autores dando lugar a una mayor cantidad de poetas publicados.

<sup>40</sup> Que pueden identificarse como los miembros del colectivo literario 400 Elefantes (de la que es cofundadora), a discutirse en el apartado 2.1 del capítulo IV.

incluidos en su competencia<sup>41</sup>. Además de lo anterior, este suplemento también ha presentado variaciones importantes en la cantidad total de poesía que publica. Al inicio de la época estudiada, *NAC* publicaba entre 90 y 100 poetas al año. En comparación, *LPL* con dificultades presentaba cerca de 70. Pero luego, para 1998 y hasta el 2006, el total de poetas publicados en el *Nuevo Amanecer Cultural* se recortó a la mitad.

Sólo en el contexto político de la época es posible entender esta dramática caída. El descenso en la aprobación pública del discurso sandinista (y por lo tanto, el deseo de participar en él) no sólo se debió a la sustitución de régimen político-económico, también estaban los problemas internos que llevaron a la eventual fragmentación del partido. El descenso de colaboraciones totales en *NAC* puede reflejar la crisis de credibilidad y de aceptación pública del discurso sandinista. La sobrevivencia del suplemento fue posible porque sustituyó las colaboraciones de poetas emergentes por las de poetas reconocidos. Empero, cabe aclarar que esta estrategia no es exclusiva del *Nuevo Amanecer Cultural* sino que *LPL* también lo comparte.

En ambos suplementos, una breve revisión de los colaboradores y de su frecuencia de aparición, puede ilustrar un poco acerca de las afiliaciones personales e ideológicas que prevalecen en ellos. Si un lector escoge un suplemento al azar, aparecido en la etapa estudiada de 1990-2006, es muy posible que los poemas encontrados sean, en *LPL*<sup>42</sup>, de: Carola Brantome, Raúl Javier García, Blanca Castellón, Pablo Antonio Cuadra, Rubén Darío, Ariel Montoya, Pedro Xavier Solís y de Octavio Robleto.

En el caso de *NAC*, sus equivalentes son: Francisco de Asís Fernández, Fernando Silva, Julio Valle-Castillo, Luis Rocha, Gioconda Belli, Ernesto Cardenal, José Cuadra, Claribel Alegría, Daisy Zamora y María Amanda Rivas. Resulta así que ambas publicaciones recurren –en diferentes grados- a la misma preferencia por publicar la poesía escrita por sus propios editores.

---

<sup>41</sup> El círculo de colaboradores, entre 1990 y 2006, representa un promedio de 70 (entre 45 en 2001 y 112 en 2006). Su lista de privilegiados (aquellos con múltiples apariciones) es similar al de *LPL*, en 18, que representa 25% de la cifra total promedio. Del total, los emergentes representan 13%.

<sup>42</sup> Esta lista de poetas “privilegiados” en *La Prensa Literaria*, es de cierta forma válida durante los años de los dos directores que este suplemento tiene entre 1990 y 2006. Sin embargo, es más evidente durante la dirección de Pablo Antonio Cuadra (hasta el año 2000).

En general se puede decir que la tradición del suplemento literario en Nicaragua es de vital importancia histórica. El contexto visto en este apartado revela cómo *LPL* y el *NAC* han sido no sólo testigos de una sociedad en proceso de polarización y de transición político-económica, sino de las expresiones de los actores influyentes en ellos. En cuanto a los intereses de esta tesis, las dinámicas de interacción entre estos medios con las diferentes esferas literarias nacionales generan importantes reconfiguraciones en el campo cultural-literario durante el periodo estudiado.

En cierta forma, estos cambios se pueden entender a la luz de los procesos políticos que forman parte de su contexto. No obstante, resulta interesante la diferencia entre las estrategias adoptadas por cada suplemento. Desde la llegada de Marta Leonor González a la dirección de *LPL*, el suplemento se alejó de sus previas políticas de nepotismo, abriendo así mayor lugar para poetas emergentes y aspectos culturales no-tradicionales.

Por otro lado, el *NAC* actúa a la inversa. Sus cifras impresionantes de colaboradores anuales a inicios de la década de los noventas, se recortaron drásticamente después, para dar más lugar a las figuras ya consolidadas en la literatura nacional.

De acuerdo con el horizonte desde donde se realice este contraste, surge la duda de si el *NAC*, afiliado a ideologías progresistas de izquierda, se puede clasificar como “conservador”, en el sentido de que busca mantener un *statu quo* (hegemónico durante el período del triunfo de la Revolución Sandinista). No obstante, es posible que tal afirmación sea injusta, ya que *LPL*, a pesar de su mayor apertura cultural, aún mantiene la política de rechazar la existencia de un comité editorial, lo que genera la concentración de poder en la toma de decisiones. Asimismo, es válido sospechar a qué grado Marta Leonor González mantiene el compromiso con las amistades de su antecesor, acostumbradas a un trato preferencial para publicar en el suplemento.

Lo anterior es una muestra de las relaciones de poder que se mantienen inseparables de los medios masivos impresos. Pero lo interesante es la potencialidad de sentimientos, ideologías –es decir, posturas- que entran en desacuerdo con estos circuitos. Es por ello que para los emergentes, aquellos que no logran difundir sus poemas e imágenes en los canales tradicionales, surge otra

opción: la revista. Cabe aclarar que este tipo de publicación independiente no es algo novedoso en Nicaragua, por lo que su tratado en el siguiente apartado será breve<sup>43</sup>. Es necesario recordar que la revista es un canal que se ha mantenido vigente debido a su utilidad para trasgredir las convenciones tradicionales del campo.

#### 4.1.2. Las revistas literarias

Desde la década de los noventa, los lectores nicaragüenses para conocer y apreciar la obra poética de sus connacionales, han podido acceder a una variedad de opciones fuera del suplemento cultural-literario. Es necesario aclarar, que la revista especializada ha acompañado a los colectivos literarios históricos del país por mucho tiempo. Las más destacadas entre ellas incluyen a la primera revista literaria registrada del país, en Granada, Nicaragua, en 1875 [Arellano, 1992: 4]; a la también granadina *Cuaderno de San Lucas*, publicada por ex-vanguardistas y otros poetas de la “Generación del 40”<sup>44</sup>; y la Revista *Nuevos Horizontes*, publicada en Managua por el Círculo de Letras con el mismo nombre<sup>45</sup>. Sin embargo, esta clase de publicación ha sido un reto para los proyectos culturales nicaragüenses, ya que además de financiamiento, requiere tareas de diseño, mantenimiento y circulación.

En la etapa estudiada se encuentran cinco revistas en circulación simultánea. Las que más destacan son *Literatosis*, *400 Elefantes* y *ANIDE*, de la Asociación Nicaragüense de Escritoras. El éxito de estas revistas, reflejado en su distribución total, se debe a varios factores. Primero puede deberse mayormente a los tirajes limitados -pero adecuados para la región de la costa del Pacífico del país [Peñalba, entrevista]. También es importante resaltar su visión amplia del concepto “cultura”, como segundo factor. Es claro que las revistas del pasado adoptaban una perspectiva antropológica que permitía la inclusión de diferentes géneros literarios y humanísticos, pero no artísticos en general. De acuerdo con muchas de las entrevistas realizadas para la elaboración del presente trabajo, las artes gráficas,

---

<sup>43</sup> En los apartados dedicados a los grupos de poetas históricos, consagrados y emergentes –en los siguientes capítulos-, se abordará de forma más puntual sobre este tema.

<sup>44</sup> Los *Cuadernos de San Lucas*, así como su grupo responsable, la Cofradía del Taller de San Lucas, se discuten en el apartado 1.2 del siguiente capítulo.

<sup>45</sup> La revista *Nuevos Horizontes*, así como su grupo responsable, el Círculo de Letras “Nuevos Horizontes”, se discuten en el apartado 1.3 del siguiente capítulo.



plásticas y escultóricas fueron las más sacrificadas durante la mayor parte del siglo XX, o por lo menos, condenadas a vivir a la sombra de la poesía. Los únicos casos que lograban cierta presencia en estas áreas ocurrían cuando el artista era además un poeta reconocido. Ejemplos de esto son los tapetes tejidos de Pablo Antonio Cuadra, las cruces pintadas sobre mantas de Luis Rocha, o las esculturas de Ernesto Cardenal.

Similar a lo discutido en las evoluciones recientes de *La Prensa Literaria*, los colectivos literarios desde 1990 también han respondido a las nuevas realidades diversificando su temática y creando nuevos espacios de difusión. Un ejemplo de esto es la ya desaparecida revista *Literatosis*, que representó a un grupo del mismo nombre, compuesto por alrededor de 20 poetas. Se publicaba en tirajes de 300 ejemplares en los que artes visuales y noticias culturales se entremezclaban con poesía para captar lectores. Esta combinación de elementos sigue siendo uno de sus mayores atractivos, ya que en su nuevo formato como revista digital, *marcaacme.com*, cuenta con cerca de 50,000 visitas (“hits”) al mes.

Otro ejemplo, es la revista *400 Elefantes*, producto de un grupo variable de aproximadamente 10 personas. Se publica en tirajes mayores en comparación a *Literatosis*, aunque su aparición es irregular. Su estrategia para construir reconocimiento y prestigio es disminuir la publicación de poesía e incrementar la crítica literaria.

El tercer y último ejemplo es la revista de la Asociación Nicaragüense de Escritoras, *ANIDE*, que reúne y promueve a cerca de 80 miembros. Es posiblemente el proyecto con más potencialidad de trascendencia, ya que además de haberse consolidado en un nicho mercantil de género, el abundante contenido literario en esta revista se acompaña con muestras de arte visual de mujeres artistas nacionales. Alrededor de 1000 ejemplares de esta revista se distribuyen nacional e internacionalmente.

No todos los grupos históricos tuvieron canales de difusión, pero el presente estudio presenta los casos conocidos durante el periodo abordado. De 1990 a 2006, la emergencia de escritores y poetas se ha caracterizado por la formación de colectivos que publican sus propias revistas literarias, o en su defecto, como se menciona al final de este capítulo, su propio portal virtual. Estos dos canales de difusión -dadas las condiciones expuestas en el apartado previo acerca de los

suplementos literarios-, se presentan como las alternativas esenciales para muchos poetas y grupos literarios emergentes. Pero antes de discutir la más novedosa de éstas, los portales virtuales (páginas de Internet), conviene abordar un poco otro medio, el libro. Aunque este formato es del todo bien conocido en varios ambientes, hay circunstancias puntuales de la realidad nicaragüense que lo hacen más interesante.

#### **4.1.3. El libro de poesía en Nicaragua**

En cuanto a publicaciones, otro sector que se abrió en la época estudiada es la edición de libros. Esta rama era prácticamente inexistente antes del triunfo de la revolución sandinista en 1979, momento en que el Estado lo empezó a estimular directamente a través de las editoriales Nueva Nicaragua (ENN; creada por Sergio Ramírez, cuando era vice-presidente de la República), Ocarina y Vanguardia. Debido a la distribución masiva fomentada por ENN, el discurso sandinista a fines de la década de los 80 presumía haber convertido al país en una “república de libros”. Pero esta declaración tiene cierta validez sólo si se le compara con la situación editorial durante la etapa previa del somocismo dictatorial. Como se mencionó anteriormente en el apartado 3.1 del presente capítulo, la postura oficial hacia la literatura era altamente censurante.

Este contexto histórico descrito junto con la hegemonía del suplemento cultural, se inserta en un abanico de realidades locales reticentes a permitir la consolidación de un mercado e industria editorial propios. Cuando se trata del libro, esta resistencia privilegia la dependencia nacional del extranjero. De hecho, antes de 1979, los mismos textos escolares -fundamento para cualquier industria de libro- fueron importados en su totalidad desde España, Argentina y Chile [Roque, entrevista]. Y durante la década sandinista, el país siguió este modelo, pero con libros de la entonces Unión Soviética y de Cuba para complementar los producidos localmente.

Esto no es reflejo de que la sociedad nicaragüense menosprecie el libro, por el contrario, durante la década de los ochenta, la extinta ENN alcanzó publicar a casi todos los autores entonces activos [*cfr.* Roberto Díaz Castillo en Saballos, 1990]. En materia de distribución esta editorial también fue bastante eficaz. Distribuyó

aproximadamente 100 mil ejemplares de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas, o sea a cerca de 20% de la entonces población lectora. Varias otras de sus publicaciones tuvieron tirajes similares, especialmente cuando se trataba de autores como Sergio Ramírez -claro está-, Ernesto Cardenal, Lizandro Chávez Alfaro y Gioconda Belli. Pero aun así, todavía en el 2005, la comunidad escritora resiente los limitantes de la industria:

Se está más de cara a las aperturas ibéricas y norteamericanas, con las esperanzas puestas en premios y becas, porque fuera de unos cuantos consagrados y afortunados, se sobrevive en las periferias. Habiendo capacidad creativa es lamentable la incapacidad de producción editorial, ya sea a falta de recursos financieros o por el gobierno arbitrario del mercado, y por supuesto, no habiendo descomunal demanda de literatura, la guillotina se nos ubica al cuello. Y de pronto, cuando se abre alguna puerta grande, debemos escribir con orientación al marketing [Petrie, 2005].

La cita, del poeta emergente nicaragüense Henrie Petrie, nos revela que la condición del libro en su país es bastante complicada. Se trata de un entramado histórico, geográfico y social, con sus afectaciones necesarias en niveles de alfabetismo, capacidad adquisitiva y otros factores imprescindibles a esta industria. En conjunto, se puede afirmar que han mantenido al libro en un estatus de lujo y a los suplementos como los canales únicos para la difusión de poesía (y de Literatura en general). Incluso, la ya desaparecida Editorial Vanguardia, que logró publicar cerca de 50 títulos para finales del periodo sandinista (1986-1989), al inicio de la etapa neoliberal no consideraba tener esperanza en mejorar su situación. Esta “crisis” resistente es notable a través de una de sus últimas estrategias de promoción literaria, consistente en disminuir su producción de libros, y en retomar la práctica tradicional de entregas regulares de obras a través de los suplementos [Cfr. Saballos, 1990: 3].

Actualmente, aunque este sector no está sistematizado para reportar o clasificar su información comercial [Navas, entrevista], se estima que está valuada en poco más de 15 millones USD anuales. De éstos, la importación de libros representa el 80%, y la producción nacional menos del 20%, es decir, unos 3 millones USD [cfr. Uribe, 2003]<sup>46</sup>. No obstante las cifras, hay varios datos que indican una tendencia de gran crecimiento en este sector.

---

<sup>46</sup> Partiendo de cifras estimadas por la UNESCO y la Organización de Editoriales Independientes (OEI), ambos considerados en el estudio de Uribe. Parte importante de estas cifras provienen de

De acuerdo con la oficina del ISBN en Nicaragua, en 1998 (su primer año de operación) sólo tres casas editoriales registraron títulos de poesía. Pero para el año 2001, este número crece a 14 y para el periodo 2005-2006, se cuenta con el registro de más de 20 editoriales a nivel nacional que están produciendo poemarios. Las editoriales más constantes en este esfuerzo desde mediados de los noventa son el Centro Nicaragüense de Escritores, financiado por una ONG de Noruega; y de carácter financiero más local están Hispamer y Anamá Ediciones. Después del año 2000, también sobresale la editorial Universitaria, posible por una alianza entre diferentes instituciones de educación superior; ANIDE, financiada por una ONG holandesa; Fundación UNO, subsidiada por un banco local; y, la muchas veces autofinanciada, 400 Elefantes. Esta lista es representativa del sector porque resalta la predominancia de la participación internacional y de la iniciativa de los mismos escritores que se pueden agrupar en una categoría de editoriales independientes. De hecho, en forma global, los organismos internacionales de asistencia y de desarrollo, junto con las auto-editoriales representan la mitad de los libros publicados durante este periodo.

En cuanto a cantidad de libros publicados, durante los últimos años del siglo XX aparecieron entre 100 y 150 títulos nuevos anualmente. En el año 2001, esta cifra subió a más de 300. La mayor parte de éstos son textos escolares, de interés general, técnico-profesionales y religiosos. Los poemarios y otros libros de poesía representan entre el 4 y 8% del total, el incremento global de títulos también corresponde a un asenso en la producción formal de poesía: desde 4 títulos en 1998 a más de 30 en los últimos dos años (2006-7). De acuerdo con cifras no oficiales (partiendo de tirajes cercanos a 500<sup>47</sup>), se calcula en los últimos años una oferta interna de hasta 15 mil ejemplares de poesía nueva. En términos poblacionales, el contraste de producción entre épocas es importante. La industria editorial ofrecía tres libros nuevos de poesía por cada 10 mil habitantes a finales del siglo XX. Pero para finales del periodo estudiado (2006), el mercado editorial ofrece dos por cada mil. Ciertamente que estas cifras no son comparables con las de producción y distribución atribuibles al gobierno sandinista durante los años ochenta. Pero dado el colapso

---

ONG's internacionales, y según muchas opiniones locales, gran parte de estos libros son almacenados y no llegan a venderse ni a circular.

<sup>47</sup> Según los entrevistados para este estudio, este promedio (de entre 300 e irregularmente hasta 1500), es el tiraje más solicitado para poemarios desde finales de la década de los 90 hasta el 2006.

sufrido durante la década de los noventa, los cambios en el índice de poemario por habitante indican una capacidad de recuperación importante del sector editorial.

Después de considerar la producción formal, la estimación anterior nos lleva a la problemática de distribución en relación con su demanda. Son varias las posturas locales que afirman la distribución ineficiente de estos títulos, la no-venta y el colmo de su almacenamiento. Como ya se mencionó, más de la mitad del país no cuenta con infraestructura carretera. Esto, junto con la condición de pobreza casi generalizada, hace del libro un producto de lujo. Un poemario de un autor de recién promoción como Ezequiel D'León Masís o Héctor Avellán o de autores consagrados como Ernesto Cardenal, Francisco de Asís Fernández o Vidaluz Meneses pueden variar en precio desde 40 hasta 300 córdobas, es decir de 2 hasta 15 salarios mínimos diarios<sup>48</sup>.

Es por esto que algunas estrategias de las editoriales y de los colectivos de poetas emergentes son significativas. Como ejemplo está la editorial Distribuidora Cultural, que publica textos de autores consagrados, la mayoría de la primera mitad del siglo XX, como Rubén Darío, Salomón de la Selva, los vanguardistas y de la "Generación del 40". Estos textos se hacen más accesibles por su formato de impresión rústica, que reduce su precio. Pero además, estos poemarios encajan con los contenidos de programas de escolaridad básica que garantiza su distribución. En el caso de la editorial Leteo, por medio de argumentar que la venta de libros es absurda dada la problemática económica nacional, ha logrado el apoyo del sector privado para regalar tirajes completos de sus poemarios. El grupo 400 Elefantes (discutido en el capítulo IV), con un sello editorial del mismo nombre, enfrenta esta situación organizando recitales en escuelas, parques y otros sitios de interés general para regalar algunas de sus publicaciones y vender otras. Por otro lado, hay grupos que al parecer abandonan la idea de difundir poesía en su formato impreso. Los promotores del Festival Internacional de Poesía de Granada (discutido en el capítulo III) organizan anualmente una semana completa de recitales en que el público es expuesto, casi involuntariamente, a la modalidad oral de la poesía de cientos de poetas nacionales e internacionales. El evento anual se inserta en un marco turístico, en donde la promoción y venta de libros son parte de las actividades de

---

<sup>48</sup> Basado en PIB *per capita* que da un ingreso general de USD\$2/día.

apoyo de la candidatura para que la ciudad de Granada se declare como un Patrimonio de la Humanidad.

Pero después de estas consideraciones técnicas, surge la pregunta más específica de qué clase de poesía se está consumiendo actualmente en Nicaragua. Aunque la respuesta puede ser amplia y variada según los parámetros, una forma básica e inicial para abordar esta pregunta es con base en clasificaciones promocionales y de género.

Como es de esperarse, el ámbito periodístico es el más rápido en abordar los intereses poblacionales y el primero en arriesgarse con autores nuevos. Aunque es también de esperarse que al formar parte de la misma comunidad letrada, comparta algunas tendencias con las industrias más conservadoras.

Durante el periodo estudiado, en *La Prensa Literaria* por ejemplo, a partir de la década de los noventa la presencia de autores emergentes ha sido mayor, ya que de los cerca de 120 poetas que el suplemento publica al año, los emergentes han representado desde una cuarta parte hasta la mitad en los últimos años. No ocurre así en libros publicados, donde estos autores representan en los años noventas casi el cero por ciento. En el periodo de 2002 a 2006 apenas alcanzan el 30%, en su mayoría debido a publicaciones por concurso, como el Festival Interuniversitario de Poesía, y los premios de la Asociación Nicaragüense de Escritoras y del Centro Nicaragüense de Escritores y a los intereses particulares de grupos como 400 Elefantes. En el caso del Festival de Granada, por sus intenciones y diseño, es más que obvio que los poetas de más experiencia y reconocimiento internacional son los que dominan la escena.

En cuanto al género del autor, las mujeres históricamente han cedido su representación. Exceptuando pequeñas fluctuaciones, las mujeres representan en los suplementos culturales casi de manera constante el 30% del total de los autores. Esta cifra es similar a la encontrada en las difusiones orales en el Festival de Granada. La tendencia es similar en la publicación de libros, aunque con mayores oscilaciones debido más a la coincidencia de premios literarios, en donde libros de mujeres poetas pueden representar entre cero y el 40%.

Las cifras anteriores nos permiten ver un consumo que prefiere poesía hecha por hombres, y de éstos, mayormente los de promociones muy anteriores a las del

cambio de siglo. Dicho de otra forma, si nos referimos a la estrategia de ventas de la ya mencionada editorial Distribuidora Cultural, el gusto poblacional por la poesía coincide con los textos y autores incluidos en el currículo de la educación primaria de la población, a saber poesía canónica hasta mediados del siglo XX.

En general, estos registros nos pueden indicar una brecha entre producción y consumo, y la magnitud del imaginario nacional dominante (*i.e.* “el poeta”, “la poesía”). Socio-cultural e históricamente hablando, aunque el referente poético es un eje en la identidad nicaragüense, es revelador que las infraestructuras –materiales y sociales- que son necesarias para sostener un mercado de distribución y consumo de libros de poesía están prácticamente ausentes en este país. Estas deficiencias - que se originan en factores como administración pública y corporativa ineficiente, intervencionismos estatales y extranjeros en diferentes momentos históricos, y el analfabetismo y la pobreza consecuentes-, definen la misma funcionalidad editorial y, por ende, la accesibilidad a estos productos. No obstante lo incipiente de la realidad editorial, los nuevos colectivos poéticos han recurrido a estrategias difusoras de compensación. Es decir, a proyectos culturales virtuales, frecuentemente de dimensiones que rebasan lo meramente literario.

#### **4.2. Poesía vía virtual. Las presencias virtuales, contenidos y alcances.**

Los cambios y/o incorporaciones de plataformas para presentar y distribuir información siempre han presentado algún tipo de conflicto. En los momentos de transición del manuscrito a la imprenta por ejemplo, se generaron debates, desconfianzas y especulaciones pesimistas (donde la democratización de información fue vista por una parte importante de la comunidad consagrada como un proceso de “vulgarización”). En el momento en que la literatura y la tecnología electrónica y digital se juntan, surgen posturas que si no invalidan la relación (por ejemplo, aquellos que la observan como “desliteraturización”), mantienen una posición de desconfianza hacia la segunda. Es conveniente por lo tanto, discutir este punto y aclarar la legitimidad que este estudio les otorga.

Desde sus inicios, los sistemas electrónicos y digitales de información han mostrado una gran potencialidad para participar en múltiples actividades humanas. Rachel Greene por ejemplo, especialista en avances tecnológicos, sus impactos en

el arte, y partidaria de la “*intelligentsia technocultural*”, traza la relación entre la literatura y otras formas predominantemente estéticas con la tecnología, desde mediados de la década de los ochenta [Green, 2000]. Es cuando, señala, comienza a generalizarse la noción de “*net.art*” que implica el diseño y difusión de arte por Internet<sup>49</sup>.

De acuerdo con Green, fueron mínimos los primeros esfuerzos por hacer circular obras gráficas y literarias por Internet. Surgieron desde Europa y de Estados Unidos, mayormente por aficionados a la tecnología agrupados en comunidades mediadas (virtuales). Estos artistas versátiles contribuyeron con producciones originales que empezaron a aparecer en la entonces relativamente desarticulada Internet. Pero el fenómeno gradualmente obtuvo mayor legitimidad para lo virtual-digital en las sociedades post-industriales. La nueva tecnología logró reconocerse como un espacio con objetivos estéticos compatibles con oportunidades económicas, al punto que varias instituciones de fama internacional, como los museos metropolitanos de Nueva York y de San Francisco, y el Guggenheim en Bilbao, empezaron a construir sus propios sitios en “la red”.

Desde entonces, la pauta de contar con una presencia virtual se ha generalizado. Una parte -relativamente considerable- de la población ahora tiene acceso a computadoras y a Internet para participar en esta tendencia.

El presente trabajo no tiene como objetivo central participar en el debate acerca de la posible sustitución del libro por Internet, sin embargo en Nicaragua el desarrollo tecnológico se asemeja al desarrollo incipiente de editoriales.

Según una estimación de la Unión de Telecomunicaciones (ITU, por sus siglas en inglés), para el 2007 había cerca de 23 mil conexiones a Internet distribuidas en 80% a nivel domiciliar, 16% en comercios/corporativos y menos del 1% en cibercafés nicaragüenses [Fonseca, 2007]. En sentido cotidiano estas cifras implican el acceso regular de cerca de 150 mil personas a este servicio, o aproximadamente 2.7% de la población nacional [*internetworldstats.com*]. A pesar de que estos datos indican un mínimo acceso real de la población nicaragüense a Internet, lo cierto es que la mayor parte de los poetas nacionales tienen acceso

---

<sup>49</sup> A partir de los trabajos del esloveno Vuk Cosic, artista plástico e investigador para una fundación del magnate griego, George Soros [Green, 2000].



regular a este servicio<sup>50</sup>. Por ejemplo, muchos de los poetas y autores consagrados en el campo literario nicaragüense ya tienen su propia presencia en Internet<sup>51</sup>, con algunos extractos de sus poemarios publicados (en papel), datos biográficos, fotografías, servicios para adquirir publicaciones completas, y más.

Algunas agrupaciones de poetas también han encontrado espacios en Internet para el lanzamiento de manifiestos y otras expresiones identitarias, en especial las independientes. Como ilustración, uno de los casos más recientes en el caso nicaragüense es el grupo de “Artistas por la Dignidad Poética de Nicaragua” que se hizo presente en el foro comunitario de la revista literaria digital *marcaacme.com*. En su colaboración en este medio denuncian: “*el apoderamiento en los espacios culturales nicaragüenses de parte de la burguesía nacional que durante años ha impuesto su mal gusto poético al pueblo...*” [ADPN, 2006]. Por su contenido, que indica una posición emergente en el campo literario, este ejemplo resalta la necesidad de validar este medio y espacio tecnológico de creación y de difusión. Desacreditarlo implicaría soslayar u omitir por completo a actores, intereses y aportaciones de un sector (aunque sólo sea periférico) del campo de la poesía nicaragüense. Es decir, la información que está en juego incluye la generada desde los sectores que escapan a las vías y filtros tradicionales del campo. Su importancia reside en que puede indicar la emergencia de tendencias, personalidades e intereses potencialmente influyentes a mediano o largo plazo dentro del campo en cuestión.

Por otra parte, es posible que una de las grandes utilidades de la tecnología de interconectividad digital sean las comunidades virtuales que permite formar. Casi todas las agrupaciones, colectivos y proyectos culturales-literarios relevantes para este estudio cuentan con una presencia virtual en Internet. Esta es aprovechada como órgano coordinador, difusor y de interacción, tanto con sus propios miembros, como con otros actores y agentes del campo. Sin embargo, a pesar de su evidente utilidad y eficacia, su teorización aún pone en jaque a varios de los modelos tradicionales de la crítica y de la historiografía de la literatura [Cfr., Stockman, 1996: 11].

---

<sup>50</sup> Hay que recordar que los literatos en cuestión, frecuentemente se clasifican como universitarios, pertenecientes a un estatus socio-económico que permite este acceso tecnológico.

<sup>51</sup> Por ejemplo: [ernestocardenal.com](http://ernestocardenal.com), [sergioramirez.com](http://sergioramirez.com), y [claribelalegria.com](http://claribelalegria.com).

La reticencia a aceptar estas nuevas tecnologías no se limita a posturas que enfatizan meramente una lucha de poder. Por ejemplo, Roland Barthes en *S/Z* [Madrid, Siglo XXI, 1980, p.4], enfatiza que el texto en soporte electrónico “se caracteriza por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el productor del texto y su usuario, entre el propietario y el cliente”. También está el marxista Fredric Jameson, que en algunos momentos de su libro *The Political Unconscious* [Ithaca, Cornell University, 1981], acusa al avance tecnológico como destructor inevitable del libro y de los valores humanísticos (de la Modernidad). Por otro lado, las cualidades de novedad y de transformación acelerada hacen difícil teorizar esta relación de la Literatura con la tecnología. Los mismos defensores del mundo virtual incluso, reconocen que algunas de las definiciones básicas para abordarla son aún imprecisas. Por ejemplo, el académico George Landon, especialista en la evolución tecnológica digital, define a la “red” de una forma altamente mutable e inespecífica. Según este norteamericano, “la red” es “la totalidad de los términos para los cuales no hay términos y que son representados por otros términos hasta que surja algo mejor o que uno de ellos logre abarcar el sentido más amplio y la mejor difusión...” [Landon, 1995: 38].

Del lado contrario a los promotores de la tecnología digital, las críticas en esencia se construyen desde horizontes lineales. Son particularmente pesimistas del futuro, donde los valores de la Modernidad se extinguen ante (entre otras cosas) el avance y la utilización tecnológica. A pesar de que esta tesis no es el lugar para debatir este tema, no se puede ignorar el que esta tecnología existe, y que su inserción en las diferentes esferas de actividad humana es progresiva. Desde el último cuarto del siglo XX incluso, muchos campos diferentes a la cultural-literaria la reconocen como una herramienta necesaria. Se hace evidente entonces, que el problema conceptual no debe enfocarse linealmente al futuro (hacia lo que “será”, ya que en todo caso se propondría “lo que debe ser”). Por el contrario, es deseable que sea de forma multi-lineal y en el presente (es decir, hacia lo que “es” y hacia sus posibilidades de devenir). Se trata de entender sus formas, condiciones e implicaciones, que pueden construirse sobre puntos históricamente válidos.

Como se mencionó previamente, la historia literaria, así como la de la literatura, han enfrentado diferentes condiciones que involucran una resignificación y recomposición del campo cultural-literario. Surge así en este momento algunas

problemáticas en cuanto a la volatilidad y trascendencia real de “objetos virtuales” (en contraste con los “objetos impresos”). También está la importancia de este tipo de colaboraciones en las trayectorias literarias de los poetas emergentes. Es por esto que el presente apartado abordará con un poco mayor de detalle a esta tecnología digital, virtual e interactiva, para argumentar que sí cuenta con sus propios mecanismos de participación, legitimidad y de reconocimiento.

Internet es de interés en este estudio en un sentido similar que los discutidos en los apartados previos sobre la revista literaria y los suplementos culturales. Las condiciones socio-político-económicas y culturales nacionales (que incluyen una ausente industria editorial, la autoridad y accesibilidad de los suplementos culturales, entre otras), crean necesidades peculiares de los poetas emergentes en que esta tecnología resulta útil y hasta esencial para participar en el campo literario de Nicaragua.

Sin embargo, la importancia de la coyuntura donde coincide Internet y la poesía va más allá de las cuestiones antes descritas<sup>52</sup>. La forma clásica o tradicional

---

<sup>52</sup> La presentación virtual de información -en este caso, el poema o la figura del poeta-, está vinculada directamente al grado de interconectividad entre el lector/usuario con la información presentada. Por ejemplo, el colectivo 400 Elefantes, dirigido por Martha Eleonor González y Juan Sobalvarro, tiene una publicación virtual titulada *Revista Literaria 400 Elefantes* [<http://www.400elefantes.com>]. La “entrada” (o sitio principal, o “homepage”) del sitio, muestra como contenido principal, varios segmentos y/o descripciones de artículos de novedad desde la última actualización de la “página”, que presentan al usuario una opción (“hipervínculo” o “nexo”) para ver los textos completos. Alrededor de estos segmentos, y como marco visual, la página presenta otras opciones internas que el visitante puede tomar, en este caso (2007): “noticias – artículos – poesías – cuentos – entrevistas – ensayos – libro de visitas”, que presentan la información ya clasificada; y otras externas, que son vínculos a otros sitios recomendados por el equipo de 400elefantes.com, como el de la Asociación Nicaragüense de Escritoras [[escritorasnicaragua.org](http://escritorasnicaragua.org)] y la convocatoria del próximo Festival Internacional de Poesía de Granada [[festivalpoesianicaragua.org.ni](http://festivalpoesianicaragua.org.ni)].

En el ejemplo anterior, la publicación de poemas se encuentra bajo el nexo de “poesías”; aspectos de perfiles de autores, bajo “entrevistas”; y algunas críticas, bajo “artículos” y “ensayos”. El usuario tiene la opción de registrar su visita bajo “libro de visitas”; y, bajo una opción de “comentarios”, que acompaña a todos los artículos y obras, puede también interactuar con los responsables de la publicación.

Es importante resaltar que los textos contenidos en el sitio “ejemplo” están protegidos por diferentes mecanismos, el más común es el uso de un “formato para documentos portátiles” (o “.pdf”, por sus siglas en inglés, que es una codificación utilizable en una gran variedad de sistemas computacionales, que preserva el contenido y el estilo de un texto y/o imagen). Este formato es bastante común en las publicaciones digitales, que además de evitar cualquier modificación de parte de un usuario no-autorizado que intente hacerlo (esto incluye la práctica delictiva de “hacking”), también regula la utilización de la información (léase copiar). La integridad del poema y de los otros textos, así como los perfiles de autor, están protegidos en esta revista literaria virtual. Los textos en este ejemplo caben en lo que el teórico sobre tecnologías informacionales, George Landon, llama “hipertexto primitivo”, que a diferencia de sus variantes más sofisticadas e interconectadas (cuyos textos contienen varios nexos hacia otros), aquí, en el momento en que el usuario opta por ver un poema o artículo determinado, éste se vuelve un eje fijo: “La forma más sencilla y limitada de esta

de acceder y leer un texto es modificada por la red. Además, la aparición de un poema en un sitio de Internet equivale en el mundo virtual a ser “publicado”<sup>53</sup>. Es decir, la tecnología ofrece una alternativa de las casas editoriales y de los circuitos de publicación y difusión tradicionales.

Existen varias diferencias entre el acercamiento a un poema en papel y uno en soporte digital. La más obvia e inmediata es el reemplazo de la postura inclinada de la cabeza y la sensación tangible de tener un libro o revista de papel de entre las manos, por una mirada elevada hacia una pantalla de computadora. Pero más que esto, la lectura lineal y dirigida también es sustituida por una multilineal. Un poemario en papel, por ejemplo, ofrece un poema a la vez, sin la distracción de información complementaria. Cosa distinta al considerar los sitios de Internet de *400elefantes.com* (del grupo 400 Elefantes), *marcaacme.com* (a cargo de ex-Literatosis) o de *escritoras-nicaraguenses.org* (de la Asociación Nicaragüense de Escritoras)<sup>54</sup>. Estos portales presentan sus poemas acompañados por accesos (vínculos o nexos) a una diversidad de información como entrevistas con el autor, críticas de su obra, o noticias acerca de sus apariciones públicas. Es decir, el usuario-lector tiene la opción de interrumpir su lectura para dirigirse hacia una infinidad práctica de otros bloques de información. Claro que el estilo de lectura tiende a desvirtuarse con una rapidez enorme, empero, esto no invalida la poesía en Internet, ya que esta coyuntura novedosa tiene potencial de generar varias otras modificaciones en las concepciones y modelos tradicionales de abordar a sus componentes.

Gran parte de la historia literaria se basa en los esfuerzos por dejar registros fijos que permiten la accesibilidad, distribución y utilización de información (que incluye medios como la petrografía y la creación de manuscritos). Cada formato y plataforma históricamente diseñados tienen sus propias características que alteran las formas en que accedemos y utilizamos la información que alberga. Por ejemplo,

---

transliteración preserva el texto lineal, con su orden e inalterabilidad y luego añade [en forma externa], a modo de apéndice, críticas, variantes textuales y otros textos” [Landon, 1995: 51].

<sup>53</sup> Y esto, no sólo en el sentido esencial de la palabra, “de hacerse público” [Cfr. Landon, 1995: 232], sino que, en los casos a estudiarse más adelante, las obras publicadas en el Internet enfrentan procesos equivalentes a los de algunas revistas literarias impresas. Actualmente, tanto en el sector gubernamental como privado, se está buscando diseñar regulaciones y especificaciones más avanzadas para diferenciar una “publicación” de aquellas que simplemente “aparecen”. Los puntos más conflictivos son relativos a derechos de autoría y *copyright*.

<sup>54</sup> Estos grupos y otros se discuten en apartados específicos en el capítulo III y IV.

basta pensar en algunas de las consecuencias derivadas de la invención de la imprenta por el alemán Guttenberg en 1439. Esta tecnología no sólo favoreció la democratización de la literatura, sino que participó en cambiar marcos sociales de percepción. Este último aspecto es considerado como la emergencia del “hombre tipográfico” por Marshall McLuhan, historiador y crítico sobre la evolución de medios de comunicación [1968].

En alusión a la época en que la mayoría poblacional era analfabeta y dependiente de la transmisión oral de información, McLuhan afirma que la reproducción masiva de la palabra impresa propició *“la interiorización de la tecnología del alfabeto fonético [que] transporta el humano del mundo mágico de lo oído a uno neutral y visual”* [McLuhan, 1968: 18]. Asimismo, los impactos derivados de la invención de Guttenberg no se limitaron a la expresión en las masas emergentes, sino que las mismas comunidades letradas encontraron oportunidades para reconfigurar sus formas de manejar información. Para este grupo, la imprenta permitió cambiar sus concepciones de erudición y de expresión intelectual. Surgen los estilos de notas al pie de página, listados de índice y bibliográficos, y otros elementos referentes a la propiedad y a la originalidad intelectual. Estos breves ejemplos ilustran la variedad de modificaciones y de adaptaciones ocurridas cuando el libro impreso se consolidó socialmente. Igualmente se puede pensar en que el creciente uso de computadoras personales y de Internet efectuará su propia serie de reconfiguraciones en nuestras formas de abordar y percibir información, con expresiones particulares cuando se trata de poesía.

Parte de la legitimización de la literatura en soporte electrónico involucra el poema que se reproduce en el monitor de la computadora. Por lo menos en los casos revisados para esta investigación, los poemas no son objetos aislados flotando aleatoriamente en Internet. Son más bien elementos que componen, junto con otros, un formato digital-virtual específico. El filósofo sobre medios de comunicación, Alejandro Bravo, llama a dicha presentación como “redvistas”, para *“precisar su conformación híbrida, constituidas en la Red y aún emparentadas con las revistas [impresas en papel]. Otra opción sugerida ha sido la de ‘intervistas”* [Bravo, 2001: 17-18].

Las diferencias que Bravo establece entre las dos plataformas son una tecnológica y otra, derivada del uso tecnológico. La primera reside en que la poesía,

como contenido, es ajustada a las condiciones propias del Internet [2001: 71]. Sin soslayar elementos tradicionales presentes en la revista impresa, como una portada e índice, así como varios anuncios, diagramar una versión digital requiere otras consideraciones. En éstos casos, la inclusión de poesía necesita interactuar con factores como tamaños de pantalla, capacidad de memoria (de la computadora), nexos, temporalidad e inmediatez, efectos y animaciones gráficas, entre otros.

La segunda diferencia identificada por Bravo se refiere al contraste entre la distribución de la revista impresa con el acceso a la *redvista*. La primera depende de su tiraje impreso, así como de su demanda expresa a través de suscripciones por correo normal y de su venta en librerías y puestos de revistas. Como se mencionó en apartados previos (ver 4.1.2.), en Nicaragua estos factores pueden llevar a una distribución de entre 300 a 1000 ejemplares. Por otro lado, las *redvistas* de los casos revisados son accesibles a potencialmente millones de individuos que por búsqueda específica o re- direccionamiento, llegan a visitar estos sitios en Internet. Para Bravo, esta disparidad abismal indica una política de accesibilidad. La presentación impresa es “exclusiva”, mientras que la *redvista* es “inclusiva”, que en sus propias palabras significa que:

La primera [la revista] busca adentrarse en el espacio de sus lectores especializados, está determinada para invadir el territorio de quien pueda interesarse en su existencia, no existe para todo aquel que no cumple con el perfil requerido. La [redvista] no invade territorios: opuestamente, es invadida por el visitante que se alberga en su hogar [*homesite*] y desentraña sus contenidos, invitando siempre a que el navegante vare en su espacio [2001: 72].

Puede ser que estas afirmaciones de Bravo en cuanto la brecha entre el acceso a la revista impresa y la digital revelen hechos ya bastante conocidos por muchos lectores. Sin embargo, también revelan una estrategia para subrayar obstáculos tradicionales no sólo de consumo, sino de difusión. Es decir, no sólo describen que hay mayor posibilidad para que el público en general acceda a la *redvista*, sino que afirman que los mismos creadores pueden utilizar la facilidad digital-virtual para acceder al campo literario; estrategia que incluye aspectos materiales-económicos y cohesivos de la comunidad literaria.

En el aspecto material, varios estudiosos de tecnología y cultura comparten la idea de que la opción digital-virtual auxilia en atender algunos obstáculos materiales-económicos. Joaquín María Aguirre Romero, por ejemplo, colaboradora de la *redvista* española *Espéculo*, afirma que “*la Red ofrece un medio asequible para que*

*esas publicaciones, que tendrían dificultades para sobrevivir en el caro mundo del papel, puedan desarrollar su labor cultural'* [Aguirre Romero, 2001]. La observación sobre la conveniencia y accesibilidad económica de la que habla Aguirre Romero es apropiada para entender al caso de Nicaragua, que importa gran parte de la cantidad de papel utilizado en impresiones. Aunado a ello, la limitada capacidad adquisitiva predominante en el país impide a gran parte de la población acceder a producciones literarias. Pero además de esta ventaja, la lista de oportunidades que ofrece la opción digital-virtual continúa.

El formato de la revista digital frecuentemente aprovecha la tecnología de interconectividad de Internet para formar espacios de diálogo entre lectores. Es decir, los lectores "conectados" tienen la opción de convertirse en colaboradores para compartir sus creaciones, sus críticas y comentarios diversos sobre el contenido acumulado en la publicación. En cuanto a *redvistas* literarias, cabe aclarar que estos espacios no necesariamente implican un salto a la exclusividad y a las exigencias del campo, ya que varios de los poetas nicaragüenses consagrados también llegan a participar en estos medios. Por lo que, las revistas digitales sí facilitan el proceso de inserción y de interacción, especialmente al eliminar las barreras (geográficas, económicas, etc.) que restringen el acceso a una revista literaria en papel, los interactuantes con una *redvista* específica pueden considerarse como una comunidad virtual.

Uno de los desarrollos de interactividad cotidiana más importantes de Internet son sus foros de mensajes y en especial, sus *blogs*. Éstos son definidos por algunos especialistas como un "*punto medio entre sitios web y la comunicación asincronizada digitalmente mediada*" [Gumbrecht, 2004]. Es decir, son portales de interacción que superan la presentación estática y predeterminada que caracterizaba a Internet durante sus primeras décadas de desarrollo. Estos espacios de diálogo pueden recibir, acumular y reproducir una cantidad prácticamente interminable de contribuciones de sus visitantes. En general, a partir de un tema eje propuesto por el responsable del *blog* o del foro, las colaboraciones pueden variar desde opiniones cortas hasta ensayos completos, vínculos a otros *blogs*, imágenes, etc., con diferentes calidades estéticas, críticas y de articulación con el tema propuesto. Estas características contribuyen a la creación de una cultura [cfr. Williams, 1958]; o en un sentido específico, a una comunidad virtual, compuesta por múltiples usuarios

(participantes) cuyas interacciones (colaboraciones, opiniones) entretengan discusiones y experiencias diversas. [Halavais, 2002].

La importancia de estos espacios comunitarios virtuales primero captó la atención de las esferas críticas a inicios del 2002. Fue cuando los *blogs* de discusión sobre noticias en Estados Unidos se anticiparon a un escándalo político una a dos semanas antes que los principales diarios impresos y cadenas televisivas lo empezaran a abordar [Drezner y Farrel, 2004: 3]. Desde entonces, de acuerdo con un estudio conjunto entre las universidades de Chicago y de George Washington, varios periodistas, líderes de opinión nacionales, analistas y estrategas políticos se han acercado a leer regularmente el contenido de *blogs* para detectar tendencias de respuesta pública hacia los eventos socio-políticos del día [*Ibid*: 4, 14]. Como otros aspectos relacionados con tecnología digital y especialmente Internet, su historia registra momentos de máxima utilización. Desde menos de 50 *blogs* registrados a finales del 1999, tan sólo cinco años después, se calculan más de 10 millones. Incluso, varias de las grandes corporaciones de medios masivos de comunicación ahora cuentan con sus propios espacios de discusión pública (como *CNN*, *BBC*, *NYT*, entre varios otros).

Según este mismo estudio, las razones que han contribuido a este aumento en el reconocimiento de los espacios virtuales de discusión por parte de las esferas políticas incluyen [Drezner y Farell, 2004: 4]: previos vínculos entre los *blogs* y los foros con el medio informativo, en que los principales *blogs* cuentan con periodistas como participantes; el reflejo de la diversidad de opinión pública de eventos nacionales (que indica un aumento de la visibilidad del sector público) y; su velocidad tecnológica, que permite la difusión rápida sobre cualquier evento. Cabe aclarar que aunque no todos los participantes en estos espacios son profesionales o académicos especialistas en el tema político; el enfoque aquí propuesto es hacia otro aspecto. El escándalo referido del 2002 no requirió de un equipo de politólogos o sociólogos para desencadenar el escándalo, sino que la misma fuerza de la respuesta pública contribuyó a la legitimidad de estos espacios de diálogo.

Los *blogs* y los foros virtuales pueden girar en torno a cualquier tema, incluyendo el literario. El mejor ejemplo de esto en el caso nicaragüense son los espacios creados por el grupo de *marcaacme.com* -a abordarse en el capítulo IV-, su foro, y en gradual presencia su *blog*, han logrado insertarse de forma importante



en las dinámicas del campo literario nacional. Los participantes en estos espacios incluyen varias personalidades, desde los más desconocidos, hasta aquellas de gran reconocimiento internacional, como la novelista varias veces premiada Gioconda Belli. La importancia de estos espacios reside en que –matizando algunos aspectos– son útiles para identificar tendencias emergentes de temas, intereses y actividades subyacentes en el campo. Aunque, pueden sujetarse a diferentes convenciones y exigencias propias del campo en cuestión, de cierta forma escapan a las condiciones excluyentes de la industria editorial, la periodística impresa y de los festivales oficiales. Es decir, son canales a través de los cuales se puede obtener información que posibilita abrir mayores dimensiones del campo literario.

Pero lejos de una teorización completa del mundo digital-virtual, que no es el propósito del presente trabajo, sólo resta decir que las publicaciones en soporte virtual son válidas como órganos de difusión y de interacción entre los actores involucrados. Existen varios puntos que nos permiten reconocerlos como tal. Primero está el grado de presencia legítima del autor y de la integridad de las obras poéticas presentadas. Segundo, los objetivos de la “publicación”; tercero sus condiciones operativas como las logísticas del sitio (como seguridad e interactividad); cuarto y último los grados de capital que los respaldan.

El conjunto de lo expuesto representa ventajas destacables de la poesía en Internet, que no tanto recae en la reconfiguración radical de ésta *per se*, sino en el medio que la envuelve. Es decir, los poemas publicados en Internet no difieren considerablemente de las convenciones tradicionales de la poesía impresa. Respetan su complicidad con la “*noción lineal de la literatura*” [Aguirre Romero, 2001: 10]<sup>55</sup>. Pero en cuanto a su contexto, para muchos escritores y grupos literarios debutantes la opción digital -como un proceso de democratización tecnológica- es una “*alternativa a las políticas de publicación exclusivista del canon*” [Bravo, 2001: 9]. Esta opción permite la difusión de obras y la interactividad de los diferentes actores del campo. No obstante, la utilización de estas tecnologías no es exclusiva de los sectores sociales más jóvenes y emergentes. La comunidad consagrada también incluye el uso de Internet en sus proyectos de difusión/interacción. Sin

---

<sup>55</sup> al no recurrir al hipertexto u otras maquinaciones para alterar el poema escrito. Ver nota no. 60 en este mismo capítulo

embargo, es necesario resaltar que la opción digital es sólo un componente más de una estructura mayor de estrategias para interactuar en el campo.

Precisamente porque nuestro objeto de estudio es mucho más complejo, conviene entonces continuar con otros aspectos del campo literario nicaragüense. La discusión inicial de este capítulo, sobre generalidades sociológicas del país, nos revela que nuestro propósito de entender a los colectivos poéticos emergentes depende de la profundización en múltiples áreas.

En cumplimiento con la metodología de análisis de campo, hasta ahora se han revisado varios aspectos del poder cultural-literario en Nicaragua. Pero es imprescindible reconocer que este poder no se limita a una expresión institucional gubernamental, como el Instituto Nicaragüense de Cultura; o a los canales tradicionales de difusión como *La Prensa Literaria*. El poder también se expresa en espacios consagrados, institucionalizados de modo independiente. En éstos se reúnen las figuras históricas de mayor reconocimiento simbólico en la poesía nacional. Indiscutiblemente, parte importante de los grupos emergentes de poetas en Nicaragua se fundamenta en su historia y se enfrenta a condiciones inspiradas por estos espacios históricos. De hecho, las condiciones de los grupos poéticos durante el periodo estudiado están fuertemente vinculadas a antecedentes que también presentan una dependencia de la estrategia colectiva.

Así, a continuación se ofrece una revisión de la historia de los espacios consagrados en Nicaragua, que van desde la Vanguardia de los años 20, hasta el actual Festival Internacional de Poesía de Granada. Es importante recordar que todos estos grupos también fueron emergentes en su momento (o todavía son, en el caso de los más recientes), pero se diferencian de los grupos discutidos posteriormente en el capítulo IV, por la cantidad de capital simbólico que concentran.

### **III. GRANADA FOREVER. LOS ESPACIOS CONSAGRADOS Y SUS EVOLUCIONES.**

#### **1. Una breve historia de los espacios de consolidación acelerada.**

El objetivo del presente apartado es realizar un breve repaso de la historia de la literatura nicaragüense, a partir de identificar y dar seguimiento a diferentes proyectos colectivos literarios que han contribuido significativamente a este campo. Como se mencionó previamente, este enfoque dista de las tendencias que siguen el modelo generacional propuesto por Jorge Eduardo Arellano desde el tercer cuarto del siglo XX. No obstante, sus trabajos identifican una serie importante de agrupaciones literarias en la historia de Nicaragua, y sirven como un fundamento para este capítulo.

Cabe resaltar que a pesar de la distancia de los marcos usados por Arellano, la revisión que se propone en los siguientes capítulos se acerca a una visión de su guía, Pablo Antonio Cuadra. Una de las afirmaciones de Cuadra sobre la historia de la literatura en su país es sorprendentemente compatible con los parámetros aquí usados para determinar la trascendencia de colectivos (descritos en el apartado ii de la Introducción):

La cultura literaria se ha desarrollado en Nicaragua no por individualidades sueltas sino a través de grupos formados por la comunión en ideales o movimientos estéticos y cuyas manifestaciones han tenido siempre una revista como órgano y creador [Cuadra, 1992: 3].

Habría que agregar a esta afirmación que casi todos estos grupos coinciden geográficamente en Granada o son integrados por granadinos. Desde que el grupo de Vanguardia que se desarrolló ahí se aprovechó de la limitada interconexión entre las diversas zonas del país, sus obras y perspectivas han servido para imponer un modelo hegemónico de identidad nacional. De hecho, todos los fenómenos de

consagración y capitalización simbólica rápidas que se dan en la historia de la literatura nicaragüense desde entonces, están relacionados de alguna forma con esta pequeña ciudad. Dicho de otra forma, la viabilidad de éxito de cualquier intento cultural-literario en Nicaragua es proporcional a su distancia geográfica de Granada.

Se ha mencionado que Nicaragua sufre de “managüismo” (ver inicio del capítulo II), pero de cierta forma es secundario -en el sentido literario- al “granadismo”. La capital de Managua hereda su importancia de León tras declararse capital nacional en el siglo XIX. Desde entonces, es el centro político-económico y administrativo nacional; un sitio de despliegue y referencia para muchos tipos de proyectos y actividades. Sin embargo no cuenta con una tradición cultural comparable con la de Granada. Aunque el escenario poético nacional incluye a personajes oriundos de la capital, de entre ellos el mismo Pablo Antonio Cuadra, sus afiliaciones y lealtades más sentimentales se dirigen al lugar en donde su familia identifica su origen: Granada

Esta pequeña ciudad, distante de la consideración que algunos han hecho de ella como “burgués” y “anti-intelectual”, ha contribuido con las líneas literarias más importantes del país. Es el escenario de la infancia de varios de los escritores nicaragüenses más reconocidos; la sede de sus proyectos y actualmente, es el sitio elegido para realizar una suerte de utopía cultural. Cabe aclarar que no es el único lugar con una historia “poética”. Sin embargo, como se observará en los siguientes capítulos, los esfuerzos colectivos poéticos foráneos (es decir, no-granadinos) frecuentemente mantienen algún vínculo con esta ciudad. Como se menciona más arriba, es el factor más constante que determina el éxito y trascendencia de cualquier intento literario. De forma más específica, es sugerido que los grupos y personalidades afiliadas a Granada experimentan procesos de consagración acelerada. Por ello, este capítulo se dedica a algunos de los procesos en que los colectivos poéticos de Granada han competido con los de otros sitios por acumular una cantidad considerable de capital simbólico.

### **1.1. La Vanguardia – surgimiento, composición y personalidad colectiva.**

Aunque la exaltación de la figura simbólica de Rubén Darío fue mayormente resultado de reconocimientos internacionales, su tierra natal también contribuyó a

este proceso [cfr. Urbina, 1995]. Sin embargo, los nicaragüenses lo consagraron después de su muerte, momento en que también explotaron su capital mundialmente. A pesar de que ciertos sectores culturales y políticos en el país siempre han apreciado al cosmopolitismo<sup>1</sup>, no pudieron compartir esta cualidad con Darío mientras vivía. Las excursiones del poeta en el espiritismo, la masonería y en una infidelidad matrimonial fueron incompatibles para la elite político-religiosamente conservadora en Nicaragua. La posibilidad de asociación simbólica de los dos estaba bloqueada, por lo que esta situación debía esperar.

Como señala Erick Blandón en su trabajo “Rubén Darío, Príncipe de la Iglesia” [2006], la afiliación política liberal de este personaje contribuyó al gran desprecio que recibió de parte de sus connacionales conservadores que lo *“hizo víctima... de la venganza política”* [Blandón, 2006: 1]. No obstante, el aura de aprecio internacional de que gozaba entre los sectores de alta influencia política, económica y cultural fue tal que su fallecimiento se convirtió en una oportunidad que los mismos conservadores no pudieron dejar escapar. Como describe Blandón: *“ése régimen político y la propia Iglesia llevaron a cabo una operación performativa y discursiva, para convertir a su antiguo adversario en el símbolo de la cultura nicaragüense sobre las bases del pensamiento conservador”* [2006: 1-2].

Presente en la maniobra, el entonces emergente grupo de poetas y escritores vanguardistas, que se describen brevemente a continuación, *“funcionaron como intelectuales orgánicos del poder cultural canónico”* [2006: 2].

Es en este momento que la historia de la literatura nacional hegemónica declara sus inicios. Los integrantes del grupo auto-nombrado Vanguardia<sup>2</sup> se propusieron no sólo alimentar y disciplinar sus oficios literarios, sino participar en la construcción identitaria nicaragüense. Siendo la mayor parte de ellos hijos de la elite de la ciudad de Granada, capital del conservadurismo, lógicamente el modelo nacional a perseguir era una continuidad y ampliación de las estructuras socio-culturales y político-económicas que disfrutaban desde la infancia.

---

<sup>1</sup> Como la cualidad de distinción necesaria para inclinar las balanzas. Sólo hay que recordar la alternancia entre bandos políticos en solicitar el respaldo estadounidense para consolidar su poder.

<sup>2</sup> Aunque la Vanguardia nicaragüense fue una de las pocas regionales que se llegaron a consolidar, su aparición aún fue tardío en contraste con el resto de Latinoamérica [Schwartz, 1991: 205].

Este movimiento que tempranamente toma un carácter internacional, se formó a partir de la llegada a Nicaragua de dos figuras principales: José Coronel Urtecho (1906-1994), quien después de destacar en el *New American Poetry* en Estados Unidos, regresó a Nicaragua en 1927; y Luis Alberto Cabrales, que después de estudiar las nuevas expresiones poéticas en Francia y en otras partes de Europa, también regresó a su país natal en 1924.

Otro antecedente al vanguardismo nicaragüense es el Colegio Centroamericano Jesuita en Granada, fundado en 1916. La escuela será la primera en retomar y ofrecer a la elite centroamericana una educación humanista y greco-latina clásica [Arellano, 1982: 57]. Con este estímulo temprano, no es de sorprender que la mayoría de los jóvenes poetas que siguieron el llamado vanguardista (y a la poesía y literatura en general hasta nuestros días) hayan cursado sus primeros grados en esta escuela.

La etapa de inicio y consolidación vanguardista es de 1927-1932. En aquel tiempo, todos los miembros destacados eran jóvenes, dotados de una sensibilidad y habilidad poética precoz: Joaquín Zavala (1910) y Octavio Rocha (1910), para el fin de esta época apenas cumplían 20 años de edad; en el caso de Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) contaba con 18 años; Joaquín Pasos (1914-1947) y Luís Downing (1914), con 16 años. Sólo los iniciadores, Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, y la única mujer del grupo, Carmen Sobalvarro (1908-1940s), tenían más edad 25, 35 y 23 años respectivamente.

A pesar de que estos tres últimos, los mayores, llegaron a Granada con experiencia literaria previa [Coronel en San Francisco, California; Cabrales en Francia; y Sobalvarro, de 1929-30 en la revista local *Mujer* dirigida por Josefa Toleda (1866-1962)], el liderazgo más o menos temporal en este movimiento fue ocupado – o por lo menos conocido hoy en día- por Coronel y por Cabrales.

Es posible que la exclusión de Sobalvarro de la dirigencia fuera, primero por su género, incompatible socialmente en aquel contexto con el oficio letrado, tradicionalmente masculino; en segundo lugar, por su incorporación tardía (1931), y en último lugar, por su extracción no-granadina (era mitad hondureña).

El grupo se reunía frecuentemente en el atrio de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en Granada, Arellano con su visión “panorámica” los define como:

...católicos en religión, escolásticos en filosofía, sin verdaderos maestros ni guías nacionales, inconformes con la enseñanza oficial (secundaria y universitaria) y con el ambiente de cultura general del país, pertenecían al Partido Conservador por herencia familiar, pero no creían en él ni en ningún otro. Tampoco aceptaban que el sistema democrático esencialmente partidista pudiera resolver los problemas sociales, económicos y políticos de Nicaragua, sino una dictadura sana... sostenida por intelectuales, artesanos y campesinos... Así mismo, confiaban en el futuro vernáculo de las artes nicaragüenses –especialmente de la poesía- y opinaban que... [la] historia [nicaragüense] no se había interpretado correcta ni fielmente [Arellano, 1982: 65].

Sin embargo, como se revisa brevemente más adelante, esta versión, si no errónea, recurre al eufemismo para evitar describirlos como juvenilmente ingenuos al emprender sus búsquedas hacia la madurez.

### 1.1.1. El vanguardismo – proyecciones.

El movimiento vanguardista en Nicaragua era multifacético. No era estrictamente literario, sino que también se expresaba en otras áreas de la vida humana, especialmente aquellas marcadas por tradiciones minoritarias y exclusivas, que se marcarán luego como nacionalistas. Estas actitudes colectivas son importantes en la historia literaria nacional, ya que vinculan el campo literario con el socio-político. Arellano identifica estas facetas como cuatro proyecciones claves [1982: 82-84]: la literaria claro está, una historiográfica, una folklorista y una política. Sin embargo, en razón de nuestro enfoque, podemos especificarlas mejor como una literaria entrelazada con otra de política cultural, que responde a una agenda socio-cultural.

La expresión literaria vanguardista condensó varios principios estéticos e ideológicos. Aunque el estilo se proponía una ruptura con el modernismo dariano, no se puede clasificar de forma estricta en alguno de los “ismos” de la era [Schwartz, 1991:204]. No obstante la afirmación del historiador y crítico literario Jorge Schwartz, que básicamente apoya a la historia literaria hecha por Arellano y otros al describir que esta poesía asimiló las grandes tendencias mundiales y los procesó en una “nueva poesía nicaragüense”<sup>3</sup>, sí cabe resaltar su afinidad íntima con las literaturas estadounidenses y francesas identificada por otro admirador de la vanguardia nicaragüense, el crítico Steven White [White, 1993].

---

<sup>3</sup> Aunque la vanguardia desde sus precursores adeudan mucho al futurismo de Marinetti, éste “ismo” tampoco se observa dominante en la poesía de la era. En todo caso, el realismo libre y el tono conversacional del *New American Poetry*, el ultraísmo español, así como la obra de la Generación del 27, son más utilizados [Schwartz, 1991: 204].

Los primeros poemas que destacaron con estas características incluyen “Oda a Rubén Darío” (1925) de Coronel Urtecho, escrito durante su estancia en San Francisco, California, EU, y “Sueño de una locomotora” (1928) de Cabrales. Considerando que el grupo vanguardista no se consolidó hasta 1931, con la publicación de su manifiesto “oficial” (“Ligera Exposición y Proclama de la Anti-academia Nicaragüense”), algunos literatos, como Sergio Ramírez, consideran la “Oda a Rubén Darío” como una suerte de manifiesto precursor. El contenido y tono de este poema resaltan por buscar y definir una ruptura con el imaginario cultural de hegemonía esteticista e ideológica dariana, condición necesaria para la aparición y desarrollo del nuevo movimiento:

... Te amo.

Soy el asesino de tus retratos.

...

Tú te exaltaste mucho.

Literatura es todo –el resto es esto-

Entonces comprendimos la tragedia

[Coronel Urtecho en Schwartz, 1991: 207-210].

El movimiento que formalizaron es la “Anti-academia Nicaragüense”, por no decir granadina, en abierto desafío a la “Academia de la Lengua” formada apenas unos tres años antes en Managua. La parodia ilustra el grado de rebeldía juvenil de este grupo, siendo el director de la Academia el padre de uno de los vanguardistas. Debutan con su manifiesto “Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense” [Schwartz, 1991: 210, 212-214]. El documento, a través de cinco puntos, expone los intereses del grupo que se pueden sintetizar como sigue:

- El colectivo busca distinguirse por su cohesión, su respeto a la libertad, el deseo de la experimentación y la “acometividad juvenil” individual de sus miembros.
- Buscan alinear sus ejes de actividades en investigación y creación intelectual con los principios de las “bellas artes” clásicas y con el patriotismo.
- Las estrategias preferidas para su interacción social son “golpes de Estado artísticos”, como el escándalo, la polémica y la crítica.
- El colectivo identifica a su medio social nacional atrasado, necesitada de inyecciones de modernidad: “[Pretendemos] dar a conocer la técnica de vanguardia que domina en el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua...”.
- De forma institucional, la Anti-academia busca ramificar su actividad con un “café de las artes” y un “teatrito”, así como con la publicación regular de “informes”, “cuadernos vernáculos” y “antologías”. [cfr. *Ibidem*]



Como se menciona más arriba, la ideología vanguardista desconfiaba de la historiografía dominante, la cual consideraba contaminada por el partidismo y por políticas extranjeras. La postura alimentó entonces una preocupación por reformular el pensamiento nicaragüense. La temprana inquietud a nivel nacional por este tema contaba con limitados recursos para desarrollarla, por lo que los jóvenes buscaron otras fuentes que posiblemente pudieran iluminar la “esencia nicaragüense”. Las fuentes ideales que encontraron para esto, fueron las crónicas viajeras, las expresiones populares y las tradiciones coloniales.

El resultado fue una mezcla de valores que resaltaba los coloniales e hispánicos<sup>4</sup>. Particularmente influenciado por la época en que Estados Unidos expandía su esfera de influencia, los vanguardistas comenzaron a forjar su idea de nación, que rechazaba la “odiosa e insoportable” intervención militar de los protestantes del norte:

Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indo-español. Conservar nuestra tradición, nuestras tradiciones arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad, crearla todos los días. [Cuadra, 2001: 272].

La *praxis* socio-política de este grupo, enraizada en una agenda política cultural para la nación se debe considerar como ideológicamente inevitable. Como se ha descrito más arriba, la actitud de compromiso ideológico de los vanguardistas puede asociarse a los antecedentes oligárquicos y a la educación que recibieron en el Colegio Centroamericano. Es necesario recordar también que el fascismo empezaba a tomar auge en Europa por estos años, y en eco a esto, los jesuitas apoyaban el proyecto franquista por su potencial política sincrónica con la Iglesia Católica.

Independientemente de conservadurismos estrictos, la convicción básica de los granadinos era que el desarrollo de los Estados-Nación se beneficiaba de dictaduras regulares<sup>5</sup>. Su esperanza en que Nicaragua no era la excepción a esta

---

<sup>4</sup> En general los vanguardistas vinculan la historia nacional con principios católicos ortodoxos. Esta observación fue hecha en algunas ocasiones por el director de uno de los periódicos que publicaba y apoyaba en cierta medida a los nuevos poetas, *El diario nicaragüense*, Carlos J. Cuadra Chamorro.

<sup>5</sup> Esta influencia jesuita encontró fuertes resonancias en Alberto Cabrales, quien durante su estancia europea se convenció del nacionalismo extremista de Charles Maurras (1868-1952), admirador de Franco y Mussolini, cuyas posturas políticas se resumen en *L'Action Française* [1899]. Estas convicciones luego son compartidas con Coronel Urtecho: “La dictadura es el régimen natural de la Nicaragua independiente” [“La propaganda moscovita”, en *La Reacción*, Granada, No. 6, 8 abril,

idea aumentó en los inicios de la década de los treinta, cuando apareció una figura prometedora en este sentido: Anastasio Somoza García. El entonces nacionalista, General de la recién diseñada Guardia Nacional y aspirante a la presidencia nacional, ganó la simpatía del movimiento vanguardista.

Cierto es la historia nicaragüense revela a Somoza como enemigo del anti-imperialista general Augusto C. Sandino, también admirado a distancia por los granadinos. También es cierto que el último encuentro de estos dos personajes terminó en el asesinato de Sandino (1934). El evento dejó el camino libre de oposición a Somoza para iniciar una dinastía dictatorial (1937-1979), caracterizada por altos grados de violencia estatal y corrupción. Sin embargo, las imágenes predominantes de la era no daban indicios de estos riesgos a futuro, ni de contradicción en aquel presente. Sandino luchaba por la soberanía nacional y su contraparte Somoza, también, o por lo menos discursivamente. Además, Somoza no reconoció su responsabilidad en la muerte de Sandino sino hasta después de consolidar su base de apoyo. La decepción -tardía para la mayor parte de los vanguardistas- sobre un supuesto beneficio de las dictaduras se dio cuando Somoza repentinamente sustituyó su plataforma nacionalista por una dictada por el Partido Liberal, fuertemente influenciado por Estados Unidos. Se puede considerar así a este grupo de poetas, ahora auto-llamados “reaccionarios”, como la primera “Generación Traicionada”<sup>6</sup>, en referencia a un grupo así nombrado que aparecerá en la década de los sesentas.

Pero antes de esta “traición”, los muchachos de la vanguardia decidieron hacer un receso literario, para dedicarse a la política, más o menos hacia los años del asesinato de Sandino. Carmen Sobalvarro, por su lado, originaria de la zona fronteriza con Honduras y la única de los vanguardistas con experiencia directa con la causa de Sandino, fue posiblemente también la única que preveía el peligro en apoyar a Somoza. Cuando sus compañeros optaron por involucrarse más en la política, ella regresó a la zona de Ocotal y transita a Honduras, donde se cree continuó con su oficio literario [Ramos, 2000]. Desde ahí, probablemente al

---

1934]. Aunque de cierta forma temporal, el liderazgo (socio-político) que entre ambos ejercen sobre los jóvenes vanguardistas ilustra aún más la extrapolación de la actividad colectiva antes referida.

<sup>6</sup> Esta agrupación se discute más adelante, en el apartado 1.4 del presente capítulo.

enterarse del asesinato de Sandino, escribió el poema “Toda estoy triste” [1934, *dariana.org* >diccionario].

A A.C.S.	
Toda estoy triste porque él se fue.	La voz del viento tan altanera, hoy se ha tornado como desea para decirme que por los montes lo buscará.
A mi ventana Los gorrioncitos vienen diciendo: "lo hemos buscado por todos lados de la montaña, ¿dónde estará?	La voz del agua que de preciosa no hay que decirle tiene de espías a las vertientes para encontrarlo.
Las mariposas tan peregrinas, en los caminos no han encontrado señales de él.	Toda estoy triste porque él se fue.

Este texto, en contraste con el ejemplo visto de la “Oda...” de Coronel Urtecho, revela que Sobalvarro se distinguía de sus compañeros vanguardistas en sentidos estéticos también. Nótese que aunque predomina el lenguaje sencillo que caracterizaba a muchos vanguardistas nicaragüenses, también existe una correspondencia entre su solidaridad con la figura homenajeada, y su entorno natural. Es decir, en contraste con los tonos de ruptura frecuentes en la poesía vanguardista, derivados de sus propósitos de imaginar realidades diferentes, Sobalvarro hace un reconocimiento a lo que evidentemente ya existe. Este sencillo ejemplo hace aún más lamentable su ausencia en gran parte de la historiografía de la literatura nacional.

Después de que Sobalvarro abandonó Granada, la actividad de los jóvenes escritores se centró en utilizar a la literatura para apoyar a las posturas conservadoras de sus familias pertenecientes a la elite tradicional, así como a la plataforma somocista. Para ello, intensificaron sus excursiones hacia lo periodístico. La presencia colectiva se mantuvo más en el periódico *El Correo*, con la sección “El

rincón de la vanguardia” (1931-1932), editado por Octavio Rocha y Pablo Antonio Cuadra<sup>7</sup>. La sección, que planteaba “*destruir lo previo y construir algo nuevo*”, difundió nueva poesía nacional e internacional en español, y traducciones de varios poetas extranjeros como Apollinaire. Además de *El Correo*, otros de los canales periodísticos del colectivo incluyeron *El diario moderno*, *La Prensa*, *El Comercio* de Managua y *El diario nicaragüense*, de Granada. También fundaron dos revistas efímeras en las que promocionaron sus “proyectos nacionales”: *La reacción*<sup>8</sup> [1934] y *Opera Bufo* [1935], que posteriormente fueron clausurados por el entonces presidente liberal Juan Bautista Sacasa [Arellano, 1982: 74; Arellano, 2001a: 312].

Cuando Somoza García llegó a la presidencia en 1937 y prescindió de su plataforma previa, se reestructuró el escenario político-económico nacional. La élite tradicional cafetalera se sustituyó por una algodonera, mayormente en parentesco con el ejecutivo, y se consolidó la interferencia estadounidense a través de la Guardia Nacional (GN) que a su vez formalizó el estatus dependiente de Nicaragua. Como reflexión a estos años, Pablo Antonio Cuadra declaró en una entrevista con Steven White:

... en nuestro caso, lo malo fue el habernos metido a inventar una nueva política y querer formular una ideología con un cocktail de influencias –algunas muy malas- y de concepciones originales –algunas muy buenas- sin que, en un momento dado, Coronel Urtecho nos convenció de que firmáramos un manifiesto apoyando al entonces jefe del ejército Anastasio Somoza [García] para coger el poder con él y realizar nuestras ideas políticas. La tesis maquiavélica de Coronel era que resultaba más fácil conquistar a un hombre que conquistar un pueblo. Somoza dijo que haría suyas nuestras ideas. En realidad lo que hizo fue deformarlas y aprovecharse de nuestro idealismo. Muy pronto sacó las uñas. A los pocos meses me mandó echar preso acusándome de pegar papeletas en honor de Sandino. Fue una dicha para mí porque aprendí la lección y desde entonces me coloqué frente y contra él... [Cuadra en Arellano, 2001: 312-313].

La desilusión de los ex-vanguardistas no implicó un cambio en su conservadurismo político, pero sí en su grado de actividad política. Después del ocaso de las vanguardias mundiales y de sus incursiones políticas, los jóvenes poetas regresaron a la esfera propiamente literaria. Fundaron las revistas de corta vida *Centro* (1938-1940) y *Ya* (1941) para difundir sus obras previas y nuevas. Pero de mayor trascendencia fue su reagrupación en una nueva entidad, en la que sus ideales sociales y culturales –marcadamente religiosos y conservadores- maduraron

---

<sup>7</sup> Cabe resaltar que este proyecto encauzará a Cuadra en lo que será una larga trayectoria en la industria editorial.

<sup>8</sup> Pero aun así significativos. *La Reacción*, por ejemplo, publica 43 números en tan solo dos meses.

junto con sus oficios literarios: la Cofradía de Escritores y Artistas del Taller de San Lucas.

## **1.2. La Cofradía del Taller de San Lucas y los “Tres Ernestos”.**

La Cofradía Artística y Literaria del Taller de San Lucas fue fundado en Granada por Pablo Antonio Cuadra en 1941, quién fungió como secretario del grupo. El director fue su padre, Carlos Cuadra Pasos, quien también era el primer director de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Agrupó a los ex-vanguardistas Carlos Martínez Rivas, Fernando Silva, y los sacerdotes poetas Ángel Martínez y Azarías H. Pallais.

Por la continuidad de miembros y de su agenda socio-cultural y religiosa, la Cofradía permitió la maduración ideológica de los ex-vanguardistas. *“Significativamente, sus miembros habían planteado modernizar –es decir, renovar y adaptar a nuestra época-, la herencia cooperativa de los gremios desarrollados durante la época colonial”*, escribe Arellano en una reseña sobre este grupo [Arellano, 1990: 4]. Pero, aunque la asociación religiosa se puede asumir natural por las extracciones, *“era una asociación, más que gremial, de amigos y vinculados por el amor a la cultura y a la fe católica”* [Ibidem]. Conjuntamente con la amistad y la religión que los agrupaba, los integrantes del grupo también compartían un interés intelectual:

... estaban convencidos de que la universalidad de su cristianismo o propiamente de su catolicidad, procedía de la concreción española en el Nuevo Mundo. Por eso reconocieron su identidad a partir de una lúcida interpretación de la simbología judeo-cristiana: la tercera cristiandad precedida por el signo del Toro: el signo de San Lucas [Ibidem].

Las convicciones religiosas-intelectuales de “San Lucas” fueron bien recibidas en una sociedad marcadamente conservadora. Llegó a ser el colectivo intelectual más importante de la época a nivel regional, y de hecho, llegó a convocar al Primer (y único, de acuerdo con nuestra investigación) Congreso de Intelectuales Nicaragüenses en 1950. El grupo estableció su propia editorial y publicó de 1942 a 1951 los *Cuadernos de San Lucas*, en que difundían poesía nicaragüense y extranjera traducida (del inglés), entremezcladas con ensayos sobre historiografía, indigenismo y folclor nacional.

La primera edición del *Cuaderno* apareció el 18 de octubre, 1942 (día de San Lucas). El proyecto fue dirigido en sus primeros cinco números por Pablo Antonio Cuadra, y publicados -excepto la última- por la Editorial Salesiana. Para la quinta edición, Carlos Cuadra se trasladó a Managua para dirigir un suplemento en el desaparecido diario *Semana* (de editorial La Prensa). Con él, el proyecto también cambió de sede. Junto con la creación de una efímera “Casa de la Cultura”, la experiencia capitalina de la Cofradía fue bien aprovechada. La nueva posición de Cuadra permitió que sus compañeros también publicaran en el diario [Arellano, 1982: 78]. Además, la cercanía con instancias diplomáticas y la influencia creciente de los miembros de la Cofradía, también facilitaron que el grupo publicara una antología de poesía norteamericana y otra de nicaragüense con el apoyo de la Embajada de España.

Los *Cuadernos de San Lucas* destacan por tratarse de la primera dirección editorial de Cuadra, que servirá de modelo para repetirse –sin alteraciones significativas- en todas las publicaciones consecuentes bajo su mando. Según Cuadra, los *Cuadernos*:

... se hicieron con un sentido de comunidad y colaboración, de taller de ‘cofradía’, cuando estábamos jóvenes y todavía agrupados y movidos por el impulso del movimiento de vanguardia. Fue una publicación hecha, se puede decir, a mano, con humilde sentido artesanal [Martins, 1990: 5].

La visión “ideológicamente homogénea” de esta revista clasificaba el conocimiento de acuerdo con conceptos de construcción de tradición e identidad nacional, rescates literarios universales y creaciones literarias propias. Para ilustrar esto, se presenta una lista de las secciones que componía a la revista:

- “La raíz en la tierra” (para “redescubrir las raíces de la cultura nacional; rescate de expresiones folklóricas, literarias y musicales”)
- “El cristianismo y nuestro tiempo”
- “Antología poética”
- “El arte enraizado en el pueblo y en la tierra” (reproducciones pictóricas)
- “Documental y huellas en la ruta” (testimonios de cronistas y viajeros por Nicaragua durante los siglos XVI-XIX)
- “Espejo vivo” (“La revaloración de figuras paradigmáticas, santas, sabias y arraigadas en la mentalidad colectiva del pueblo”)
- “Odres nuevos” (para “revivir modernamente a los clásicos griegos y latinos”)
- “El espíritu y la letra” (aportaciones literarias misceláneas)
- “Brújula para leer” (reseñas)

- "Mundo nuevo" (reflexiones sobre el occidentalismo en América)

De entre los cofrades, algunos también agrupados bajo la categoría de "Generación del 40", resaltan los que Sergio Ramírez llama como los "Tres Ernestos": Ernesto Mejía Sánchez (1925-1985), Ernesto Cardenal (1925) y Carlos Ernesto Martínez Rivas (1924-1998, mejor conocido como Carlos). Los tres debutaron a nivel nacional en los *Cuadernos de la Cofradía*, y en donde desarrollaron una fuerte actividad promotora del catolicismo.

Mejía Sánchez por ejemplo, de manera simultánea a su participación en la Cofradía, dirigía la revista *Anhelos* (1940-1941), órgano principal de la Liga Católica Nacionalista. Martínez Rivas por su lado, fue reconocido en los años cincuentas por Octavio Paz como el autor de una de las poesías más consistentes en Latinoamérica por frases como: "*Duérmete, futuro ciudadano de Nicaragua / Arrurrú, mi niño, arrurrú*". Debutó como poeta con reflexiones sobre el amor mitificado en una trinidad divina en su poema "El paraíso recobrado" [1943], que incluye frases como: "*Y oye qué nueva trinidad tan pura: / tú, yo y el aire. Y los tres somos uno. / Por eso, a través de tu cuerpo / puedo contemplar todo el cielo...*" ["Segunda escala. En el aire", de Martínez Rivas, 1994: 9-25].

El único sobreviviente de este grupo, Ernesto Cardenal, es el más difundido y conocido internacionalmente. En sus poemas más tempranos como *Epigramas y otros poemas* [1952], se encuentran versos como: "*Me contaron que estabas enamorada de otro / y entonces me fui a mi cuarto / y escribí ese artículo contra el Gobierno / por el que estoy preso*" [Cardenal, 1961: 22]. Su participación en la Cofradía también alimentó su vocación religiosa. Después de la práctica con San Lucas, Cardenal ingresó a un monasterio benedictino norteamericano en 1956, y cuyas experiencias ahí inspiraron los poemarios *Salmos* [1964] y *Gethsemany, Ky* [1960]. Es más, diez años más tarde, fue ordenado como sacerdote en un seminario colombiano.

No obstante la relación estrecha y el comportamiento cohesivo entre ellos, los tres Ernestos no compartieron líneas estéticas definidas. Mejía Sánchez incluso, se describe a sí mismo y al grupo de la siguiente forma:

Al compararlos, Mejía Sánchez parece un matemático o erudito; Cardenal, un explorador, misionero o ciudadano del mundo; Martínez Rivas tiene una gracia equilibrada; Cardenal desdeña el buen gusto, practica disonancias y da saltos sin aparente continuidad, [Ernesto Mejía Sánchez, en Rovira, 1994: 221].

Es decir, sus experiencias debutantes en San Lucas, más que encauzarlos en una tendencia generacional, facilitaron la maduración de sus personalidades y estéticas propias.

Dado el hecho de que los “tres Ernestos”, así como los demás cofrades compartían extracciones granadinas, es posible que la comunión ideológica entre ellos fuera lo más característico de San Lucas. Pero resulta interesante saber también que el traslado del grupo a Managua coincide con su disolución poco después. Y es que el tamaño y las influencias que recibe y que alberga la capital se conjugan para crear un ambiente cultural más heterogéneo. En este sentido, uno de los ejemplos es el colectivo de Nuevos Horizontes, discutido a continuación. Sin fraccionar el escenario literario de Managua, este grupo aglutinó a varios escritores con intereses, tendencias y estilos culturales diferentes, incluyendo a los granadinos.

### **1.3. El Círculo de letras “Nuevos Horizontes”.**

Más o menos simultáneo al trabajo granadino, en el número 509 de la calle Candelaria de Managua se organizaba el “Círculo de Letras Nuevos Horizontes”. Era dirigido por la escritora nicaragüense María Teresa Sánchez (1922) y su esposo e intelectual húngaro emigrado, Pablo Steiner. Aunque la duración, difusión y materialidad de este grupo fueron mayores que los logrados por la Vanguardia o por la Cofradía, no se le ha otorgado un reconocimiento equivalente en la historiografía nicaragüense tradicional.

Esto es un reflejo de su situación no-granadina, pero también porque el espacio no tuvo una marcada y cohesionada identidad propia. Es decir, era más un espacio culturalmente heterogéneo, o de “amplitud ideológica” como lo describe Arellano [Arellano, 1982: 76]. Sus participantes incluían a los ex-vanguardistas y a los miembros de la Cofradía del Taller de San Lucas, a integrantes de organizaciones literarias de la ciudad de León y de Chinandega, así como varios aficionados de la literatura independientes.

El propósito de Nuevos Horizontes era eso justamente: de formar un abanico de expresiones. En contraste con los grupos vistos previamente, no aspiraba tanto a la consagración o la imposición ideológica, sino a la organización, interconexión y promoción de los intereses y actividades artísticas y literarias capitalinas. Sus



actividades “permanentes e intensas” incluían concursos, conferencias, recitales, conciertos, exposiciones y publicaciones que permitieron que la esfera cultural urbana se consolidara. En los eventos participaron una amplia cantidad de personas de Managua, Granada y de otras ciudades de la zona del pacífico, así como un repertorio de extranjeros invitados.

Como relata el ex-vanguardista Luís Alberto Cabrales: “De 1940 a 1955 *Nuevos Horizontes* fue el único refugio para la cultura nicaragüense. Para todos los sectores... Sin discriminaciones, ni privilegios, ni exclusiones. Es todo lo que se podía pedir y todo lo que dio ni más ni menos” [Arellano, 1990a: 4]. La diversidad que caracterizó el trabajo de *Nuevos Horizontes* llegó a darle un carácter único en la historia de la literatura nicaragüense, en que lejos de ser una agrupación exclusiva, “estaba destinada” a ser una suerte de “*Ministerio de Cultura privada y nuestra Cancillería de Relaciones poéticas*” [Cuadra en Arellano, 1990: 5].

Todas las actividades de esta organización fueron destacadas. Claro que no faltaron las participaciones obligatorias de los granadinos, como Luis Alberto Cabrales y Manolo Cuadra con conferencias y ensayos, José Coronel Urtecho con sus traducciones, y Pablo Antonio Cuadra con poemas y hasta pinturas. Sin embargo, no dominaron por completo el escenario capitalino y es más, los granadinos se beneficiaron enormemente por los intercambios culturales que se dieron ahí. Las tertulias o los “Jueves del Círculo de Letras”, que fueron los eventos predominantes durante la primera década de este grupo, tenían a escritores visitantes como León Felipe, español exiliado en México, Manuel Ugarte de Argentina, Alfonso Orantes de Guatemala y José Mejía Vides de El Salvador. Estos encuentros también se conjugaban con inauguraciones de exposiciones de pintores como Santiago Velasco de Argentina, Francisco Collado de México y Charles X. Carlson de Estados Unidos.

En materia de publicaciones, la editorial *Nuevos Horizontes* fue prolífica. En 1942, se lanzó la primera de las más de 70 ediciones alcanzadas de su revista *Nuevos Horizontes*. Asimismo, se editaron los libros de Manolo Cuadra (*Contra Sandino en la montaña*), de Pedro Cabrera (*Juan*), y del guatemalteco Ramiro de Córdoba (*Neurosis en la literatura centroamericana*). Poco después ampliaron su espectro de publicación con la colección Pibil, de literatura infantil. En sí, su actividad editorial fue progresiva, especialmente catalizada cuando el grupo consiguió su

propia imprenta con la que lograron publicar más de 100 títulos para los inicios de la década de 1970, años en los que el grupo se disolvió.

Las actividades de Nuevos Horizontes terminaron en 1972. Los libros no vendidos se almacenaron y su impresionante colección de arte pictórica de aproximadamente 70 cuadros, se donó a la federación nacional de los *Boy Scouts*. Diferentes factores confluyeron para el cierre, por un lado, la violencia creciente del Estado militarizado con los movimientos rebeldes desplazó el interés cultural. Por otro lado, la misma agrupación no logró fincar la infraestructura cultural necesaria para su sobrevivencia. Por ejemplo, no existen registros que indiquen que se hayan realizado intentos para conjugar sus actividades editoriales a nivel nacional, ni para influir en políticas educativas o culturales. No obstante estas circunstancias, los logros de Nuevos Horizontes fueron suficientes para garantizar la continuidad de la cultura local.

El éxito de este círculo de letras en gran parte dependió de la presencia de los ex-vanguardistas y de los cofrades. Esto, en el sentido de que la migración de los granadinos a Managua implicó, además de una reducida influencia directa de parte de Granada, la oportunidad de interactuar diferentes capitales simbólicos. El vacío de autoridad cultural se tornó en una oportunidad para diversificar el escenario nacional. Esto no sólo es el caso de Nuevos Horizontes, sino que los contactos y las redes personales establecidas en la capital favorecieron el surgimiento de otras agrupaciones. En este sentido, cuando se disuelve Nuevos Horizontes, su función como facilitadora de intercambios ideológicos y artísticos fue relevada a nuevos grupos y a nuevos sitios. En particular, el reemplazo fue con colectivos universitarios, ya que estos estaban más cohesionados, mantenían un carácter propositivo, además de que estaban impulsados por un contexto socio-histórico urgente. Caso de ello fue el grupo Frente Ventana, entre otros, que empalmaron sus intereses poéticos con una lucha en contra de la opresiva administración dictatorial somocista.

#### **1.4. Frente Ventana.**

Para la década de los sesenta, la poesía encuentra su sede en las ciudades universitarias de Managua y de León. Las condiciones que permitieron esto fueron

varias, pero resaltan los proyectos progresistas nacionalistas de las comunidades universitarias y la conciencia anti-somocista que crecía en múltiples sectores sociales. En estas condiciones se entretienen los previos traslados de varios jóvenes granadinos a las urbes y la presencia de ex-vanguardistas en algunos de los medios masivos de comunicación. En conjunto, estos factores permitieron fomentar el desarrollo literario y fortalecer la importancia de la poesía en la vida cotidiana de estas ciudades.

El factor universitario es posiblemente el más importante de los mencionados. La Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN) en ambas ciudades, pero especialmente su campus en León, no sólo representó un espacio de reunión de los varios actores y agentes literarios, sino también uno de gestación de nuevas propuestas, en la llamada “generación de los 60”. Esta organización heredó las tendencias cuarentistas y vanguardistas, en especial la combinación de ideología-literatura, que se mostró esencial para una expresión de *praxis* sociopolítica y cultural determinante en ese momento de la historia nacional.

En este sentido una de las primeras acciones de la UNAN fue la de promocionar su propio “movimiento literario”. Surgió así la propuesta de Fernando Gordillo (1940-1967) y de Sergio Ramírez (1942) para formar Frente Ventana (1960-1964), una organización inicialmente literaria, que pronto se radicalizó sociopolítica y culturalmente. En su órgano principal, la revista *Ventana*, debutaron poetas jóvenes de la Universidad, de otros colectivos emergentes, y poetas “independientes”. Además de sus fundadores, destacan los poetas Beltrán Morales (de afiliación tardía) y Michele Najlis (1946) como colaboradores. Algunos de los poetas independientes que llegaron a publicar en *Ventana* incluyen a Octavio Robleto y a Luís Rocha. En cuanto a los colectivos externos a la Universidad, éstos fueron varios, como el U de Boaco (de León), el Grupo de Granada, los Bandoleros (Managua-Granada) y la Generación Traicionada (Managua).

La evolución anticipada del colectivo estuvo marcada por un tono dominante de protesta en contra de la administración somocista. Los estudiantes la asociaban con la opresión, represión, analfabetismo, tortura y corrupción, tal como se podrá apreciar en el poema siguiente, “Nos persiguieron en la noche...”, escrito en 1966 por Michele Najlis:

Nos persiguieron en la noche,  
nos acorralaron  
sin dejarnos más defensa que nuestras manos  
unidas a millones de manos unidas.  
Nos hicieron escupir sangre,  
nos azotaron,  
llenaron nuestros cuerpos con descargas eléctricas,  
y nuestras bocas las llenaron de cal;  
nos dejaron noches enteras junto a las fieras,  
nos arrancaron las uñas;  
con nuestra sangre cubrieron hasta sus tejados,  
hasta sus propios rostros,  
pero nuestras manos  
siguen unidas a millones de manos unidas.

[Najlis en López Brun, 1989: 71].

A través de este ejemplo se puede notar que la tendencia de usar el lenguaje cotidiano iniciado con los vanguardistas continúa para estos años. Pero si bien los granadinos ajustaron este recurso en su ruptura del modernismo dariano, la escisión buscada ahora por los poetas universitarios es en otro aspecto. El tono de rechazo en este caso, es hacia la dictadura y se convertirá en uno de los elementos más representativos de la poesía de este grupo en particular. Sin embargo, es importante recordar que el espacio universitario albergaba una diversidad de tendencias, mismas que el grupo Frente Ventana intentó, con cierto éxito, de coordinar en varios sentidos.

Además de contar con su propia revista, Frente Ventana también organizó dos concursos de poesía (siendo los ganadores: Carlos Peresalonzo y Horacio Bermúdez) y la Primera Mesa Redonda de Poetas Jóvenes de Nicaragua (1961). En este último evento participaron los diferentes colectivos regionales, con poesía y con ponencias acerca de la teoría, historia e importancia social de la poesía y del poeta. Los estilos predominantes en la poesía incluyeron el verso libre, con múltiples recursos arraigados en la oralidad; amen del patriotismo y del folclor en sus temas. En contraste con las tendencias de los integrantes de Frente Ventana, sus convocatorias abiertas revelaron que la política y la denuncia no eran los temas dominantes en el escenario literario. No toda la poesía que circulaba durante estos

años era necesariamente política, en la misma forma en que no todos los colectivos mencionados coincidieron ideológicamente. El caso que más resalta esto último es la pugna entre Frente Ventana y el grupo de Generación Traicionada.

Generación Traicionada estaba constituida por poetas como Roberto Cuadra (1940), Edwin Illescas (1941), Iván Uriarte (1942) y Beltrán Morales (1945; quien después pasará a Frente Ventana). Tuvo un órgano de difusión efímero (de un sólo número) la revista *Zarpa*, (1963). Su presencia se canalizaba más a través de *La Prensa*, y a través de actos que resonaban con la rebeldía de los vanguardistas, como fue su “protesta” contra la “mala poesía”, en que quemaron varios poemarios junto al lago de Managua en una gran fogata.

Frente Ventana simpatizaba con intereses populares y anti-somocistas mientras que la Generación Traicionada era socialmente menos crítica. La diferencia en prioridades llevó a que Frente Ventana acusara a su contraparte de seguir tendencias “burguesas”<sup>9</sup>. En esencia, más que por estilos poéticos, la pugna que se desarrolló entre estos grupos giraba alrededor del tema de compromiso sociopolítico del poeta. Ante la postura de Generación Traicionada, que consideraba que el rol político era marginal, los poetas de Frente Ventana no sólo sentían una necesidad urgente de participación social, sino que, en 1961, llegaron a desarrollar un brazo radical para apoyar al líder anti-somocista, Carlos Fonseca. El objetivo de tal formación fue el de fortalecer al grupo guerrillero clandestino, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), con una base ideológica. Para muchos nicaragüenses, esta expresión intelectual fue clave en legitimar al FSLN como un movimiento progresista y revolucionario. Esto, sin olvidar que gran parte de esta justificación provino de la participación directa y muerte de varios poetas comprometidos en la lucha del FSLN para dar fin a la dinastía Somoza.

---

<sup>9</sup> Gran parte de la historiografía de la literatura nacional aún continúa con esta descripción para referirse a este grupo. Pero más que un desinterés en lo social, la postura de Generación Traicionada era otra. Este grupo retomó el reaccionismo vanguardista y lo combinó con algunas ideas contemporáneas que estaban de moda, como el nihilismo estadounidense. Pero lamentablemente, la conciencia histórica que enaltece a la lucha antisomocista ha llevado a que varios historiadores literarios otorguen mínima atención y estudio a este grupo. Por ejemplo, Arellano lo considera como un “eco superficial de la generación *beatnik* norteamericano” [Arellano, 1982: 80].

### 1.5. Los poetas comprometidos.

Como se ha observado, el vínculo de los poetas y la realidad sociopolítica nacional se viene gestando desde la vanguardia. Pero para la segunda mitad del siglo este compromiso se radicalizó, especialmente a partir del magnicidio de Somoza García en 1956 a manos del poeta Rigoberto López. Sin embargo, en la visión de muchos, esta relación se consagró en 1970, cuando el poeta Leonel Rugama (1949-1970), de apenas 21 años, fue asesinado junto con otros sandinistas en un enfrentamiento con la Guardia Nacional (GN). Si bien su obra literaria interrumpida no contribuyó formalmente a la poesía nacional<sup>10</sup>, su ejemplo de máximo sacrificio sirvió para inspirar a la comunidad intelectual en tomar las armas en contra de Somoza y de su fuerza policíaca-militar [Cardenal, 2003: 328-329; Fernández, 1980: 16-17]. La justificación para un enfrentamiento directo contra el gobierno se hacía cada vez más obvia y urgente para múltiples sectores, especialmente para los sitiados por la pobreza, el analfabetismo y la incertidumbre. Los crecientes antagonismos sociales durante esta década de los setentas fomentaron la debilidad del aparato estatal que benefició la consolidación de la resistencia y la oposición anti somocista.

Uno de los primeros eventos que revelaron al somocismo en crisis fue el terremoto del 23 de diciembre de 1972. Tras éste, la capital de Managua quedó cerca del 90% destruida, con cerca de 30 mil fallecidos, y con casi 300 mil personas sin hogar. Ante tal emergencia, el gobierno respondió enviando a la Guardia Nacional, lo que sólo empeoró la situación. Los guardias se dedicaron al saqueo de negocios, a la venta de ayuda humanitaria y a caóticas descargas para entregar la ayuda a civiles. El ejecutivo canalizó una parte de las donaciones monetarias de la comunidad internacional a empresas familiares a través de contratos de reconstrucción y de asistencia social; su incapacidad de respuesta fue notoria cuando no pudo justificar la desaparición de cantidades millonarias de la banca pública [Chavolla, 2005-: 72-3]. Basta decir que incluso para el 2008, la capital no ha sido del todo reconstruida.

La creciente inestabilidad y el aumento de violencia en el país despertaron una actitud de corresponsabilidad en el sector intelectual. Ernesto Cardenal por

---

<sup>10</sup> Su poesía apareció originalmente en los suplementos de *La Prensa Literaria* y en *Novedades Culturales* entre 1968 y 1969. La primera compilación de su obra fue hecha póstumamente por Pablo Antonio Cuadra bajo el título de *La tierra es un satélite de la luna*, 1978.

ejemplo, promocionó su poema inspirado en el sismo, “Oráculo sobre Managua” [1973], a través de giras y visitas al extranjero para recaudar fondos para los damnificados. A nivel local, surgió el colectivo artístico-literario “Gradas”, dirigido por la poeta Rosario Murillo (esposa de Daniel Ortega y referida en el apartado 3 del capítulo previo). Este grupo buscaba un “*cambio hacia el hombre nuevo*” [Arellano, 1982: 84]. Sus principios de rechazo a la comercialización de la obra intelectual y hacia el intervencionismo ideológico extranjero (mayormente estadounidense, que era la principal fuerza tras la administración somocista) se concentraron en su lema “la lucha de la cultura es la lucha del cambio social”. El colectivo dio a conocer a varios poetas y artistas jóvenes, quienes colaboraron con los damnificados a través de colectas, como David McField y Guillermo Menocal, poetas; Carlos Mejía Godoy, músico y compositor; y Genaro Lugo, Alfonso Ximénez y Efrén Medina, pintores.

El desorden en la capital continuó por varios años. Aprovechando la situación, Anastasio Somoza Debayle, hijo del asesinado Somoza García, en 1974 lanzó su campaña de reelección presidencial (posición que ocupó de 1966 a 1979), con la promesa de reestablecer el orden en el país. En uno de sus eventos proselitistas interrumpió una gran protesta civil, la cual fue violentamente disuelta por la Guardia Nacional. Según algunas estimaciones, el saldo de muertos ascendió a 300, con innumerables arrestos. Uno de estos últimos fue el de Pedro Joaquín Chamorro, director de *La Prensa*, el único periódico opositor de la época, el cual fue clausurado hasta 1978. Otros participantes en las protestas fueron los poetas militantes sandinistas Michele Najlis, Ciro Molina y Ernesto Cardenal quien en su función sacerdotal oía confesiones de los moribundos.

La comunidad universitaria tuvo una participación importante en estos procesos. Aunque ya hacía varios años en que había desaparecido Frente Ventana, su postura y su *praxis* fueron retomadas por otros movimientos estudiantiles. Estos contaban con mayor preparación ideológica contra-hegemónica, como el marxismo y un nuevo elemento teórico inspirador, la Teología de la Liberación. Estas ideas no se circunscribieron a las ciudades, sino que se difundieron y se tradujeron en hechos por todo el país, lo cual motivó a varios estudiantes a cerrar filas con el FSLN. Dos de los grupos que surgieron resultan de interés para el presente trabajo, el Movimiento Cristiano Revolucionario (MCR) y el Frente Estudiantil Revolucionario (FER). Ambos fueron formados en 1976 en la UNAN, con la propuesta inicial de

cambiar la “orientación desarrollista” de la escuela por una “concepción liberadora”. Dirigido mayormente por el MCR, las propuestas se hicieron a través de la poesía y del ensayo político publicados en su periódico *Testimonio*. Los integrantes de este nuevo movimiento incluyeron a los poetas Manolo Morales, Luis Rocha, Ernesto Castillo y Felipe Mántica.

Como se menciona arriba, estos grupos sirvieron como fuentes de reclutamiento para el FSLN, el cual fue creciendo clandestinamente. Sin embargo, el gobierno y su mayor aliado, Estados Unidos, a pesar de no tener información precisa a cerca de qué clase de riesgo se presentaban estos grupos, decidieron actuar preventivamente. Tanto la actividad guerrillera como el terrorismo estatal escalaron. Los sandinistas ganaron visibilidad con secuestros masivos, declaraciones y alianzas internacionales. Por otro lado, Estados Unidos apoyó a la administración somocista con millones de dólares en armamento, equipo y entrenamiento de la GN, que luego fueron utilizados para el bombardeo de pueblos y colonias populares, e incluso para la ejecución sistemática de cualquier varón mayor de 14 años. La comunidad literaria también fue atacada directamente con el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro en 1978, el ya mencionado director de *La Prensa*, quien años atrás fue arrestado y torturado por sus actividades y artículos de oposición.

No es de sorprender entonces, al considerar el enfrentamiento entre intelectuales y el Estado, que la mayor parte de la “Generación de los 70” debutó, cuando no en *La Prensa* o en alguna de las revistas universitarias, desde la seguridad del extranjero. El Estado interpretó la simpatía de los escritores por las políticas e ideologías de izquierda como una amenaza. Esto fue a tal punto que formó una lista de obras censuradas, que constaba de varias páginas en extensión, que incluía a muchos autores nacionales [Cardenal, 2003a: 308].

Además de los poetas ya mencionados, cabe mencionar a otros de esta época que colaboraron en diferentes grados con el sandinismo. Ejemplos para ello son Gioconda Belli, Daisy Zamora, Yolanda Blanco y Christian Santos, quienes aparte de compartir el antecedente sandinista, también fueron revolucionarias en el campo literario en el sentido de su género. No sin antes reconocer la participación de mujeres poetas en décadas anteriores, como Carmen Sobalvarro, María Teresa Sánchez y Claribel Alegría, cabe distinguir a la década de los setenta, como una de apertura y de bienvenida a la mujer en la poesía nacional. En cuanto a los varones,



no se puede olvidar de nombres como Erick Blandón, Julio Valle-Castillo y Fernando Antonio Silva, entonces también sandinistas.

### **1.6. La comunidad de Solentiname.**

Durante esta época, varios de los poetas nicaragüenses dividían sus actividades entre la lucha armada con estancias en la isla Mancarrón, en el Lago de Managua. Ahí encontraban refugio e inspiración para continuar en sus esfuerzos patrióticos, en la pequeña comunidad contemplativa de Nuestra Señora de Solentiname [2003a: 380-429].

El ya referido poeta Ernesto Cardenal, tras su ordenación como sacerdote, en 1966 fundó la comunidad de Solentiname. A pesar de su inaccesibilidad, su aparente baja posibilidad de ingreso y menos visible actividad humana, durante la década de los setenta, esta entidad fue un espacio y agente importante en el campo literario nacional (sin mencionar el cultural en general y el socio-político, incluso a nivel internacional). La idea del proyecto nació del célebre escritor y monje benedictino Thomas Merton, quien fue el director espiritual de Cardenal durante su internado en el monasterio de Nuestra Señora de Getsemaní (Kentucky, EU) durante los años sesenta. Cardenal le dio concreción al proyecto. Al inicio fue financiado por un premio literario que recibió por su poema *El estrecho dudoso* [1966]. Con el tiempo, después de varias donaciones de la elite nacional, créditos bancarios, y múltiples sacrificios, el proyecto logró la autosuficiencia con la comercialización de poesía, la pintura y la escultura que producían los miembros de la comuna y los isleños a quienes enseñaron estos oficios artísticos.

La intención de Solentiname era de formar una comunidad “*más auténtica, más sencilla y más politizada de la vida contemplativa*” [Remacha, 1990: 10]. El nombre viene desde tiempos prehispánicos, del náhuatl *Celin-tenametl*, que significa “lugar de hospedaje o donde se hospedan a muchos”. Fiel a su nombre, la comunidad recibió a ex-vanguardistas como José Coronel Urtecho, su esposa, la novelista María Krautz, y a Pablo Antonio Cuadra, quien todavía simpatizaba con el sandinismo; a poetas posteriores como Octavio Robleto, José Eduardo Argüello y Julio Valle-Castillo (de las promociones de los 50, 60 y 70 respectivamente); a poetas extranjeros como Donald Gardner (del Reino Unido), William Agudelo

(Colombia), Armando Rojas Cuadra (Venezuela) y Julio Cortázar (Argentina); así como a varios intelectuales periodistas, teólogos y artistas de todo el mundo.

Aparte de su visita personal y amistosa, varias de las personalidades mencionadas llegaron ahí para realizar retiros espirituales. En la mayoría de veces, los retiros eran parte de una reciente conversión religiosa-espiritual ocurrida durante un previo Cursillo de Cristiandad que difundía la Teología de Liberación. Cabe mencionar a Coronel Urtecho, Robleto, Cuadra y Claribel Alegría, como ejemplos en quienes la combinación de cristianismo con marxismo produjo una radicalización frecuentemente asociada a esta comunidad [Chavolla, 2005: 27-47].

La experiencia en Solentiname inspiró varias publicaciones que comparten temas bucólicos y telúricos (obvio por la inserción geográfica de la comunidad), así como perspectivas arraigadas en la Teología de la Liberación y en la contemplación politizada, pilares de la vida cotidiana de la comunidad. Además de su propio órgano difusor, el *Boletín de Nuestra Señora de Solentiname*, que incluía poesía y artículos que relataban los progresos y sucesos en la comunidad, otros ejemplos de las obras beneficiadas por las visitas a Solentiname son *Aquellos días de Solentiname* (de Robert Pring-Mill), “Un día en Solentiname” (Jaime Villa), *Diario de Solentiname* (Armando Rojas Guardia), *El evangelio en Solentiname* (Ernesto Cardenal), “El Apocalipsis en Solentiname” (Julio Cortazar), y *Nicaragua, tan violentamente dulce* (Julio Cortazar).

La comuna, cabe mencionar, no sólo fue una suerte de “retiro”, sino que llegó a ser una verdadera célula insurgente del FSLN. En 1977, varios de sus miembros participaron y murieron en el famoso “asalto a San Carlos”, en que intentaron atacar a un cuartel de la Guardia Nacional al otro lado del lago Managua. La respuesta gubernamental fue bombardear a Solentiname. Algunos, como Ernesto Cardenal se exiliaron en Costa Rica, evitando el encarcelamiento y la tortura que sufrieron varios capturados de la comuna. Pero no todo fue pérdida. El contexto sociopolítico y las historias personales de lucha contribuyeron para consolidar de manera acelerada y permanente las figuras de los escritores que se asociaron con Solentiname, o de forma más simple, con el sandinismo.

No es de soslayar que la trascendencia, tanto de la tradición iniciada en Solentiname como de gran parte de los procesos universitarios vistos, fueron continuaciones de los proyectos utópicos granadinos [Sobalvarro, 1999: 4-9]. Sus

capitales simbólicos acumulados fueron suficientes para cobijar a varios nuevos actores, incluyendo no granadinos. Como se verá en el siguiente apartado, estas referencias fueron suficientes para reclamar el derecho de fama en la nueva Nicaragua revolucionaria, y posteriormente, en la neoliberal. El denominador común en todos estos casos es, nuevamente, la facilidad de consagración rápida. En general, tras la salida de los ex-vanguardistas y de los cofrades de su ciudad natal hacia la capital se generó una apertura en la concentración de autoridad y poder cultural literario nacional. El contexto histórico de urgencia posteriormente favoreció a las comunidades universitarias como protagonistas en los procesos de rebeldía y de insurgencia que alcanzaron a todo el país.

Como se vio en el capítulo anterior, las historias descritas continuaron con la instalación de los sandinistas en el poder nacional, desde donde desplegaron una agenda socio-cultural nacional. También se revisó que las implicaciones culturales derivadas del ejercicio sandinista no se limitaron a un mayor reconocimiento para la ciudad de Managua (por ejemplo, como la sede del Ministerio de Cultura). Más bien renovó la necesidad de la Granada conservadora y elitista para competir por retomar su posición previa de privilegio. En esta lucha participarán los poetas surgidos de las generaciones revolucionarias, muchos de los cuales son granadinos, pero ahora con propuestas nuevas, como el Centro Nicaragüense de Escritores, la Asociación Nicaragüense de Escritoras y el Festival Internacional de Poesía de Granada. Precisamente son estas colectividades de consagración acelerada que se discuten a continuación, para luego abordar a las más recientes, de menos capacidad consagrada, en el siguiente capítulo.

## **2. Espacios actuales de consagración.**

### **2.1. Centro nicaragüense de escritores.**

Actualmente la organización con mayor promoción editorial y actividades de homenaje a nivel nacional es el Centro Nicaragüense de Escritores (CNE), fundado en 1993. Para el 2006, ha logrado aglutinar a 121 escritores miembros y homenajear a cerca de la mitad de ellos, publicar más de 100 títulos, así como gestionar la declaración oficial de un “Día Nacional del Escritor” en Nicaragua.

La misión del CNE es “*promocionar la creación e investigación de obras literarias, históricas, sociales, políticas, culturales, económicas y de investigación sobre la realidad nicaragüense y centroamericana*”, junto con la de proteger los derechos de autor de sus afiliados [*escritores-nicaraguenses.org.ni* >inicio]. De forma resumida, podemos identificar tres intereses en esta declaración: el primero de ellos centrado en identificar la herencia y actualidad de obras literarias, el segundo en la figura del escritor, y otro transversal, en la condición social nacional. Los objetivos que esta organización se plantea para atender estos temas incluyen: solventar económicamente a sus miembros lo necesario para dedicarse a la creación e investigación, especialmente cuando la producción esperada es de temática nacional y regional (centroamericana); editar, traducir y publicar estas obras; y promocionar y defender los derechos de autor.

De acuerdo con el recuento de la secretaria del CNE, investigadora y asistente personal de Ernesto Cardenal, Luz Marina Acosta, la idea de formar este grupo nació en 1990, entre los escritores Luís Rocha, Ernesto Cardenal, Vidaluz Meneses, Daisy Zamora y Julio Valle-Castillo [*Páginas Verdes*, entrevista por Ximena Ramírez González]. Sin embargo los retos usuales abundaban, como financiamiento, publicación y difusión. No obstante, el capital simbólico de estos personajes, acumulado durante las épocas de insurrección y de Revolución, sirvió para lograr el reconocimiento suficiente para solicitar apoyo internacional y para garantizar su consolidación acelerada.

En 1993, la poeta sandinista y profesora escolar, Michele Najlis, realizó gestiones de intermediación para atraer apoyo internacional al CNE. Los organismos que logró convencer para apoyar a la iniciativa nicaragüense fueron las organizaciones no-gubernamentales (ONGs) de la Asociación Noruega de Escritores (ANE) y la Autoridad Noruega de Desarrollo (NORAD, por sus siglas en inglés), [NAC, 1997].

La justificación que conmovió a la NORAD y a la ANE fue el discurso de opresión y de lucha. En específico, la solicitud de apoyo de los nicaragüenses era para fortalecer a su comunidad de escritores para así contrarrestar a los “poderes” que atentaban contra el desarrollo literario nacional. La postura evocó a los antecedentes revolucionarios de los miembros de la agrupación, y a las fracturas sociopolíticas que sufrió la esfera cultural nacional durante la década previa. Debido

al reconocimiento de personalidades como Ernesto Cardenal y Daisy Zamora, las ONGs respondieron. Pero lo que se planteaba inicialmente como una relación de asistencia temporal se ha vuelto una dependencia permanente. El fortalecimiento de los círculos letrados no ha coincidido con una mejoría en la condición socioeconómica nacional. Sin la infraestructura necesaria para consolidar, no a un grupo, sino a una industria literaria nacional, el CNE se ha visto impedido de independizarse financieramente de las organizaciones europeas. Así, su lógica dependiente continúa para mantener la vigencia del apoyo:

Remanentes de la hegemonía cultural oligárquica pretenden dirigir enmascaradamente la cultura y sus valores artísticos, promocionando la mediocridad e inhibiendo los nuevos valores. Razones político-ideológicas asimismo impiden la difusión de nuestra literatura. Por eso de [*sic*] suma importancia la asistencia económica noruega, ya que permite romper el bloqueo cultural impuesto editando libros y generando fuentes de trabajo a las casas editoriales que, en esta circunstancia atraviesa por una grave crisis [Valle-Castillo, 1997: 7].

El plan asistencial inició con el “Proyecto Piloto Fondo Editorial ANE-CNE-NORAD”, que junto con el “Día Nacional del Escritor” -a mencionarse más adelante- son los ejes materiales del CNE. En el primer convenio internacional se acordó el apoyo financiero de Noruega para *“promover la creación y divulgación de la literatura nicaragüense... en todas sus manifestaciones, como parte de la profundización de la identidad nacional a través de la cultura”* [NAC, 1994]. El CNE, por su lado, se responsabilizó para convocar a un concurso y para dictaminar la selección a publicarse. La meta inicial era premiar a cinco obras, y con los \$35 mil USD de los noruegos, el CNE logró publicar seis. En cuanto a la poesía, los primeros autores publicados fueron Fernando Antonio Silva, William Valle-Picón, y el entonces emergente Erick Aguirre. Los convenios siguientes, desde entonces especificados en las “Regulaciones para la ejecución del proyecto ‘Fondo Editorial ANE-CNE-NORAD’” [documento CNE], han fijado el número mínimo de textos en ocho, y cada año el CNE lo rebasa casi al doble.

En el sentido de desarrollo, el convenio incluye otros puntos relativos a la distribución: 150 ejemplares de cada publicación deben donarse a bibliotecas escolares y públicas, 3 a las oficinas de ANE, 10 a la Real Embajada de Noruega y otros 25 al autor. El resto es colocado a la venta para pagar regalías al autor y para contribuir a un fondo revolvente. Este último es el punto débil de toda la operación. Está previsto para eventualmente solventar todos los objetivos del Centro. Pero, como aclara Acosta, *“¡Siempre se han sobre-cumplido las metas! Las ventas y*

*distribución son otra cosa, la situación económica del país incide en ambos factores*” [Páginas verdes, entrevista con Ximena Ramírez]. Es decir, las metas se cumplen parcialmente.

No obstante la distribución real, el CNE es indudablemente el mayor promotor editorial en el país, y debido a la inclusión de nuevos escritores, el centro no es solamente para un círculo de privilegiados. De acuerdo con su director actual, Carlos Tünnermann, el catálogo de títulos del Centro no se limita a autores consagrados, sino que incluye *“la participación mayoritaria de nuevos valores de nuestra literatura nacional que, posiblemente, si el Fondo no existiera estarían aún inéditos”* [Tünnermann, 1999]. Afirmación que si bien puede ser cuestionada por la repetición de premios a un grupo selecto, en representación de aproximadamente 30% de los títulos totales del CNE, no se debe soslayar la diversidad promocional que representa. El grupo privilegiado con más de una publicación está abanderado por Julio Valle-Castillo (entonces director del Instituto Nicaragüense de Cultura), con ocho publicaciones patrocinadas. Le sigue Fernando Antonio Silva, Rafael Vargarruiz, Edwin Yllescas, Fánor Téllez, Iván Uriarte y Erick Aguirre con tres cada uno, y luego unas diez figuras más con dos publicaciones.

La atención simultánea que el CNE otorga a consagrados y a emergentes en cuestiones editoriales también es visible en otras áreas. La inserción de este grupo en las dinámicas internacionales, le ha llevado a reformular varios aspectos tradicionales involucrados con la operación de una institución literaria. El neoliberalismo en Nicaragua no sólo implicó la privatización de la cultura, sino la descalificación y cuestionamiento de los fundamentos de identidad. Requerimientos por parte de las ONGs, como transparencia y equidad, tuvieron que sobreponerse – por lo menos discursivamente- a las orientaciones tradicionales que regulaban a las diferentes esferas político-ideológica y estéticamente exclusivistas. El CNE buscó atender a estas nuevas realidades con una estrategia para entretelar diferentes componentes discursivos de los bandos político-culturales y literarios entonces vigentes.

El grupo desarrolló un interés que combinó los propósitos de reconstrucción historiográfica de los vanguardistas, con el discurso de “reconciliación nacional” que dominó a la escena política de la década de los 90. El CNE se propuso así, dar prioridad para desarrollar una

...respuesta a las necesidades culturales y sociales del país desde una perspectiva nacionalista, que implica el rescate y la preservación de nuestras raíces culturales, así como la proyección y divulgación nacional e internacional de las obras de sus miembros [*escritores-nicaraguenses.org* >inicio].

La perspectiva nacionalista específicamente orientada al desarrollo obligatoriamente se refiere a los ideales de nación, sus mitos y claro está, al rol del escritor. Al recordar las pugnas de los años ochentas, el CNE estaba consciente de colocarse ante una situación delicada y por eso mantuvo claro que *“no existen entre los miembros del Centro Nicaragüense de Escritores diferencias por razones de sexo, raza, credo, ideología o militancia política”* [*escritores-nicaraguenses.org* >inicio]. No obstante la intención, las fracturas aún no parecen del todo sanadas. Según las listas de membresía del CNE, personajes como Pablo Antonio Cuadra o Jorge Eduardo Arrellano no se encuentran en ellas (aunque este último figura entre las publicaciones ganadoras). Por esto, ante la necesidad de continuar los esfuerzos de reconciliación, el CNE se ha esforzado en otras estrategias, como el impulso intensivo a la apología, cuya manifestación concreta es la consolidación del “Día Nacional del Escritor Nicaragüense”.

### **2.1.1. El Día Nacional del Escritor Nicaragüense.**

Además de que ofrecía la oportunidad para reconciliar diferencias entre actores, la discordancia de una “república de poetas” que no institucionalizaba a la figura del escritor fue la razón principal para lograr la promulgación de esta efeméride. Fue propuesta en el seno del CNE por el poeta y político sandinista Luís Rocha Urtecho. Su intención era la *“reunificación de todos los escritores del país alrededor de una fecha convocadora a toda reconciliación e incuestionable en su carácter nacional y cultural”* [NAC, 1995]. La fecha indudablemente se fijó en torno al icono de Rubén Darío, específicamente su cumpleaños, el 18 de enero.

Por lo menos en el proceso para promulgar la Ley del Día del Escritor, su propósito de convivencia armoniosa se logró, con la cooperación triangulada entre instituciones legales y civiles de diferentes colores políticos, aunque dominó la facción sandinista. Rocha hizo pública su propuesta en 1994, justo un año antes de la fractura interna del FSLN, en la que surgió el partido Movimiento de Renovación Sandinista (MRS). El hecho de que esta idea se propusiera en el CNE fue clave para su concreción. Varios de los miembros del Centro eran a su vez funcionarios

públicos, con diferentes grados de cercanía a los poderes políticos nacionales. Del cabildeo de la propuesta se hizo cargo Rocha y Fernando Silva, entonces diputados sandinistas en la Asamblea Nacional de la administración Barrios<sup>11</sup>. Los preparativos estuvieron a cargo de los organizadores del Ciclo Dariano (un evento anual de homenaje a Rubén Darío, organizado por el Instituto Nicaragüense de Cultura), que presidía por designación presidencial, Clemente Guido, otro miembro del CNE. Aunque la propuesta ante la Asamblea Nacional del legislativo fue en marzo, 1994, la Comisión de Educación, Medios de Comunicación, Cultura y Deportes, no terminó de revisarla y articularla en una propuesta de ley (que terminó siendo de una cuartilla de extensión) hasta inicios de octubre del mismo año. Finalmente, la efeméride se aprobó el 27 de octubre y fue publicada en *La Gaceta* oficial no. 246, del 30 de diciembre, 1994. Pero como si los atrasos legislativos no eran suficientes, la primera celebración del Día del Escritor fue extra-ordinaria, ya que, por razones desconocidas, *La Gaceta* oficial que promulgaba esta ley, no circuló hasta el día después de la fecha conmemorativa, el 19 de enero [Rocha, 1995: 2].

Legalmente, esta efeméride está dedicada para llevar a cabo “*a nivel nacional y en los centros de educación actividades literarias, que destaquen la obra del Escritor Nicaragüense*” [*La Gaceta*, no. 246, ley no. 184]. Pero concretamente, el CNE lo celebra con homenajes localizados en la capital. Desde el “inicio” de esta “tradicción de rendir homenaje... a los más representativos escritores” de Nicaragua, en que Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal, Lizandro Chávez y Pablo Antonio Cuadra fueron protagonistas, se han hecho más de 60 menciones de honor. No obstante, aunque ciertamente hay que dar prioridad a la historia, no es sino hasta el 2006 que un escritor emergente recibió este reconocimiento. En efecto, en ese año se tomó en cuenta a un grupo “novísimo”, de autores emergentes de la década de los noventa, entremezclado con algunos de la promoción anterior, que incluye a Fernando Antonio Silva, Isolda Hurtado, Erick Aguirre, Blanca Castellón, Porfirio García, Pedro Xavier Solís, Ariel Montoya, Manuel Martínez, Karla Sánchez, Marta Leonor González, Danilo Torres y Rafael Vargarruiz. De acuerdo con el presidente de la CNE, Tünnermann, este homenaje como todos los demás, demostró que “*el Libro Azul [de Darío] de la poesía y de la literatura en Nicaragua continúa a través de*

---

<sup>11</sup> Otro ejemplo de la coincidencia del campo literario en la política es en el 2006, cuando el presidente Bolaños acepta la propuesta del CNE de nombrar a uno de sus miembros, Julio Valle-Castillo, como director del Instituto Nicaragüense de Cultura [NAC, nota editorial, 11 enero, 2006].



*estas diferentes generaciones que se han venido sucediendo una tras otra*" [Velázquez, 2006].

En este sentido, aunque el CNE es cómplice en cierto grado de algunas tendencias tradicionales personalistas, es destacable su actitud de apertura a escritores emergentes y a otros sectores no privilegiados históricamente en la literatura nacional. Incluso, figuras reconocidas como Ernesto Cardenal, Fernando Silva y Vidaluz Meneses brillan por su ausencia en el catálogo de publicados del CNE, con apenas una publicación simbólica cada una, que permite mayor oportunidad para otros como Francisco Ruiz Udiel, ganador del Premio Internacional de Poesía Joven "Ernesto Cardenal" 2005 (convocatoria quinquenal), Héctor Avellán, y Milagros Terán a quienes el Centro les han otorgado diferentes apoyos importantes.

Independientemente del hecho de que el CNE es la agrupación de escritores más grande y el editor más importante del país, su corta historia todavía revela algunas dificultades para arraigar algunos de sus proyectos. El escritor Ricardo Pasos por ejemplo, responde en una entrevista a la pregunta sobre la importancia que el país le otorga al Día del Escritor: *"Aún no hay conciencia de ello en la sociedad nicaragüense en general, y lo que es peor, ni entre muchos escritores, y esto es una desgracia más de las muchas que suceden en nuestro país"* [Pasos, 1997].

La razón de este desinterés puede revelarse al contrastar este proyecto de Luís Rocha con el de otro miembro del CNE, Francisco de Asís Fernández: el Festival Internacional de Poesía de Granada (a discutirse más adelante). Mientras que este último está vinculado con una esfera internacional de mayor participación directa, con múltiples fuentes de financiamiento, así como a otras industrias como la turística, el Día del Escritor se coloca en un estatus de convocatoria y reconocimiento menor, por la exclusividad social de la actividad literaria nacional (léase como especialización de la literatura). Otras razones tienen que ver con la afiliación natural entre sus fundadores y sus miembros más destacados, basada en el sandinismo. La predominancia de actores vinculados con *El Nuevo Diario* y el Instituto Nicaragüense de Cultura, por ejemplo, también puede tener un efecto inhibitor en lograr una participación y recepción más amplia y diversa en el CNE.

Consecuencia similar puede encontrarse en el siguiente caso a revisarse, la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE). Su perspectiva de género, en particular, es un reto histórico que se mantiene vigente aunado a sus esfuerzos por contribuir a la cultura nacional. Otras similitudes que comparten estas dos agrupaciones son la incorporación y el respaldo de capital simbólico de miembros ya consagrados. En el caso de ANIDE, estas figuras incluyen a la nicaragüense y vanguardista salvadoreña, Claribel Alegría; a las revolucionarias Karla Sánchez y Christian Santos; y a la nuera del consagrado Fernando Silva, Isolda Hurtado, entre otras. Pero a la vez, también hay diferencias que caben adelantar. Las estrategias de las escritoras se alejan, más o menos, de las tradicionalistas del CNE, por ejemplo, al interactuar más en el escenario internacional, al ampliar sus conceptos culturales y al incluir mayores sectores sociales a sus actividades.

## **2.2. Asociación nicaragüense de escritoras.**

De acuerdo con la poeta y crítica literaria rusa-nicaragüense, Helena Ramos (Yaroslavl, 1960), los espacios literarios-culturales tradicionales de Nicaragua han sido limitados para la mujer. Dentro de un contexto social general, las historias literarias y de la literatura nacional han sido dominadas en su aspecto creativo y productivo por hombres. La mujer es relegada a una posición de apreciación solamente, tal como Ramos escribe en una revisión de la participación femenina en tales procesos:

Ahora nos resulta difícil imaginar hasta qué punto las normas sociales restringían el comportamiento de las mujeres, que en el siglo XIX ni siquiera eran consideradas ciudadanas sino “habitantes” y no tenían derecho a acceder a la educación media, ya ni se diga la universitaria. También carecían del derecho al voto. Y, aunque esto no estaba plasmado en ninguna ley, cualquier actividad intelectual –incluyendo, por supuesto, la escritura– les estaba vedada. Así lo establecía el mandato cultural [*escritorasnicaraguenses.org >colectivo >helena ramos*].

En la actualidad, la denuncia de Ramos es apoyada por múltiples voces, como la de Christian Santos, poeta y activista de largo aliento en asuntos de género, preparada mayormente en las Organizaciones de Masas sandinistas. Santos afirma que la mujer nicaragüense ha sido sujeta de un doble discurso nacional, en que poco valía la voluntad política ante la cultura popular:

Las leyes... respaldan la libertad de expresión para hombres y mujeres, pero en la práctica, una sociedad machista, además de descalificar a priori nuestro trabajo, nos

impone otra limitante, juzgando nuestra obra desde una perspectiva sexista, según la cual lo que es bueno para el desenfadado niño, no es para la casta niña. Y para acabar con las expectativas de publicación, nos imponen una economía de asfixia, que nos coarta el derecho a la libertad de expresión” [Santos, 2000].

Las referencias están fundamentadas. La importancia de la mujer en la sociedad nicaragüense se ha concentrado históricamente en la devoción de la madre abnegada y pura. Sus “oficios de sexo” se limitan primordialmente a los domésticos y reproductivos biológicos. En la literatura, son las musas de Darío, de Pablo Antonio Cuadra y las novias platónicas de Cardenal, sin más. Su incursión en la actividad literaria creadora, como precisa Ramos, cuando no soslayada es discriminada por el campo. Esto ha fomentado que tradicionalmente la escritora renuncie a su derecho de autoría, llenando a la historia literaria nacional con pseudónimos nunca aclarados. Parte de la hegemonía masculina en las artes se debe a una condescendencia hacia la mujer. Ejemplo de esto es un “razonamiento” que hace Cuadra para afirmar que la poesía puede clasificarse de forma esencial, en dos tipos:

Por lo general se cree que la poesía masculina, por ser más cerebral –usando un término aeronáutico-, carga al poema ‘con excesivo peso delantero’. Y que, en cambio, la femenina, por ser más sentimental, se excede en el peso contrario. Exceso de Eros frente a exceso de Logos... [Cuadra, 1989: 2].

Cuadra hizo esta declaración ante la admisión de la poeta Mariana Sansón a la Academia Nicaragüense de la Lengua en 1989. Sansón fue la primera mujer aceptada en esta institución desde su creación en 1928, y esto, solamente porque redujo sus “tendencias” de escritura “femenina”. De hecho, Cuadra especificó que el gran talento de la poeta era “*su capacidad de equilibrio*”, logrado entre los dos tipos de poesía basada en género [*ibidem*]. Dicho de otra forma, aunque la “poesía masculina” se aceptaba tal cual, la “femenina” necesitaba aligerar su carga de “Eros”.

Lo expuesto sintetiza la situación general a la que se enfrentó un grupo de escritoras nicaragüenses reunidas en junio del 2000, para formar la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE). Esta es una de las organizaciones emergentes de impulso creador y difusor de mayor éxito en sus objetivos y en lograr el reconocimiento de las esferas cultural-literarias nacionales e internacionales. La reunión inicial incluyó a poetas y narradoras de diferentes promociones, estilos y logros literarios. Las más destacadas eran la vanguardista salvadoreña y “nicaragüense reconocida”, Claribel Alegría y la oligarca y convertida en

revolucionaria, Vidaluz Meneses. El resto del grupo incluía artistas de promociones, afiliaciones político ideológicas y de capitales simbólicos diferentes, como: Isolda Hurtado, Daisy Zamora, Blanca Castellón, Marisela Quintana, Jimena Ramírez, Helena Ramos, Nydia Palacios, Mariana Sansón, María Amanda Rivas, Christian Santos, Gloria Guardia y Karla Sánchez. La misión que las unía era “*promover la más amplia participación de las mujeres en la cultura literaria (comunicación y creadora) para beneficio de sí mismas y de su entorno*” [INC, 2006: 21].

Los varios antecedentes de este proyecto incluyen a la Asociación de Mujeres Nicaragüenses (AMNLAE). Ésta era una organización con carácter masivo sandinista que, aunque de cierta forma exitosa en su contexto, cayó junto al régimen revolucionario. No obstante, este movimiento sandinista contribuyó socialmente para elevar la dignidad cotidiana de la mujer nicaragüense e incorporarla a los procesos de reconstrucción nacional. Además de AMNLAE, hubo otros factores que promocionaron la reivindicación femenina durante el último cuarto del siglo XX.

Después del empoderamiento de la figura femenina en las luchas revolucionarias de la década de los ochentas, en 1990, Nicaragua eligió a la primera mujer presidente en el continente, Violeta Barrios. A la vez, durante toda la década de los noventas, el país se abrió a una gran cantidad de influencias socio democratizadoras, especialmente a través de las ONG internacionales que se instalaron en el país para asistir diferentes propósitos de desarrollo nacional.

Las primeras acciones de este grupo germinal de escritoras incluyeron la realización del Primer Congreso de Escritoras Centroamericanas en el año 2002, y que resultó en la constitución de la Federación Centroamericana de Escritoras. Las escritoras nicaragüenses tuvieron bastante ilusión con este proyecto, al punto de ser pacientes con sus contrapartes hondureñas y costarricenses en formalizar sus compromisos. Mientras tanto, la ANIDE en Managua fue declarada su sede *pro-tempore*, teniendo como presidenta a Vidaluz Meneses y a Isolda Hurtado como directora general. La intención, obvio, fue de catalizar un movimiento de cooperación amplio. No obstante, hasta la fecha éste no se ha podido concretizar, debido mayormente por la falta de respuesta formal de las contrapartes extranjeras. Así, las nicaragüenses decidieron mejor enfocar sus esfuerzos a una causa nacional [Hurtado, entrevista].

ANIDE gradualmente se legitimó ante la comunidad de escritoras e incrementó el número de sus miembros. Parte clave en este proceso fue su registro jurídico como organización no-gubernamental con objetivos culturales, obtenido en el 2002, que dio cierta garantía de seriedad a su imagen pública. Sin embargo, similar al caso revisado del Centro Nicaragüense de Escritores, ANIDE también se vio en la necesidad de solicitar apoyo del extranjero, debido a las limitadas opciones locales de financiamiento. Las mujeres nicaragüenses encontraron la asistencia que necesitaban para arrancar su proyecto en una organización holandesa de desarrollo, Hivos.

En pocos años, ANIDE también se ha mostrado como un espacio de consolidación acelerada, que se fundamenta con varios logros materializados. Tiene un órgano difusor internacional, la revista *ANIDE* (desde 2002); dos premios literarios bajo su cargo, el Premio “Rafaela Contreras” y el de “Mariana Sansón”; varias celebraciones nacionales de efemérides, como el Día Internacional de la Mujer y el Día Mundial de la Poesía; bien recibidos talleres literarios para apoyar a talentos jóvenes impartidos por escritores reconocidos; así como su inserción representativa en varias instancias culturales nacionales e internacionales, que incluyen eventos académicos, ferias de libros y programas conjuntos con la UNESCO. Su actividad le ha permitido ganar el reconocimiento formal de otras organizaciones nacionales como el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica (a cargo del gobierno español), el Centro Nicaragüense de Escritores y el Festival Internacional de Poesía de Granada, que se revisa más adelante.

### **2.2.1. Estructura, operatividad y logros.**

ANIDE cuenta con un comité ejecutivo, compuesto por Claribel Alegría, como presidenta honoraria; Isolda Hurtado, como presidenta real, además de una vicepresidente, una tesorera, una secretaria, y tres vocales. Complemento a esta estructura, está el comité de su órgano difusor, la revista *ANIDE*, en la que Vilma de la Rocha actualmente funge como directora de un equipo editorial completo. Este conjunto de personas y de cargos se reúne alrededor de cuatro objetivos [INC, 2006: 21]:

- la publicación de las obras de escritoras nicaragüenses.

- el intercambio literario entre las escritoras nacionales e internacionales.
- la promoción de la literatura escrita por mujeres.
- la capacitación literaria de las escritoras a través de talleres, ferias, congresos y similares alrededor del mundo.

El grupo de ANIDE es una de las organizaciones más modernas en el campo literario nacional. En primer lugar, destaca el hecho de que cuenta con una personalidad jurídica<sup>12</sup>, que unido a otros factores, en especial las habilidades administrativas y planificadoras de Hurtado, han permitido forjar un perfil de alta transparencia, eficiencia y productividad. La eficiencia organizacional responde en parte a la asistencia que recibe de varias ONG. La mayor fuente de apoyos materiales y logísticos de la agrupación proviene de *Hivos-people unlimited* (Hivos), de Holanda. Aunque Hivos no es la única fuente de respaldo de ANIDE, es una relación que merece un poco de detalle. El caso de ANIDE-Hivos ilustra una manera en que la sociedad civil-literaria nicaragüense ha logrado insertarse en las esferas internacionales de desarrollo político y cultural mundial.

Por el lado patrocinador, Hivos trabaja “estratégicamente” en coordinar diferentes fuentes de financiamiento con proyectos de desarrollo público en países en vías de desarrollo. En el periodo 2005 -2006 ha distribuido más de €76 millones a diferentes iniciativas alrededor del mundo, de las cuales aproximadamente 2.7 por ciento fueron para Nicaragua [Hivos, 2006: 97]. Su enfoque asistencial se centra en rubros de interés ciudadano, como el desarrollo económico sostenible, democratización, derechos humanos, prevención del VIH-SIDA, género, cultura así como, tecnologías informáticas y comunicativas. Para Hivos, que dedica 6% de sus fondos a proyectos artísticos y culturales, “*el arte y la cultura constituyen formas esenciales de comunicación en los procesos de desarrollo y evaluación. Contribuyen a la creación de un clima que hace posible un libre intercambio de ideas*” [[www.hivos.nl](http://www.hivos.nl) >inicio].

Que una organización civil reciba el apoyo de Hivos o de otras organizaciones similares, además de significar que tiene un alto grado de organización, de claridad en objetivos y de proyección al futuro, implica que la ONG holandesa le reconoce una utilidad real en el desarrollo de sus propios objetivos para un:

---

<sup>12</sup> Que es una de las características más constantes en el caso de colectivos de consagración acelerada. De los grupos de menos capacidad de consolidación, que se revisan en el siguiente capítulo, para el momento de este estudio, sólo el de 400 Elefantes contaba con un registro público.

... mundo libre, justo y sostenible, en el que los ciudadanos – mujeres y hombres – tienen igualdad de acceso a medios y oportunidades de desarrollo. Un mundo en el que pueden participar de forma activa y en igualdad de condiciones en los procesos de toma de decisiones que determinan sus vidas, su sociedad y su futuro [Hivos, 2006: 5].

Es decir, para que un proyecto cultural se relacione con Hivos, es necesario compartir su visión de eficiencia, productividad y compatibilidad con sus principios humanitarios y de bienestar social. Las “actividades y criterios de apoyo” que utilizan los holandeses para aceptar una propuesta artístico-cultural, son [[www.hivos.nl](http://www.hivos.nl) >actividades y criterios de apoyo]:

- la creación de producción únicas de arte y cultura, como exposiciones, obras de teatro y festivales.
- la formación de nuevo talento por contribución a la enseñanza de artes, talleres e intercambios.
- la mejora de acceso a manifestaciones de arte y cultura, productos y producciones, entre otras, a través de financiamiento de obras de teatro, festivales de cine y ferias de libros.
- el fortalecimiento y profesionalización de organizaciones culturales, por ejemplo en el campo de administración y capacitación institucional.

En resumen, se evalúa el proyecto según su calidad y/o promesa artística (por los principios de confianza de Hivos, ésta se basa en la opinión local), su compromiso a la mejoría individual y social, así como su accesibilidad a grandes públicos.

De acuerdo con Hurtado, el plan de acción de ANIDE es compatible con los objetivos de Hivos en que: democratiza la literatura, a través de la perspectiva de género; promueve la proyección de sus miembros y el desarrollo de nuevos talentos; coopera con otras organizaciones locales e internacionales con objetivos afines; y en que aporta “*a través del arte literario al entendimiento, [al] fortalecimiento de la democracia y [a] la paz en la cultura nacional*” [Hurtado, 2002: 22]. Esta afinidad, junto con los resultados “*serios, profesionales y óptimos*” –para usar las palabras de Hurtado- del proyecto, han permitido a ANIDE firmar dos convenios con Hivos. El convenio inicial fue durante los años 2003 a 2004, durante su etapa de institucionalización, y fue renovado para el período 2005- 2007, ahora orientado al fortalecimiento y promoción.

Esta agrupación de mujeres escritoras ha enfocado los apoyos que recibe de Hivos y de otras fuentes, a diferentes proyectos. De entre éstos, destaca su revista (impresa y otra digital), dos celebraciones literarias que organiza, dos premios literarios, además de sus publicaciones, talleres y actividades de promoción.

La revista *ANIDE*, inicialmente fue dirigida por Christian Santos y Helena Ramos hasta 2005. Surgió por la necesidad de contar con un órgano propio y porque las escritoras han:

...asumido el valor de rescatar la palabra femenina del silencio. Porque hemos encontrado en la creación literaria una aclaración y declaración de identidad. Porque decidimos manifestarnos produciendo una vida que nace de la palabra escrita y necesitamos el espacio para darla a conocer [Santos, 2002].

Durante sus primeros números la revista era exclusivamente literaria, pero sin un consejo editorial. No obstante, a partir de la edición número nueve (2005), la dirección se le releva a Vilma de la Rocha, escritora y consultora sobre políticas culturales. Rocha renovó la revista [González, 2007: 3]. Instaló un Consejo Editorial y amplió la visión del proyecto a diferentes expresiones artísticas de creadoras nicaragüenses, como las artes plásticas, la danza, el teatro y la música. Sin sacrificar el nivel crítico y cualitativo, amplió la recepción pública de la revista y de la organización. Sin embargo, como señala De la Rocha, aunque la revista ha gozado de muy buena recepción internacional (sus mayores suscriptores son universidades extranjeras), el sector de mayor reto continúa siendo el nacional, que percibe a la revista como "curiosa": "*entre los intelectuales locales... por lo general, guardan silencio; [y] entre los medios de difusión locales, salvo raras excepciones, [la revista se recibe] con cierta distancia*" [ibidem]. Son condiciones que han generado obstáculos no sólo para la revista, sino incluso problemas internos en el grupo desde los primeros años de su fundación, como fue observado en su momento en una editorial de la revista independiente, *400 Elefantes*:

La gorda contra la flaca, la de moño azul contra la demonia azul...es penoso que las mujeres se reúnan a puñalarse cuando lo necesario es que se promuevan sin trámite, ni burocracia. Es frustrante que para actuar, primero tengan que resolver el cómo se van a portar con los machitos del Centro Nicaragüense de Escritores [4E, 2000b: 41].

En cuanto a actividades de mayor interacción social, la agenda de *ANIDE* marca actividades casi diarias, pero de manera más formal y constante están las celebraciones del Día Internacional de la Mujer (9 de marzo) y la del Día Mundial de la Poesía (23 de abril). Ambas varían de formato año con año, pero en general consisten en recitales y/o presentaciones de libros o exposiciones artísticas de sus miembros. En cuanto a la primera festividad, las tradiciones de devoción a la madre y de exclusión por género, aún presentes en la sociedad, son todavía retos para la innovación. De hecho, parece ser que sus convocatorias públicas para participar en



esta efeméride dependen más de formatos tradicionales que no renuevan el rol social de la mujer. La conmemoración de este día frecuentemente involucra cenas románticas o familiares con recitales poéticos y conciertos de música nostálgica, como la de 2007, con el evento “Mujer, poesía y canción”, en el restaurante capitalino Casa de los Mejía Godoy. En contraste, fue mucho menos diverso el público que asistió al evento principal en el Banco Central, en el que presentaron varias publicaciones de sus miembros. En estos sentidos de recepción y alcance, han sido las celebraciones del Día Mundial de la Poesía las que tienen mayor efectividad.

El Día Mundial de la Poesía, declarada por la UNESCO en la década de los 90, se ha venido celebrando en Nicaragua desde 2004. La idea inició con el joven poeta Francisco Ruiz Udiel (premiado por el CNE), que junto con Isolda Hurtado lograron por dos años consecutivos, reunir en Managua a las voces más activas de las promociones recientes. Pero, a partir de 2006, los caminos entre fundadores se separaron. Ruiz se encargó del evento en la capital, mientras que ANIDE, con la intención de descentralizar el evento [Hurtado entrevista], lo trasladó a la provincia: primero a la ciudad de León, y luego, a una ciudad que se mostrará con cierto privilegio por las escritoras como sede de varios de sus eventos, Boaco. Los dos eventos comparten varias características, como la presencia de escritores reconocidos junto a la de poetas jóvenes, la distribución gratuita de libros, y los obligatorios recitales. Sin embargo, los organizados por ANIDE, conocidos ahora como “Encuentros nacionales RECITAL en celebración del Día Mundial de la Poesía”, se distinguen básicamente por promover mayor interacción con sectores escolares e incluir una feria de libros. Estos agregados no sólo atienden de manera más eficiente al problema de respuesta limitada que se da en sus eventos del Día de la Mujer, sino que aporta a los cimientos para una cultura literaria (escolar y editorial) más duradera.

Otras actividades importantes y claves en ANIDE son sus concursos y premios literarios, realizados desde 2002 y 2003 respectivamente. El primero es el Premio de poesía “Mariana Sansón”<sup>13</sup>. El otro es el Premio literario y regional “Rafaela Contreras”, patrocinado por la editorial CIRA. Aunque no es novedosa la

---

<sup>13</sup> De forma inicial fue patrocinado localmente por el Banco de la Producción (BANPRO). En la actualidad se hace posible por Hivos

estrategia de apertura a nacionales y a extranjeros residentes, ANIDE se distingue de otros eventos nacionales similares por ampliar su convocatoria de tal forma que es más representativa de la heterogeneidad nacional. Así, ANIDE también acepta obras en las diferentes lenguas en uso nacional, como el inglés, el créole, la garífuna y el sumu-mayagna (sin embargo, todos éstos necesitan acompañarse con una traducción al castellano). Aunque estos premios anuales son demasiado recientes para evaluar su dominio promocional, ambas listas de ganadoras registran a autoras emergentes: Milagros Terán en el premio “Mariana Sansón 2007”; y María del Carmen Pérez en el premio “Rafaela Contreras 2004”. Las ganadoras de estos concursos reciben un regalo monetario y la publicación de su obra. Por razones no documentadas, el sello editorial de ANIDE sólo aparece en los libros premiados en el concurso “Mariana Sansón” (junto con el de Hivos), mientras que tal convenio no se ha logrado con CIRA.

Complementario a los premios están los talleres de desarrollo literario, que gradualmente han aumentado de dos a cuatro veces por año. El propósito responde a uno de los objetivos compartidos entre ANIDE-Hivos, de fomentar nuevos talentos. Consistentes en un día pleno de ejercicios e interacción directa con algún escritor(a) reconocido(a), como Vidaluz Meneses, Daisy Zamora, Steven White o Willy Muñoz, las y los jóvenes participantes pueden disipar sus dudas y temores sobre la creación literaria. Los talleres datan desde los primeros años de ANIDE, no obstante, aún no se ha registrado un vínculo directo con el resultado en los premios.

Como se ha visto hasta ahora, tanto la Asociación Nicaragüense de Escritoras como el previamente revisado del Centro Nicaragüense de Escritores, han logrado consolidarse de forma considerable. A pesar de sus pocos años de existencia, las membresías de ambos colectivos han crecido y absorbido a la mayor parte de los escritores nacionales, quienes se benefician de una variedad de oportunidades y servicios. Gran parte del reconocimiento y de la confianza nacional e internacional de las que gozan el CNE y ANIDE se pueden deber a que se han construido sobre capitales simbólicos previamente consagrados desde Granada o desde el sandinismo. No obstante, ambos casos se muestran, en momentos específicos, aquejados por consecuencias derivadas de la especialización de la poesía. Las respuestas a las convocatorias amplias y generalizadas que hacen para sus eventos son limitadas. En este sentido, ANIDE destaca por buscar formas de ampliar su

acceso y recepción socio cultural. Pero aún así, las actividades y los logros de ambos se mantienen bastante circunscritos a la esfera estrictamente literaria.

Por ello resulta interesante el próximo caso a revisarse, el Festival Internacional de Poesía de Granada. Similar a las experiencias de ANIDE y del CNE, este Festival ha podido consolidarse rápidamente en el ámbito nacional e internacional y contribuir significativamente a los capitales simbólicos de sus afiliados. Pero, también hay varias diferencias entre ellos.

En primer lugar, la Revolución sandinista trasladó el capital cultural-literario nacional a Managua, en donde ahora se asientan el CNE y ANIDE. El Festival, por otra parte, será la gran oportunidad para la ciudad de Granada en reclamar su autoridad cultural-literaria. Este objetivo no es antagónico a los de los grupos ya revisados, ya que muchos de sus miembros también son granadinos. Pero en otro sentido, el Festival también se distingue porque se ha enfrentado al problema de la especialización literaria de una forma si no novedosa en la historia de la poesía nicaragüense, sí lo es en su momento actual. En contraste con los limitados alcances difusores de ANIDE y del CNE, los participantes en el Festival pueden contarse por miles y llenar calles enteras. Su influencia y recepción es tal que los responsables de este evento pueden ampliar sus objetivos fuera del campo de la poesía, y avanzar en un sueño antiguo de los vanguardistas: de convertir a Granada en una utopía cultural.

### **2.3. El Festival Internacional de Poesía de Granada.**

La consolidación del Centro Nicaragüense de Escritores y de la Asociación Nicaragüense de Escritoras es interesante pues ambos se apoyan mayormente (aunque no del todo) en capitales simbólicos, no heredados, sino compartidos entre sus propios miembros. Sin embargo, la red de influencia sociopolítica y cultural formada entre estas dos instituciones managüenses ofrecía mayor potencial de explotación. Ante tal reconocimiento, las miradas de los escritores regresan hacia Granada, el espacio históricamente preferido como ideal para concentrar una utopía cultural-literaria nacional.

El Festival Internacional de Poesía de Granada, es posiblemente el proyecto más ambicioso en la historia cultural del país. Nace como un esfuerzo multisectorial

convocado por los escritores nacionales, para nuevamente intentar legitimar a la “patria poética”. Aunque los sueños granadinos se remontan, por lo menos a los Vanguardistas del primer cuarto del siglo XX, los planes para este proyecto específico empezaron alrededor del cambio secular. La idea frecuentemente se atribuye al poeta granadino y miembro del CNE, Francisco de Asís Fernández, respaldado por el entonces alcalde local, Luís Chamorro [Fernández, 2005]. Fue en mayo del 2004 cuando Fernández reunió a un grupo de poetas (a discutirse más adelante) para “*confabular contra la ignorancia y celebrar así el triunfo de la poesía*” [Ruiz Udiel, 2005a].

El trabajo planteado en esta primera reunión de miembros influyentes del CNE y ANIDE principalmente, continuó, y el grupo creció al involucrar a otras entidades públicas y privadas. Nueve meses más tarde, sus esfuerzos aterrizaron en la celebración del primer Festival Internacional de Poesía en la ciudad de Granada, planteada como “*una gran fiesta pública, donde varias generaciones de creadores comparten escenarios urbanos al aire libre, y ofrecen su poesía a un público amplio y variado*” [[www.festivalpoesia.nicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesia.nicaragua.com.ni) >introducción].

El evento anual se diseñó para atraer a diferentes sectores e intereses, siendo los granadinos una prioridad. Hay que reconocerlo; como se verá a través de este apartado, todo el esquema del Festival se enmarca en las tradiciones y los valores de la oligarquía granadina, desplazando el propósito poético a un segundo término. Hay una convocatoria pública de participación, que es más simbólica ante las invitaciones masivas de parte de los organizadores a poetas extranjeros y a los afiliados en sus organizaciones [cfr. Víctor Ruiz, en Huete, 2007]. El tema eje del evento se basa en una figura histórica homenajeada, que además de dar un sentido histórico al evento, da la oportunidad para un intercambio de halagos. Ante la obvia ausencia del conmemorado, el enaltecimiento de su familia de apellido (granadino, por lo usual), transforma el evento en una manifestación de la vigencia de los valores oligárquicos que componen la reputación granadina.

Las lecturas de poesía se hacen en diferentes ámbitos. La mayoría, aunque no estrictamente a “puerta cerrada” son delimitadas a la esfera especialista. Son mesas de 10 a 12 integrantes en lugares encerrados, al que asisten, en su mayoría, los otros invitados. Los recitales con intención más pública se entremezclan con una variedad de espectáculos, como conciertos musicales, o como el Carnaval Poético,

que para muchos es el clímax de la semana completa de eventos. Otros eventos incluyen revelaciones de esculturas en el re-nombrado “Parque de la Poesía”. Así, tras una semana de actividades, el cierre del Festival es con la lectura de la correspondiente “Declaración de Granada”. Este documento firmado por los participantes contiene diferentes posturas sociopolíticas de los poetas. La mayoría de éstas son afirmaciones abstractas, unos tantos clichés, pero siempre destaca una específica: su apoyo a la candidatura de Granada como Patrimonio de la Humanidad ante la Organización Educacional, Científica y Cultural de las Naciones Unidas (UNESCO).

La consolidación acelerada y el éxito inmediato del Festival se deben a su estrategia multisectorial. Pero más que la unión de esfuerzos, es por el beneficio mutuo logrado al combinar los capitales simbólicos y materiales de escritores consagrados con los de actores influyentes en la sociedad civil, sector público y privado. Desde 2005, año con año sus cifras de apoyo y de respuesta han aumentado consistentemente. Su reconocimiento internacional incluso, dio esperanza en los deseos inaugurales del entonces presidente Enrique Bolaños, para que “*Granada llegue a ser para la poesía, lo que Cannes es para el cine*” [Bolaños en INC, 2006: 88]. Aunque la cifra de escritores participantes del 2005 al 2007 varía poco, entre 140 a 160, con una constante de 50% de nicaragüenses, la proyección internacional ha aumentado. El incremento de más de 20 países en el 2005, a más de 40 en el 2007, es ilustrativo de que el Festival en cierta forma es “*un informe sobre el estado de la poesía del mundo*” [Fernández en Urtecho, 2007].

El éxito temprano de este evento también se debe al fundamento histórico que promueve. Su celebración es a inicios de febrero (después del Ciclo Dariano que organiza el Instituto Nicaragüense de Cultura en Managua y en León), y se dedica en homenaje a uno o varios de los grandes valores literarios nacionales. Estos generalmente incluyen a una figura fallecida (principal homenajeado) y a otra aún viva. La “carga granadina” durante los años revisados es obvia. El primer Festival en 2005 se dedicó a la memoria de Joaquín Pasos, a los 138 años del natalicio de Rubén Darío, y al centenario de la publicación de *Cantos de vida y esperanza*. También fue un “saludo” a los 80 años cumplidos del célebre Ernesto Cardenal. En el 2006, el tema eje fue el centenario del natalicio de José Coronel Urtecho, y el saludo fue a los 80 cumplidos por Claribel Alegría. También se recordó

el CL aniversario del Gran Incendio de Granada. Los organizadores lo conmemoraron con la revelación de una placa con la inscripción “*Aquí está Granada*”, en respuesta a los filibusteros liderados por William Walker que en 1856 habían puesto el letrero “*Here was Granada*”, tras destruir la ciudad. En 2007 la convocatoria fue para homenajear al recientemente fallecido Pablo Antonio Cuadra, el centenario del natalicio de Manolo Cuadra y para saludar los 80 años de vida de Fernando Silva. Las actividades inspiradas en estos temas generalmente son mesas de discusión o recitales con dedicatoria, pero siempre con la presencia distinguida del personaje en cuestión o de sus descendientes. De hecho, uno de los momentos claves, exclusivo para participantes, puede ser un brindis ofrecido en la casa de infancia del principal homenajeado por sus familiares granadinos. Los homenajes pueden incluir a varios poetas más, a través de develaciones de esculturas en el Parque de la Poesía, olvidada obra pública revolucionaria de la década de los ochenta; previamente conocida como Parque Sandino.

En cuanto a la sociedad civil, la no literaria propiamente, su participación consiste en, además de ser público oyente, asistir a los espectáculos artísticos. Los datos de la misma fundación organizadora indican que la presencia de este sector en el Carnaval Poético ha crecido desde mil hasta cerca de 10 mil en la última versión del Festival. Según la “primera dama” del evento, la esposa de Fernández, Gloria Gabuardi, este Carnaval que ocupa un día completo del Festival es “*para que la Poesía viva a plenitud la fiesta de la ciudad, es para que el pueblo celebre la Poesía en la calle... porque siempre hemos creído que la poesía vivió, vive y vivirá en la identidad cultural del nicaragüense*” [Gabuardi, 2007].

Con un estilo que busca reflejar de un sólo golpe a lo más destacado de la cultura folclórica nacional, el Carnaval es un desfile de actos musicales, teatrales y de baile por las avenidas más coloniales de la ciudad. Se hacen presentes ante miles de espectadores bailarines disfrazados del Güegüense y del Macho Ratón, de la Gigantona y del Enano Cabezón entre otras comparsas. Dirigiendo el desfile va el “cortejo fúnebre”. Que es una carreta antigua de color negro que carga un ataúd en el que simbólicamente enterrarán algún aspecto negativo de la humanidad, como “la intolerancia” en el 2006: “*para que no seamos indiferentes ante las injusticias, ante el dolor, ante la pobreza de nuestros pueblos*” [Gabuardi, 2006].

En medio de todo el espectáculo corre el “poetamóvil” que es una pequeña carroza adornada con un podium que se detiene en cada esquina del recorrido y al que ascienden tres poetas a recitar. Es posiblemente el momento en que más difusión oral se hace de la poesía en todo el evento. Lo presencian miles de personas que, atraídas por la música y el baile, de repente se exponen a la declamación. El retrato visual del evento, especialmente con la carroza decorada y elevada por encima de las multitudes evoca a la imagen del poeta-primitivo: de aquel que aparece ante la humanidad para iluminarla con sus versos. No es de sorprender por esto que la mayor parte de los poetas que se hacen públicos aquí son de habla hispana, y más de la mitad nicaragüense. Esto, en comparación a los recitales más “especializados”, en las mesas redondas previamente mencionadas, en donde los escritores nacionales representan entre 10 y 30% de los 10 a 12 poetas lectores en cada sesión.

Con menor cobertura que la lograda en el Carnaval, otro evento de difusión masiva es un día completo en que los poetas invitados recorren los alrededores de Granada. Grupos de 10 poetas en promedio, que incluyen uno o dos nacionales, comparten sus poemas en diferentes espacios como atrios de templos, kioscos y frecuentemente en escuelas, ubicados en los pueblos históricos, folclóricos y artesanales -Nandaime, Diriá, Masaya, Diriamba, Diriomo, Niquinohomo, San Juan de Oriente, Masatepe, San Marcos y Catarina; a no más de dos horas de Granada-, donde se ha vuelto una tradición recibir a los poetas.

Todo lo anterior se organiza por la Fundación Festival de Poesía Internacional de Granada que evolucionó y creció desde la mencionada reunión de mayo del 2004. Los datos sobre tal reunión dependen de la afiliación política a quien se consulta. Algunos afirman que fue entre “*Irene Arévalo, promotora y mecenas del arte, Francisco de Asís Fernández, Nicasio Urbina y Ariel Montoya... en casa de la poeta Blanca Castellón.*” [López, 2006]. Otros, aseguran que fue entre Fernández y sus “*amigos granadinos como Nicasio Urbina, Irene Arévalo [y] Fernando López*” [Fernández en Hernández, 2007].

Las versiones de la reunión de mayo son contradictorias, y no se hacen relevantes hasta después del segundo Festival en 2006. Aunque los datos específicos no están disponibles, la primera versión del Festival en 2005 tuvo un éxito considerable para motivar la mayor participación empresarial en los siguientes

años. El derrame económico de los turistas culturales y las inversiones de los organizadores del Festival mostraron tales impactos en el comercio urbano que el evento prometió una institucionalización acelerada que favorecía a la economía local. No obstante, el potencial de crecimiento del Festival estaba limitado debido a que el grupo fundador no contaba con una personalidad jurídica, misma que se obtuvo hasta finales del 2006. La disputa específica por la autoría del Festival se concentra justamente en este proceso de registro oficial.

Fue tras la segunda realización del evento cuando un miembro de la asociación germinal, el poeta Ariel Montoya, secretario personal del entonces presidente Enrique Bolaños a quien representaba en el comité de asesores, solicitó esta licencia ante el Registro de Marcas en el Registro de la Propiedad Intelectual de la República de Nicaragua. Pero el intento, visto como una acción personal, se destapó de alguna forma y fue duramente criticado por el resto del comité. La actitud de la directiva, dirigida por Fernández, aseguró que la idea del evento fue de Blanca Castellón, vicepresidenta del Festival, inspirada por su reciente participación en el Festival Internacional de Poesía de Medellín [Hernández, 2007]. El comité organizador atacó a Montoya declarando que sus propósitos eran “*mezquinos*”, “*alejados de... las buenas costumbres*”; basados en “*el poder del dinero, por encima de la libertad de las personas*” [Leyva, 2006]. Con el intento para alejarlo aún más, en una entrevista sobre el tema, Fernández aseguró que Montoya nunca estuvo en la reunión de mayo, ni en los preparativos, o por lo menos no recuerda haberlo visto. Sin embargo, más adelante se retractó al contar que una vez “*todo mundo se puso a reír*” cuando Montoya reclamó ante los organizadores su derecho para dirigir el Festival [Hernández, 2007].

Montoya, por su lado, a través de su abogado Pablo Castillo, contestó que las declaraciones “oficiales” del comité del Festival eran mal intencionadas. Declaró que tanto el nombre como el concepto fueron suyos en la reunión de mayo, y que la intención de registro databa desde el 2004 [BN, 2006]. El escándalo de poca duración, sin consecuentes aclaraciones ni discusión en varios de los medios consultados en este estudio terminó, tras el registro por parte del grupo de Fernández, en el silencio.

Desde sus inicios hasta la actualidad, la organización responsable del evento sigue una estructura altamente jerarquizada y vertical, pero inclusiva de múltiples



representaciones. La Presidencia Ejecutiva, inamovible desde el inicio, es ocupada por Francisco de Asís Fernández, del Centro Nicaragüense de Escritores. Su esposa, Gloria Gabuardi, en representación de la Asociación Nicaragüense de Escritoras, junto con Fernando López, de la Fundación Casa Tres Mundos (que fue co-fundada por Ernesto Cardenal) están en la Secretaría Ejecutiva. La vicepresidencia es un equipo compuesto por algunos de los personajes nacionales con más experiencia en eventos internacionales y con los contactos necesarios para garantizar la participación extranjera: Nicasio Urbina, representando a una universidad estadounidense; la célebre figura reivindicadora de lo femenino revolucionario, Gioconda Belli; y Blanca Castellón de ANIDE. Debajo de estas instancias hay una amplia gama de comités de asistencia, tesorería, vocales y asesores generales, con miembros de ANIDE, el CNE, el Instituto Nicaragüense de Cultura, la Fundación Pablo Antonio Cuadra (FPAC), el Instituto Nicaragüense de Turismo (INTUR), el suplemento *Nuevo Amanecer Cultural*, y el diario *La Prensa*, poetas independientes y sociedad civil, mayormente granadina.

Cabe destacar que estos planos secundarios muestran una interesante convergencia de personalidades. Junto a escritores reconocidos como el novelista Sergio Ramírez y el asesor cultural del Banco Central, Róger Fischer, algunos poetas jóvenes y emergentes allegados también se hacen presentes, como Isolda Hurtado, directiva de ANIDE; Pedro Xavier Solís, nieto de Pablo Antonio Cuadra, colaborador tradicional de *La Prensa Literaria* y representante de la FPAC, y Francisco Ruiz Udiel, co-organizador del Día Mundial de la Poesía en Managua, y ganador del Premio Internacional de Poesía Joven “Ernesto Cardenal” (enero, 2005) convocado por el CNE.

En la cima de la estructura total, pero sólo de forma simbólica, están las dos posiciones de presidentes honorarios, una para el Presidente de la República y la segunda para alcalde local en turno. Según lo revisado, la posición dedicada al funcionario granadino siempre ha cumplido con su propósito de intercambio de favores con la esfera política local. Sin embargo, en cuanto a las relaciones del Festival con los presidentes nacionales, esta posición honoraria se ha visto problemática. El primero en recibir esta distinción, como “Presidente Fundador y Honorario” fue Enrique Bolaños, de 2005 a 2006. Empero, aunque el gobierno de Bolaños “*ha apoyado [el Festival] desde el primer momento*”, es de recordar que su

representante, Montoya, fue escindido del Festival poco después. Cabe mencionar que este hecho es el primero de varias irregularidades que se darán en torno al protocolo de esta posición. Después de Bolaños, la misma fórmula que define los requisitos para ocupar este cargo cambia. Aunque la ruptura de regla se produjo en la frontera temporal que delimita esta investigación, su inclusión es importante; ya que las implicaciones de dicho cambio pueden iluminar más certeramente acerca de la progresión esperada del Festival.

Tras el cambio de administración del 2007, la presidencia honoraria del Festival no fue ocupada por el “nuevo” presidente Daniel Ortega, sino por su vicepresidente, Jaime Carazo Morales, quien inauguró este evento en febrero del 2007 con “*palabras improvisadas, porque no sabía que iba a tener esta grata oportunidad*” [Carazo, 2007].

Existen algunos datos que ayudan a entender esta situación. Para empezar, existen diferencias políticas, entre el partido oficial del FSLN, con la tradición conservadora de Granada, afiliada mayormente al Partido Liberal<sup>14</sup>. Aunada a esta situación, la organización del Festival de Granada involucra a los líderes morales del Renovado Movimiento Sandinista (MRS)<sup>15</sup>, como Sergio Ramírez, quien fue el vicepresidente de Nicaragua durante la primera presidencia de Ortega, y el propio Fernández, otro ex-funcionario sandinista. Otro dato a considerar en esta problemática sobre la presidencia honoraria del Festival involucra a la esposa de Ortega, Rosario Murillo. Los torbellinos que desencadenó en contra del extinto Ministerio de Cultura sandinista han llevado a que la esfera literaria nacional desconfíe de ella. Es de recordar, además, que el entonces Ministro de Cultura, Ernesto Cardenal, a quien Murillo destituyó, es ahora uno de los pilares del CNE y co-fundador de uno de los grupos participantes en el Festival, la Casa de los 3 Mundos. En este contexto, la posibilidad de Ortega para ocupar la presidencia honoraria tal vez fue protocolaria, pero fue obstruida debido a diferencias político-

---

<sup>14</sup> Como en toda Latinoamérica, es importante recordar que los términos “liberal” y “conservador” aplicados a nombres de partidos no necesariamente reflejan una posición histórica. En este sentido, se aclara que Granada es “conservadora” en cuanto mantiene posturas tradicionales e históricas, mientras que el partido que la gobierna, el Partido Liberal, es uno que surgió tras el fraccionamiento de la oposición al FSLN que ganó las elecciones presidenciales de 1989-90.

<sup>15</sup> Que se recuerda, resultó de la fractura del FSLN en 1995. De hecho, varios de los entonces funcionarios del FSLN que a la vez eran miembros del Centro Nicaragüense de Escritores, se afiliaron luego al Movimiento Renovado Sandinista.

ideológicas arraigadas en la Revolución sandinista. La fórmula inicial de la posición honorífica implicaba la asociación directa entre diferentes colores e historias partidistas. Dado el cambio de protocolo, se puede pensar justificadamente que dominó la falta de voluntad política<sup>16</sup>.

A estas alturas es posible empezar a sospechar de las confluencias en la esfera literaria consagrada en Granada. Esto, particularmente si se considera que la raíz y fundamento simbólico y mítico de la literatura nacional está en Rubén Darío, nativo de otra ciudad, León<sup>17</sup>, que también es la cuna de “Los 3 grandes” de la poesía nicaragüense pre-vanguardista: Azarías Pallais (1885-1954), Alfonso Cortés (1893-1969) y Salomón de la Selva (1893-1958). Aunque no se conoce que esta ciudad fuera considerada alguna vez para hospedar al festival, e independientemente de declaraciones de que la capital de Managua sí fue una opción inicial, no es sorprendente la gravitación de los organizadores hacia su pueblo natal o de infancia, de donde declaran ser “granadinos por los 16 costados”.

Como ya se ha mencionado, Granada se ha apropiado de la nobleza originalmente otorgada por Salomón de la Selva a toda la república como la “madre de grandes poetas”. Aun con las ofertas culturales que la ciudad de León ofrece (incluyendo un sitio declarado Patrimonio de la Humanidad) y su imagen intelectual histórica, no pudo competir en forma considerable con la “Gran Sultana”, como se le conoce a Granada. Los granadinos tienen varias ofertas propias como sus atractivos naturales, que incluyen el estar a la orilla del Lago Cocibolca y su cercanía al Volcán Bombacho. En el sentido histórico, también cuentan con el campanario del templo de Nuestra Señora de la Merced en donde se reunían los vanguardistas en los años 20, y la Calle Atravesada, donde están las arquitectónicamente bonitas casas grandes de las familias notables de los Cardenal, los Chamorro y los Cuadra. Pero más que estos puntos favorables, lo que explica el fuerte impulso al evento son los intereses de las personalidades granadinas y sus intereses coyunturales con otros sectores –políticos y comerciales-.

---

<sup>16</sup> En las conclusiones de este trabajo se retoma este tema, especialmente a la luz de nuevos sucesos que rebasan al periodo estudiado. Hechos como confrontaciones directas entre poetas-políticos ocurridos entre 2007 y 2008, en el contexto del Festival de Granada, fortalecen esta idea de falta de voluntad política.

<sup>17</sup> Rubén Darío nació en el actual poblado de Ciudad Darío, antiguamente llamado Metapa. La cercanía de este lugar a la ciudad de León, cuya Catedral resguarda sus restos, da la pauta para esta generalización.

### **2.3.1. El modelo turístico-cultural del Festival.**

Nicaragua ha experimentado diferentes impactos de intereses extranjeros a través de su historia. La intervención político-militar histórica es tal vez el caso más evidente y mejor recordado, pero no es la única. La presencia internacional en este país se ha dado en múltiples formas: a través del patrocinio asistencial de parte de las ONG, pero también del turismo. Como bien se sabe, el turismo se ha convertido en una prioridad de muchos países latinoamericanos para fomentar sus desarrollos nacionales, estrategia en que Nicaragua también participa.

Durante la era sandinista de los años ochentas, las visitas de extranjeros en este país se caracterizaban mayormente por mostrar una solidaridad con la Revolución. Aunque de cierta forma contribuyeron a la economía nacional, la misma naturaleza de estos visitantes no permitió que su impacto en este sentido fuera considerable. Sin embargo, como se recuerda, desde la administración de Barrios los enfoques neoliberales buscaron rediseñar la imagen nacional para fomentar la entrada de moneda extranjera en diferentes áreas, incluyendo la turística. En este contexto, esta industria nacional se puede considerar incipiente, pero con gran potencial. En el lapso de 2007 a 2008 este ramo es de los más productivos para el PIB nacional; por cuestiones de infraestructura, sus entradas se concentran en sitios limitados como Granada y las playas de San Juan del Sur (cercanas a la frontera con Costa Rica).

Con estas consideraciones, Nicaragua ha luchado bastante para lanzar proyectos de turismo. Todavía carga los estigmas históricos compartidos regionalmente de violencia, guerrillas y narcotraficantes, selvas impenetrables, ciudades destruidas... que sólo han servido para fomentar un mínimo interés mundial en visitarla: el turismo deportivo y natural, el antropológico y académico con interés desarrollista o histórico político, y hasta el sexual.

Pero, desde la salida de los sandinistas en 1990 y con la inserción del país a las esferas de inversión internacional, Nicaragua ha experimentado diferentes desarrollos no impulsados por los nuevos gobiernos que interfieren con el desarrollo saludable del turismo.

Concentración y compra agresiva de propiedades en sus costas por extranjeros, desarrollos industriales contaminantes y construcciones inmobiliarias que implican la previa destrucción de algún edificio antiguo, son algunas de las quejas de los nacionales que atestiguan todo esto. Desde el año 2000 hasta el 2006 la visita de extranjeros al territorio nacional ha aumentado significativamente, de aproximadamente 600 mil a 800 mil [no incluye hostales y lugares informales y/o rústicos de posada. BCN, 2007: 28-29]. Pero este crecimiento de cerca de 30% en 6 años no ha sido atendido adecuadamente. Sólo como una ilustración, de poco más de 100 hoteles con unas 3 mil habitaciones en todo el país a inicios de la década, para el 2006 pasaron a 345 con 5,330 habitaciones. Es decir, la industria turística nacional apenas alcanza a cubrir las necesidades de alojamiento del 1% de este mercado. El académico mexicano, Eloy Rivas, llamaría a esta coyuntura de expresiones y condiciones como una “modernidad defectuosa”, que implica proyectos irrelevantes al desarrollo nacional, y hasta desmedidos y perjudiciales por sus impactos sociales, ambientales y estéticos [*cfr.*, Rivas, 2007].

Granada no es la excepción en este tipo de desarrollo. Tradicionalmente, su centro histórico de unas ocho cuadras urbanas de diámetro, cuna de prácticamente todas las familias más influyentes del país, contribuye a la ciudad con una representación arquitectónica de la “*historia y evolución del arte (hispano) americano de los siglos XVI-XIX*” [INC, 2003]. Como ejemplo, ahí está la antigua casa de los Cardenal. Fue transformada tras la Revolución en la sede de la Fundación Casa 3 Mundos, fundada por Ernesto Cardenal y el actor austriaco Diezmar Schönherr durante la era sandinista [Cardenal, 2003b: 282-284]. Esta casa, donde Cardenal vivió parte de su infancia, fue construida en el siglo XIX. Porta la frase “Viva Fernando VII” labrada en piedra por arriba de su entrada, al que dos figuras de leones aguardan. Actualmente, es el anfitrión principal del Festival Internacional de Poesía. Sin embargo, lamentablemente ésta y varias otras casas situadas en el corazón de la ciudad, han atestiguado lo que algunos locales consideran “decadencia urbana”: con aumento de tráfico, ambulante peatonal y comercial, ruido y otros desarrollos que atentan contra su belleza colonial decimonónica, y por qué no decirlo, oligárquica también.

Las tradiciones hegemónicas en la literatura y la cultura nicaragüenses en general han sido conservadas a través de todo el siglo XX mayormente por

granadinos. A forma de breve recuento de lo ya revisado está Pablo Antonio Cuadra y su grupo de Vanguardia, quienes desenterraron la “verdadera” identidad nacional a través del “ojo del viajero” y descubrieron que efectivamente, la esencia nicaragüense estaba en “*el gran tiempo de oro de la Colonia*” (Coronel, 1993: 69). Su objetivo, como acierta el escritor e historiador literario Leonel Delgado, era crear una “*concepción utópica nacionalista... [que] idealizaba una situación armónica entre formas estéticas y sociales, figurada en la etapa colonial ‘nacional’*” [Delgado, 2002: 9]. El proyecto continuó en la misma ciudad a mediados del siglo bajo otro nombre, el de Cofradía del Taller de San Lucas. Y aunque estas ambiciones lograron cierta concreción en los años sesenta y setenta bajo la dirección de Ernesto Cardenal en Solentiname [cfr. Sobalvarro, 1999], su relevancia para la tradición hegemónica es menor, posiblemente por varias razones, pero es suficiente señalar que no fue en Granada.

Surge así cómo resolver el problema de “desarrollo” granadino: Principalmente, el relacionado con el proyecto múltiples veces interrumpido de revertir a Granada a su estado colonial y el de proteger a la influencia y los valores de la oligarquía granadina (y en menor grado, a su entorno físico). La estrategia cultural siempre se ha asociado con la poesía, considerada por Coronel Urtecho, Valle-Castillo y otros, como el único producto nacional exportable de calidad constante. La respuesta en este caso en revisión, fue de sustituir la exportación de poesía con la importación de turistas culturales. Este enfoque permite, además de un potencial de ganancia financiera atractiva para una colaboración multisectorial extensa, el posible refugio en lineamientos supranacionales para orientar el inevitable desarrollo urbano de acuerdo a las exigencias granadinas. Específicamente, lo anterior trata de conseguir que la UNESCO declare a Granada como Patrimonio Mundial de la Humanidad.

La Fundación es el mayor promotor de la ciudad de Granada como “sitio mixto” (de valor cultural y natural) ante el Centro de Patrimonios Mundiales de la UNESCO en París. Esto implica demostrar que los elementos culturales (monumentos, edificaciones, sitios), y los naturales (atractivos naturales, formaciones geológicas y fisiográficas) de la ciudad son de “valor universal”. Es decir, que son de un “*significado tan excepcional que trasciende fronteras*”

*nacionales... [y tienen una] importancia común para las generaciones presentes y futuras y para toda la humanidad'* [WHC, 2008].

Esta nominación, de resultar exitosa, beneficiaría a los habitantes de Granada con saberse miembros de una comunidad privilegiada compuesta por 851 sitios mundiales (de acuerdo con cifras de 2008) que se destacan por su grado de apreciación e interés en preservar su entorno. La categoría supranacional también les abre la posibilidad de acceder a los 4 millones USD que el centro en París distribuye anualmente para preservar los sitios. Además, el dictamen favorable daría legitimidad a un plan de desarrollo urbano específico para mantener las casas de la Calle Atravesada y los templos de su centro histórico en buen estado, para regular los desarrollos industriales y comerciales de la ciudad, e idealmente también, la oportunidad para evitar que el Lago Cocibolca sufra los mismos destinos de contaminación catastrófica por las que pasó el Lago Managua durante los años ochenta y que aún le aquejan.

Nicasio Urbina, vice-presidente del Festival en representación de la Universidad Tulane (EU), afirma que la relación de la poesía como cultura con las ambiciones turísticas es obvia y muchas veces determinante cuando alguien viaja:

No debemos pensar en que la poesía va a ser manipulada por los agencias de viajes, eso nunca va a suceder. La poesía de Granada ya ha hecho famosa a esta ciudad en el mundo hispanoamericano. Las reuniones de José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Paso y el resto del grupo de vanguardia, en la torre de la Merced son parte de la historia literaria de Granada, la gente que sabe de poesía sabe eso, y cuando piensan en venir a Nicaragua, quieren conocer el Bombacho por la 'Oda' de JCU, quieren conocer el Momotombo, por el poema de Darío. Muchos escogemos el lugar donde vamos a ir de vacaciones por su poesía, poesía en el sentido más amplio de la palabra... [Nicasio Urbina en Ruiz Udiel, 2006].

En el mismo tono, el presidente del evento, Fernández, afirma en una entrevista sobre la importancia del Festival para el desarrollo nacional:

Yo creo que a la par de la gran divulgación de nuestros valores poéticos, estamos convencidos de que el festival logra poner a Nicaragua en la agenda cultural del mundo contemporáneo y posiciona a Granada y a Nicaragua como destino turístico cultural en América, y además, empuja de una manera decidida que Granada sea declarada Patrimonio de la Humanidad. Granada es el glamour de la cultura, tiene una identidad, si ya tiene su belleza escénica de su arquitectura monumental, si ya tiene el lago Cocibolca, si ya tiene el Mombacho, si ya tiene Zapatera, la laguna de Apoyo, las Isletas y tiene la hospitalidad de la gente, qué tal si le agregamos ese festival que logra convocar a más de cien poetas de 45 países [a que] cada uno de ellos empieza [*sic*] a divulgar lo que significa el Festival Internacional de Poesía de Granada [Fernández en Hernández, 2007].

A partir de los antecedentes de Fernández como funcionario público ante las industrias turísticas durante la década de los ochentas y en el nuevo milenio<sup>18</sup>, es natural que su liderazgo en el Festival favoreciera este aspecto como estrategia de consolidación. De hecho, todos los objetivos, razonamientos y declaraciones oficiales de los organizadores enfatizan, de una u otra forma, dos puntos principales. Uno es que el Festival intenta ser la excusa para aumentar considerablemente el prestigio de Granada como destino turístico, y en segundo lugar, pero de forma más importante, utilizar el Festival como catalizador para convencer a la UNESCO de declarar a esta pequeña ciudad como Patrimonio Mundial de la Humanidad. En efecto, los mismos motivos de la Fundación encargada especifican que sus intenciones incluyen, como prioridad:

a. [Que los organizadores busquen que el Festival] se reconozca como un evento internacional único y especial, atrayendo a un gran número de visitantes extranjeros y nacionales. Deseamos que todos los años en febrero, Granada se convierta en la capital mundial de la poesía. [sitio FFIG >introducción].

Inmediatamente después de lo anterior, en el sentido de prioridad equivalente, la Fundación reitera que los:

b. Directivos y participantes del Festival Internacional de Poesía de Granada pedimos año tras año, la inclusión de Granada y su ecosistema en la lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, como sitio mixto, que proteja su casco urbano y su patrimonio natural, que fomente el desarrollo sostenible de sus riquezas y la conservación de sus tesoros [sitio FFIG >introducción].

De hecho, todo el diseño y programación gira en estos sentidos. Mientras que la presencia de escritores granadinos se encarga de destacar la importancia intelectual y cultural del lugar, las actividades consideradas “complementarias” resaltan las folclóricas. Los envíos de poetas a pueblos cercanos funcionan como *mini-tours* de la belleza natural. El Carnaval Poético realiza los componentes populares folclóricos. Y lo relacionado al Parque de la Poesía, éste “*seguramente será parte del glamour de la cultura que necesita esta ciudad de Granada para que... sea declarada Patrimonio de la Humanidad*” [Fernández, 2005].

El financiamiento que moviliza estas intenciones juega un papel importante. Desde las aportaciones iniciales de gobiernos locales, como la alcaldía de Granada,

---

<sup>18</sup> Durante las administraciones sandinistas de los años ochenta y la de Arnoldo Alemán (1996-2000), fungió como Secretario General de Turismo a nivel centroamericano. Otros cargos desempeñados durante la revolución son Secretario General del Ministerio del Interior, Director del Instituto de Estudios del Sandinismo, y Presidente del Comité Nicaragüense de Solidaridad con los Pueblos [Hernández, 2007].



el Instituto Nicaragüense de Cultura, la Fundación Casa de los 3 Mundos y entidades privadas nacionales afiliadas al CNE como el *Nuevo Amanecer Cultural*, en la actualidad el patrocinio se estructura en niveles: extraordinario, platino, oro, plata y “amigos”. Aunque las cantidades y tipos de apoyo en cada categoría no están disponibles, se sabe que la cantidad invertida directamente en el evento, desde su primera realización hasta la más reciente (2007), ha crecido de 40 a más de 140 mil USD [FFG, 2007b].

En la lista de fuentes de apoyo ahora encontramos a los bancos de Integración Económica (BCIE), Bancentro y UNO (a través de su Fundación UNO); a instancias federales como la Asamblea Nacional, el Instituto Nicaragüense de Turismo, el Ministerio de Relaciones Exteriores y hasta el Ejército Nacional; también colaboran todas las televisoras nacionales (Estesa Cable, 2, 4, TN8, 10, ESTV 11, N12, CDNN23), así como los diarios más importantes del país. Es necesario agregar a esta relación varias de las empresas familiares de mayor peso y reconocimiento nacional (además de los medios difusores y bancos ya mencionados) como E. Chamorro Industrial S.A., Grupo Pellas, Ron Flor de Caña y Auto Nica. El patrocinio del Festival, por su personalidad jurídica y carácter de impulso turístico planteado como factor de desarrollo, también permite entradas de la Agencia Suiza para el desarrollo y la Cooperación (COSUDE), el Ministerio de Cultura del gobierno español y la Embajada de Finlandia. Además de esta concertación de apoyos, aunque de manera independiente, es importante mencionar que desde el 2005, los proyectos de desarrollo turístico en Granada han aumentado significativamente. Según algunos habitantes locales, la aparición de comercios nuevos es casi cotidiano, e incluye varios proyectos multimillonarios aprobados por la Asamblea Nacional [La Primerísima, 2007].

Pero más que una lista de apoyos, la Fundación del Festival en verdad ha creado una red de intercambio de servicios oportunos. Como ejemplos, la presencia y cercana afiliación de Luís Rocha, miembro del CNE y director de *NAC*, permite una libertad casi absoluta de publicidad para el festival y los patrocinadores, cuyas notas, a la vez, aumentan las ventas del diario. Los parentescos de las grandes empresas con los escritores nacionales abren oportunidades para atender favores entre ellos. Por el lado de los participantes internacionales, aquellos involucrados con festivales

similares en sus propios países, también pueden llegar a tener la ocasión de corresponder la invitación.

### **2.3.2. Deficiencias del Festival y críticas.**

A pesar de su participación y reconocimiento multisectorial ampliados, no todo es positivo en el Festival. Con posible excepción de los organizadores y de los participantes extranjeros, para muchos poetas nicaragüenses, jóvenes y emergentes mayormente, son otros los enfoques que el evento privilegia a expensas de la experiencia literaria. La mayoría de estas inconformidades se limitan a posturas discursivas, que son los discutidos a continuación, de las cuales sólo una de ellas logra concretarse materialmente: el Festival de Anti-poesía (a discutirse en el siguiente capítulo). No obstante, todas estas críticas comparten los mismos puntos, que suelen ser sobre la estructura de los recitales, la personalización y la consecuente adquisición de un carácter exclusivo del Festival.

De forma más visible están lo que la poeta Alejandra Sequeiros (1982) llama las “lecturas maratónicas” [Sequeiros en Huete, 2007]. Gioconda Belli en apoyo a tal estrategia las describe:

Siendo tantos los poetas, aun cuando cada uno lea solamente un par de poemas, el promedio de duración de las sesiones nocturnas es de dos y hasta tres horas. El público sin embargo, conserva durante todo este tiempo un maravilloso y respetuoso silencio. Las únicas interrupciones suelen ser... las campanas de la catedral marcando el paso de las horas... [Belli, 2006].

Distante de una mirada romántica, la realidad es que las sesiones pueden durar más y no sólo en la noche, sino también bajo ese clásico sol caribeño. El costarricense Adriano Corrales, observó en este sentido que “*la convocatoria fue excesiva y que rindiéndole culto a una falsa democratización, no todos los que fueron debieron llegar, [...] los recitales fueron arduos y kilométricos, abusando de la generosidad del público*” [Corrales, 2006; apoyado también en López, 2006]. Lo anterior puede justificar en parte que las actividades de mayor asistencia y éxito sean las carnavalescas. Pero aún así, persiste la observación que Corrales y otros críticos en la misma línea hacen, en el sentido de que aun siendo ellos integrantes del campo literario, ven el problema en el falso equilibrio que hay en el Festival entre los aspectos especializados y los cercanos a lo primitivo de la poesía presentada ahí.

Cada año el número de poetas que llegan a Granada para leer sus poemas representan más y más países, la gran mayoría de Latinoamérica; contactados a través de otros festivales y eventos de poesía internacionales. No obstante, a pesar de cierta progresión en la presencia extranjera, se ha formado un grupo extenso de participantes repetidos, empobreciendo la atmósfera de novedad para el público. Por el lado de los organizadores, esta estrategia de formar “círculos de convivencia” puede resultar útil para consolidar los intereses personalistas y exclusivistas de los organizadores. En un contexto cuyo objetivo es realzar los atractivos granadinos (en las cuales se inserta la presencia extranjera, como indicio de cosmopolitismo), la importancia de lo nacional se remite a un segundo plano [cfr., Peñalba, 2005].

Aunque la observación de Peñalba se limitó a la edición 2005 del Festival, surgieron después otras similares tras las siguientes. En el 2006, uno de los grupos por revisar en el siguiente capítulo, Horizonte de Palabras, fijó su postura en que “*la metodología de trabajo y proceso en organización del festival... en el futuro puede diseñarse de manera más participativa e incluyente*” [HP, 2006]. Y en el 2007, el poeta Danilo Guido escribe en el NAC, que:

Es lamentable que los galardonados literarios sean ofrecidos por ellos mismos para ellos mismos, que las páginas literarias sean copadas totalmente por los mismos directores y abusen de la amistad de los directores y accionistas de los diarios para ocupar sus páginas también; eso es falta de consideración para los lectores, es dictadura o monopolio literario” [Guido, 2007].

Para algunos, pareciera ser que los círculos de convivencia basados en el CNE, la ANIDE y sus amistades externas/familiares son los espacios reales de estrellato en Granada. Y aunque el monopolio referido arriba no es algo extraño en Nicaragua, ya que gran parte de la historia de su literatura gira alrededor de proyectos personalizados, el caso de Francisco de Asís Fernández y el Festival de Granada, es interesante. No tanto por una confrontación con otro proyecto personalizado, que es lo más frecuente, sino por las inconformidades manifestadas desde sectores no institucionalizados, o por lo menos, no tan grandes como el Festival. Una de las críticas más agudas en este sentido es la de Wilmor López, colaborador en *La Prensa*, que apunta a que el Festival, en lugar de ser un espacio de diálogo poético nacional, es más un ascensor sociopolítico personalizado:

...la nota sobresaliente [del Festival] fue la megalomanía del poeta Francisco de Asís Fernández, Presidente del Festival Internacional, el cual manipula decisiones, [e] impuso su criterio sobre la cantidad de fotografías a tomar. En el segundo festival los poetas fueron programados para visitar y presentar sus creaciones en la Meseta de los

Pueblos, y ninguna actividad fue cubierta fotográficamente por decisión de Asís Fernández, quien también anuló el vídeo memoria del segundo festival con un criterio sórdido, además de rebajar viáticos y honorarios.

Por otra parte, De Asís se convierte en el centro de todo: poeta, organizador, expositor, locutor, diseñador, arbitrario con los poetas a la hora de sus lecturas; a muchos poetas les dio la impresión de aparentar ser el dueño y propietario del festival poético. De repente parecía un capataz de la cultura en lugar de ser un alto organizador [López, 2006].

El presente estudio no tiene la información para constatar ni refutar estas críticas, pero su frecuencia contextualizada en lo socio cultural y político, es en sí suficiente para sospechar que tienen cierta validez. No es sorprendente entonces, que tras el primer Festival, haya surgido la propuesta de un “anti-festival”, que generó un ambiente de tensión y desconfianza percibido en el campo literario hasta la actualidad<sup>19</sup>.

El 10 de enero de 2006, un remitente anónimo, referido como “Artistas por la dignidad poética de Nicaragua”, subió a la sección de noticias de *marcaacme.com* la convocatoria para “*Un festival alternativo radicado en León*”. A los interesados en asociarse a tal evento se les invitaba a participar y así, presuntamente se generó una lista considerable de escritores. La existencia de tal lista nunca se ha comprobado abiertamente, pero la suposición de que existió fue suficiente para que algunos allegados al Festival de Granada se consideraran bajo ataque. Esto, principalmente, porque la convocatoria de Artistas por la Dignidad Poética (ADP) incluía una denuncia del:

...apoderamiento en los espacios culturales nicaragüenses de parte de la burguesía nacional que durante años ha impuesto su mal gusto poético al pueblo nicaragüense, que falto de información se ha creído el cuento de considerar poetas a muchas amas de casa de apellido, viejos estilizados de alcurnia y acaudalados empresarios, [y en referencia específica al Festival, ellos están] avergonzados de que el mundo crea que esa es la única poesía en Nicaragua.

El objetivo aparente de la ADP fue defender el derecho de los poetas “*de poco poder adquisitivo*” excluidos del Festival “*por ser... mejores y de mayor criterio que ellos*”. ADP proponía, por esto, crear un espacio disidente y reivindicativo en León, distante de Granada, la cual albergaba “*visiones dictatoriales acerca de lo que es la poesía*”.

---

<sup>19</sup> De hecho, es bastante natural, al recordar que un “campo” cualquiera se define como un espacio de competencia. El caso a exponer aquí se refiere a una iniciativa fracasada, que no llegó a realizarse, y no debe confundirse con el Festival de Anti-poesía de Granada, que surge de forma similar. De todas formas, lo que en cierta forma sí es sorprendente de este último caso, son las confrontaciones directas que se darán entre estos proyectos, las cuales, por su temporalidad, no se mencionan hasta las Conclusiones de este estudio.

A pesar de la tensión, la postura oficialista de los granadinos fue la de tomar la propuesta como un halago. El vice-presidente de la Fundación, Urbina, Francisco Ruiz Udiel, al ser entrevistado por uno de los miembros más jóvenes del mismo Festival, aclaró que tal noticia era de esperarse, ya que “*cuando [al árbol de mangos] le tiran piedras es porque está cargado*”, y que la propuesta de ADP era positivo, ya que “*quiere decir que hay talento y rebeldía en la nueva generación de poetas, sin esas dos cosas estamos perdidos*”; sin embargo, más adelante continúa que tal confrontación, aunque indirecta, significa que en “*...Granada [se] están haciendo las cosas bien*” [Urbina en Ruiz Udiel, 2005a].

Pero al igual que la controversia en torno a la propiedad del Festival, este otro incidente, terminó sin más. Según datos de entrevistas informales, la convocatoria fue simplemente un ejercicio de evaluación de algunos jóvenes rebeldes del campo literario en que se desenvuelven. No obstante, algunos datos son importantes para recordar en este momento que las denuncias de ADP sí tienen algunos fundamentos.

Según Urbina, los organizadores del Festival de Granada tienen el siguiente criterio para catalogar a los escritores en tres niveles [*ibidem*]:

- 1-“Poetas mayores, poetas establecidos y reconocidos de diferentes países”
- 2-“Poetas maduros, con cierta obra de importancia y varios libros publicados”
- 3-“Poetas jóvenes, que tienen por lo menos un libro publicado y que prometen desarrollar una obra importante.”

Con base en las listas de participación (2005), de los casi 150 participantes, cerca de 85% del total caben en las primeras dos categorías. La última clasificación está compuesta por unos 20 poetas emergentes invitados. Pero para el siguiente año esta cifra baja a 14, en un proceso en que otros tantos fueron rechazados de la convocatoria abierta. De los aceptados, en su mayoría fueron managüenses o capitalinos. Para el 2007 la cifra sigue más o menos igual, pero ahora compensado con la inclusión de un “Maratón poético de poetas jóvenes”, una especie de micrófono abierto de varias horas de duración para acomodar a la larga fila de esperanzados en compartir su obra.

Puede ser que los jóvenes poetas se decepcionaron ante la insistencia de los organizadores del Festival en pagar los viáticos de personajes desde lugares tan remotos como Egipto, Israel y Australia, que causó que fueran relegados a espacios

menos cómodos y distintivos. Pero a la vez, como dice Víctor Ruiz (1982), invitado al III Festival: “*como joven no te das cuenta de cuáles son los requisitos para poder participar, ni sabes los criterios que toman para hacer la lista de invitados*” [Víctor Ruiz en Huete, 2007]. Y efectivamente, las convocatorias de la fundación a los Festivales, son breves. Sin más especificación para participar que el espíritu del homenajeado, estas invitaciones no cumplen con las reglas de transparencia exigidas por muchos ONG internacionales (que explica en parte, la dependencia del Festival de influencias locales)<sup>20</sup>.

Clave en estas últimas observaciones es, precisamente, la “decepción” de los poetas jóvenes. Es necesario recordar que el Festival de Granada, aunque personalizado por Fernández, en cierta forma es producto de la suma de capitales del Centro Nicaragüense de Escritores y de la Asociación Nicaragüense de Escritoras. Esto lo convierte en un espacio apologético compartido, pero exclusivo de los consagrados. Debido a que sus propósitos rebasan lo poético se hace necesario que los capitales involucrados en el Festival sean de alta distinción, soslayando automáticamente a los poetas emergentes, que poca o ninguna influencia –social, política o económica- tienen para aportar a los intereses granadinos. Por esto la convocatoria abierta es protocolaria; ya que la nómina de invitados está predeterminada.

Son pocos los incentivos que el Festival ofrece al sector emergente. El único espacio que el Festival les dedica, el “Maratón Poético”, no contribuye en forma práctica al reconocimiento. Difícilmente puede sobresalir un poeta de entre una larga fila; con recitar frente a un público en movimiento y pasajero bajo el sol. Pero hay casos excepcionales, que indican que un emergente sí puede reconocerse según su afiliación política. Francisco Ruiz Udiel, por ejemplo, ha podido insertarse en las dinámicas del Festival por sus antecedentes con el Centro Nicaragüense de Escritores y por su trabajo con el Día Mundial de la Poesía. De ahí su rol de defender a los consagrados, como lo hizo al difundir las visiones de Urbina en contra de la posibilidad de un “anti-festival”.

---

<sup>20</sup> Como ejemplo, la más reciente convocatoria que invita a la edición 2008, después de varias líneas honoríficas al festejado en turno, en este caso Salomón de la Selva, el texto termina sencillamente con: “La Junta Directiva del Festival Internacional de Poesía de Granada el día de hoy 10 de Febrero del 2007, tiene el privilegio de convocar al IV Festival Internacional de Poesía de Granada 2008, en Homenaje al Extraordinario Poeta Salomón de la Selva.” [FFIG, 2007].

Aunque el Festival de Granada no es un aporte significativo para el desenvolvimiento de los emergentes en el campo literario, definitivamente sí lo es para el país, en múltiples sentidos. En línea con los principios nacionalistas de la Vanguardia granadina, el Festival es otro intento para diseñar y consolidar una imagen nacional. Pero se muestra más efectivo, al lograr la complicidad de otros sectores no-literarios para promover ante una agrupación internacional, la imagen de una “poetocracia” vigente en Nicaragua. En este sentido, es importante notar que el impulso para esta imagen se concentra en el sector privado. La ausencia de cooperación con el Estado implica, ni más ni menos, que la perspectiva del progreso del Festival al futuro sea accidentada y limitada. La clave de su viabilidad entonces, estará en la pericia del sector privado para lograr beneficios económicos y de desarrollo del Festival en tales formas que superen las diferencias políticas.

Es importante señalar que al acomodar diferentes intereses bajo el pretexto poético, es la poesía misma la que se fractura. Por un lado, los objetivos político-económicos locales y supranacionales de la Fundación requieren la vigencia de una poesía y figura de poeta primitivas, para dar un atractivo turístico y espectacular al evento. Pero en otro sentido, sus vínculos indiscutibles con la comunidad consagrada del CNE y ANIDE, así como con la oligarquía granadina, hacen necesario que incorpore varias estrategias de distinción; de forjar una clasificación de privilegio que la separe de las masas. En estos procesos de exclusión es donde la poesía se revela especializada, reservada para aquellos con los antecedentes necesarios para someterla a abstracciones o para apreciarla en forma refinada.

Los casos hasta ahora revisados del Centro Nicaragüense de Escritores, la Asociación Nicaragüense de Escritoras y el Festival Internacional de Poesía de Granada, son espacios que si bien contribuyen a la construcción de capital simbólico, al parecer sus estrategias aún son incipientes en cuanto a los beneficios posibles para estos escritores nuevos. Cada agrupación hace esto de manera diferente, pero todos enormemente dependen de la cercanía o herencia de capital simbólico.

Tanto el CNE y como la ANIDE apoyan nuevos talentos al publicar sus primeras creaciones a través de concursos. El CNE también se ha visto abierto a homenajearlos públicamente. Estos esfuerzos son importantísimos, pero debido a la especialización de estos grupos, son poco efectivos para efectos de distinción más

amplios. La decisión de un poeta emergente al afiliarse al CNE o ANIDE es útil en la medida que lo inserta en la dinámica local de interactuar con otros poetas. No obstante, es de recordar que estos grupos emergieron de la iniciativa de poetas ya consolidados, de promociones anteriores, para quienes la figura del poeta tradicional sigue vigente. La membresía de un poeta novato en ellos implica sujetarse o confrontarse a esas percepciones. Como se discutió, la figura del poeta en promociones pasadas dependía enormemente de una sucesión de oficio, es decir, de la presencia de un guía. Pero los poetas emergentes durante la transición secular XX-XXI no necesariamente están convencidos de este componente del habitus, por varias razones.

Aquí se rescata nuevamente el término usado más arriba de “decepción”. Y es que para varios de los poetas emergentes, sus intentos y experiencias dentro del campo de la poesía nicaragüense resultan justamente en una discriminación. Dentro de estos espacios revisados que han logrado consolidarse aceleradamente, la complicidad con capitales simbólicos consagrados es necesaria. Aquel o aquella poeta con características de oriundez, de afiliación política o hasta de vestimenta, por mencionar algunas, que sean diferentes a las predominantes en las cúpulas literarias necesariamente se enfrentará a la opción de negarlas, o, de desarrollar su oficio al margen. Es decir, se trata de alinearse a ellos y discriminar a otros, o por el contrario ser discriminado.

Pero la decepción de los nuevos talentos también es en otros sentidos. Como se ha visto, la historia de la poesía en Nicaragua está llena de conflictos y polarizaciones que en gran medida alejan al poeta de su oficio. Estos antecedentes llevan a que el poeta emergente rechace en cierta forma, a los imaginarios sociales que fundamentaron a las grandes fracturas en el campo literario. En especial, la figura del poeta iluminado, que intermedia la salvación de la humanidad, se abandona ante una realidad de anonimato.

Es por esto, que antes de abordar los casos de colectivos poéticos no consagrados, es importante revisar sus posturas contestatarias hacia la tradición poética y ante el mundo globalizado. Los poetas de las recientes promociones, similar a la forma en que buscan su propio estilo de especialización (visto en el capítulo previo), también se identifican en una versión particular de postmodernidad. Esta última, considerada como una estrategia ideológica que además de que



engloba sus experiencias de decepción y de discriminación, también ofrece alternativas de cómo entender sus realidades.

La discusión de la “postmodernidad nicaragüense” no es aleatoria en otro sentido en el que también se ha vuelto una clasificación cotidiana entre escritores de ese país. Por esto, se propone iniciar el próximo capítulo con una breve revisión de este término, sus implicaciones y cómo se expresa en las nuevas promociones de poetas.



## IV. LOS ESPACIOS EMERGENTES. ALGUNOS DE LOS ESFUERZOS COLECTIVOS POR TRAZAR Y ABRIR LAS PUERTAS AL CAMPO.

### 1. La concepción nicaragüense de lo postmoderno

El cambio de régimen político en 1990 involucró mucho más que la sustitución de un programa socialista de economía mixta por uno neoliberal. También implicó el “fracaso” de un proyecto teleológico que buscaba elevar a los nicaragüenses de la pobreza y del analfabetismo históricos a una condición de bienestar y conocimiento. Fue el último en una serie secular de grandes ideales nacionales que para muchos también fue el “tercer *out*”. El subdesarrollo se volvió una realidad insuperable que requería la resignación. O por lo menos, éste es el discurso detrás de calificativos cada vez más frecuentes para explicar a la poesía y a sus actores nacionales desde 1990.

Por ejemplo, Helena Ramos en su seguimiento de varios de los ex-miembros del desaparecido grupo Mayagna, describe a sus obras como “post-utópicas” y “postmodernas”. Norbert-Bertrand Barbe, otro estudioso de la literatura nicaragüense sigue patrones similares. No obstante las voces de críticos, a este escenario se suman otras para aumentar la confusión sobre la definición de tales conceptos. Varios de los mismos poetas se clasifican a ellos mismos o a sus coetáneos como “postmodernos” (a discutirse más adelante). El discurso oficial también usa este término, como cuando el entonces presidente Bolaños llamó al poeta, sacerdote y revolucionario, Ernesto Cardenal, un “*adelantado de la postmodernidad*” [AFP, 2005]. Por otro lado, para Sergio Ramírez, todos los escritores posteriores a Darío son postmodernistas (en términos literarios), [Ramírez, 2000].

Todos estos referentes se enmarcan en los procesos de la globalización y en lo que Renato Ortiz llama la “mundialización” [Ortiz, 1999: 17-18], mismas que proclaman o rechazan, de alguna u otra forma, la “ideología de la postmodernidad”. Ésta incluye –pero no está limitado a- privilegiar el avance tecnológico, cotidianamente experimentado como un incremento y priorización de la velocidad, que ha llevado a una disolución virtual (es decir, en la experiencia cotidiana del individuo) de las distancias físicas y de las fronteras político-económicas. Otro aspecto importante de estas nuevas alternativas para explicar a la realidad es la consolidación de una población de masas, cuya orientación colectiva de consumo ha colocado a las leyes del mercado global por encima de varios intereses y necesidades locales. A la vez, entretelado con estos elementos mencionados, está la transferencia de la confianza individual. El sujeto remueve su lealtad a los tradicionales pilares culturales (todas colectivas y/o colectivistas), y la deposita en redes simbólicas extensas asociadas a las experiencias de consumo. Contextualizadas socio-históricamente, estas condiciones hacen contraste con el pasado reciente, (desde la primera mitad del siglo XX), cuando las preconcepciones que regulaban la vida ahora son vistas como conflicto.

Sin la intención de profundizar en el debate del grado real de dicho contraste, se reconoce que la realidad actual sí presenta algunas características específicas, propias y diferentes a las experimentadas anteriormente. Si en todo caso la Modernidad aportaba las herramientas necesarias a las sociedades humanas para organizarse, reconocerse y plantearse objetivos, la “muerte” (o puesta en duda, por lo menos) de los metarrelatos ha transferido estas responsabilidades al individuo (en oposición del colectivo). No obstante, sin más que contar que su experiencia inmediata y asimismo sin marcos paradigmáticos para evaluar el presente, la responsabilidad impuesta al sujeto tiende a ejercerse a través de invalidar el pasado y de ignorar el futuro.

Por lo menos teóricamente (desde la plataforma del liberalismo), la responsabilidad y la justificación de acciones ahora se concentran en el individuo. No obstante, existen pautas para cuestionar la legitimidad de esta postura. Desde los años sesentas, las teorías de la escuela de Frankfurt -trasladadas a Estados Unidos- identificaron en este sentido al individuo internamente y a otro externamente dirigido [auto y heterodirigido; Reisman, 1960:18]. Ambos enfrentan la misma crisis

de bombardeo mercadotécnico y de ahogamiento en las masas. El primero de ellos podría ser el más cercano a lo que conocemos actualmente como un consumidor informado y consciente –minoritario-. El segundo caso, del individuo externamente dirigido, representa el integrante “formal” de “las masas”. Es aquel cuyo estilo de vida se alinea (o entra en conflicto, pero sin capacidad resolutive) con los postulados de la mundialización-globalización, que incluyen el consumo influenciado por las características de la oferta de mercancías -incluidas las culturales- [cfr., Wortman, s/f: 134-6]. Es más, según algunos, esta figura es de las mayores responsables del auge de la “literatura postmoderna” [Pozuelo, 2005: 10].

Mucho se ha tratado de teorizar acerca de esta categoría literaria. Generalmente, se legitiman casos específicos que no contribuyen a la formalidad de la categoría “postmoderna”. Es decir, surge un riesgo reduccionista similar al que se mencionó en la introducción de este trabajo. Existe una multiplicidad de interpretaciones y utilizaciones específicas del concepto “postmoderno” que frecuentemente soslayan la posibilidad de que este concepto, en verdad, sea un entramado de cualidades, o que pueda tener manifestaciones regionales o locales específicas.

Ejemplos de la aplicación de estas variaciones de lo “postmoderno” incluyen al culturalista John Beverley, quien así clasifica a la narrativa centroamericana actual porque resalta actores y posiciones ideológicas “subalternas”. Por otro lado, para el escritor Carlos Monsiváis, esta categoría se refiere a las obras comúnmente llamadas “*best-sellers*”, cuyas claves están en las referencias a la cultura “*pop*”. A la vez, varios críticos literarios consideran a la literatura relacionada con el movimiento zapatista en México como postmoderna, a pesar de su orientación colectivista, porque glorifica a la diversidad cultural humana y su difusión masiva es mayormente a través de Internet. En general, según los trabajos de Jean F. Lyotard que anuncian este cambio de época, lo “postmoderno” es la descalificación de los metarrelatos (modernos) en cualquiera de sus formas. No obstante la gran posibilidad de que la postmodernidad no sea una teoría cohesiva, sino un conjunto de teorías, sí se puede precisar –justificadamente- cuando se vincula con la consolidación del sector de “las masas”, y con el temor consecuente y creciente del individuo a perderse en ellas.

La cultura de las masas se introduce en la historia de la humanidad por varios factores históricos [Lyotard, 1984] como las revoluciones industriales europeas, el

desarrollo expansionista estadounidense, y los fenómenos de migración y de concentración urbana, por sólo mencionar algunos. Asimismo, hay otras condiciones que ayudaron a consolidar a esta cultura, como la extensión de administraciones neoliberales, la “revolución digital” y la influencia creciente de la globalización, entre otras.

Para muchos, la existencia en una sociedad de masas equivale al riesgo de quedar en el anonimato, la confusión y en el desconcierto hacia la realidad, sea pasada, futura o la del “eterno presente”. La extensión de redes simbólicas con valores democratizados -es decir estandarizados- en la sociedad, lleva a una lucha entre lo universal, o lo globalizante, y lo nacional, o inmediato (también a referirse como “lo local”). Para no ser absorbido por una identidad colectiva anónima, el individualismo -¿instinto?- humano entonces, tiende a buscar nuevas formas de distinción y de auto identidad. Algunos teóricos se han atrevido a llamar al estado ideal de compatibilidad entre estas realidades en conflicto como “lo *glocal*”<sup>1</sup>. De enorme fuero, éste consiste en el espacio privado, íntimo, situado a la vez en una “aldea global”. Cabe mencionar que aunque el término tiene la intención de reflejar un carácter social cada vez más cosmopolita, multicultural y transnacional, su sentido básico se refiere más a una comunidad de alteridades iguales entre sí (en el sentido de subjetividad y derechos). En este espacio ideal es en donde sucede una “dinámica autoidentificadora” [Fernando de Val, en Arenas, 1997: 123]. Este proceso de diferenciación consiste en apropiarse de los símbolos globalizantes [bombardeados mercadotécnicamente en diferentes intensidades; *cfr.*, Cornejo Polar, 1994], y resignificarlos a la luz de experiencias propias e idiosincrasias inmediatas. Estos elementos son condiciones muy localizadas de todos tipos, y pueden incluir a las mismas tradiciones culturales. En un contexto cada vez más hostigado por símbolos globalizadores, los elementos de tradición son los únicos recursos que el sujeto tiene para afianzar el carácter “local” de su identidad, necesario para un sentimiento de pertenencia [*cfr.*, Williams, 1958].

En el conjunto de sentidos expuestos, la transferencia de responsabilidades de las grandes figuras paradigmáticas al individuo implica la necesidad de negociar

---

<sup>1</sup> Uno de los proyectos mundiales que recopila estudios de “glocalidad”, mayormente aplicados a cuestiones culturales, es *dgcommunities.org*, del Development Group.

valores en un espacio personal<sup>2</sup>. Y precisamente, es aquí en donde reside la clave para entender a “lo *glocal*”, como un espacio de alteridades con reconocimientos iguales. Al eliminar cualquier autoridad colectiva, las tareas de negociación e interpretación de valores sociales se concentran en cada individuo. Sin embargo, para problematizar a su fundamento globalizador de nuevo, cada sujeto a la vez enfrenta a múltiples otros que también cuentan con sus propios horizontes. Surgen así situaciones multilineales, de heteroglosias igualitarias, y de multiplicidades estéticas y significativas simultáneas que descalifican (o deconstruyen) a los paradigmas binarios/lineales de la “Modernidad” [Derrida, 1982: 3-27].

El hecho de que los problemas de la postmodernidad -como ideologías fundamentales de la globalización-, se resuelvan en espacios completamente individualizados marca la pauta del proceso creativo en la “literatura postmoderna”. Críticos como Linda Hutcheon han llegado a afirmar que una de las características de estas composiciones es que contienen un elemento que se refiere a lo íntimo/privado marcado con un “sesgo existencial vitalista” [Pozuelo, 2005]. Es el “nuevo narcisismo” referido por el psicoanalista Christopher Lasch, en que el bienestar social se relega a un segundo plano ante el interés personal [Univ. Rochester, 1979]. Hutcheon también apoya esta idea, al agregarle a dicho narcisismo y/o individualismo, una dimensión de autorreconocimiento. Es decir, la literatura postmoderna se vuelve consciente de su “materialidad” [que no es novedoso para la poesía, como aclara Beristáin, 1989], y –de manera importante- de su significación individualista.

Al hacer frente a la amenaza de perderse en el anonimato de las masas, la sobrevivencia individual implica el perder un interés en la otredad. Para los críticos más agresivos, así como para los espectadores más pesimistas ante la postmodernidad, la referida negociación personal de valores para determinar un horizonte de vida es insostenible, ya que justamente para eso eran los metarrelatos. Esto puede ser relativamente cierto, al considerar la voluntad como capacidad individual para encargarse de tal reto. La disminuida condición personal

---

<sup>2</sup> A pesar de que la globalización tiene una dependencia de la tecnología, no se infiere aquí que el sujeto resuelva entre valores “naturales” y “artificiales”, ya que, incluso, los símbolos “desterritorializados” están arraigados en la experiencia humana [es decir, son culturales. *Cfr.* Ignacio Ramonet, Ngugi wa Thiong’o y Gayatri Spivak en Sales, 2001: 7-8]. A lo que se alude más bien, es a que este proceso de selección y de resignificación ocupa un compromiso individual, y que sin él la realidad de globalización se vuelve abrumadora y confusa.

externalizada, más las angustiosas confusiones del sentido de la vida, entre otros factores, pueden llevar al sujeto-individuo a experimentar una distorsión cognitiva, patológica, viciosa y progresiva. Los componentes de la realidad concreta del individuo que no se asimilan o resuelven se transforman así en “*fantasías, problemas, incertidumbres, sentimientos, obsesiones*” [Pozuelo, 2005: 9]. De hecho, estos complejos psico-emocionales son temas recurrentes en la literatura postmoderna temprana, que frecuentemente terminan sin remedio, en la resignación. Sin embargo, la simultaneidad de perspectivas permite también la variación de voluntades/capacidades para enfrentar y solventar a estos problemas. La perspectiva multi-lineal derivada de la puesta en duda de los metarrelatos igualmente puede ser aprovechada por el autor-individuo como una oportunidad de “posibilidades infinitas”. Literariamente, los ejemplos más avanzados en esta perspectiva son los cuentos y poemas “en hipertexto” (que están compuestos por nexos que reconstruyen indefinidamente sus estructuras y desenlaces). Tanto en su creación como en su recepción, estas producciones permiten una libertad de experiencia imposible en composiciones lineales. En todo caso, si el escritor o el lector de un hipertexto tal optan por una realidad de angustia y confusión, lo hacen conscientes de que también existen alternativas de tristeza, de alegría y de intriga. Es decir, el sujeto actúa sobre la idea de que la realidad experimentada no es necesariamente la única posible.

Es así como el individuo se reduce a sí mismo y a su experiencia inmediata del “eterno presente”. El pasado, y en particular el de la cultura literaria, es decir, la historia literaria, se vuelve cuestionable y gradualmente en un objeto de parodia. Esto resuena en la postura del escritor estadounidense John Barth, cuando describe a la literatura que todavía sigue el entusiasmo y los lineamientos de la Modernidad como “agotada” [Barth, 1976]. Las expresiones nuevas, según Barth, deben renunciar a competir con su pasado (entendido como tradición) estético. No se sugiere cancelar una relación de las dos literaturas, sino que se propone revertir la hegemonía de las formas e ideologías modernas. Es decir, es una forma para que la literatura se alivie de su “*angustia de la influencia*” [Bloom, 1973]. Entonces, la estrategia a favor de la literatura nueva se basa en adoptar un perfil “*evasivo, elusivo...* [donde] *cobra por igual relieve la ironía, la convención lúdica y el juego hedonista*” [Pozuelo, 2005: 9]. Probablemente con la “esperanza” de aligerar la



densidad de la conciencia canónica, este proceso básicamente consiste en deconstruir –en el sentido derridiano- la herencia literaria.

Las producciones llamadas “postmodernas” -tanto en su revaloración de la utilidad del pasado y de las posibilidades del futuro, así como en su reflexión de la intimidad cotidiana y la cultura de masas-, frecuentemente recurren a un metalenguaje simbólico que remite a los símbolos de consumo global. Es el “ingrediente pop” del que hacía referencia Monsiváis. En estas obras, las referencias a películas, canciones, productos de comida rápida, etc., sirven para remitir a un estado interior individual. Como lo afirmó el especialista cultural Marshall McLuhan: “*El medio es el mensaje*” [McLuhan, 1995:151-161]. Esta declaración, hecha en 1968, cuando iniciaba la formalización mercadotécnica, ilustra un cambio en la estrategia de ventas de las grandes empresas mundiales: ya no se vende un “producto” sino la “experiencia de consumirlo”. El escritor recurre a estos elementos, en sí mismos, para vincular el contenido de un texto con sectores lectores más amplios. Esto es posible por la creciente extensión de similitudes entre experiencias cotidianas globales (de consumo, o de exposición a sus símbolos), [cfr. Hopenhayn, 1995: 122].

No obstante la creciente estandarización de códigos, la reflexión anterior lleva a considerar el grado real de la interactividad concreta de diferentes sociedades con la globalización, y por ende con las ideologías postmodernas. Las bien conocidas disparidades entre niveles adquisitivos y ofertas globalizadas, indican que la globalización y su respaldo ideológico aún no cumplen con su intención expansiva, si bien sus impactos secundarios pueden ser de mayor alcance. Vista así, la literatura “postmoderna” puede contener una aporía propia, que puede contribuir a justificar la disyuntiva entre los “optimistas” y sus contrarios. La promoción de ideologías postmodernas y de experiencias de consumo en estas producciones puede no ser compatible con la realidad actual de procesos desiguales de globalización. Esto nos lleva a afirmar por ejemplo, que las lecturas que promueven la idea de una Latinoamérica “híbrida” [García Canclini, 1990: 15-18], tienen un alcance limitado. Estas obras se convierten en “*literaturas homogéneas*” [Cornejo Polar, 1982: 67-85], debido a que su recepción depende de experiencias -culturales, socio-políticas y, especialmente, de consumo- similares del escritor y el lector.

Se puede asumir que la intención de la globalización, manifiesta a través de la postmodernidad, es alcanzar un estado de totalidad (que a la vez es una suerte de utopía contradictoria, es decir: democratizar la interactividad). Esto nos puede llevar a creer que las producciones literarias gradualmente reflejarán conciencias más “heterogéneas”, pero no en el sentido conflictivo de Cornejo Polar, sino en la perspectiva de “posibilidades infinitas” que realza la voluntad y el bienestar humanos. Ello abre la oportunidad de cuestionar sobre qué es lo que determinan tales posturas, y entender mejor las implicaciones de “lo postmoderno”; ya que es inviable pensar que domina un desencanto con la realidad, la respuesta a lo anterior bien puede centrarse en la subjetividad del derecho individual.

Distante de su aplicación filosófica, sino en el terreno artístico, Lyotard identifica a la postmodernidad como un proceso integral. Es un “*modo de hacer en el arte*”, en donde elementos “modernos” (en este caso, un arte basado en el modelo) y “postmodernos” (no basado en el modelo) no están en competencia [Lyotard, 1984: 70-80]. Como lo explica la filóloga María Isabel Alonso, el “posmodernismo artístico” intenta descubrir o construir un espacio “*entre lo presentable y lo concebible*” [Alonso, 2002: 82]. Así, el modernismo es una intención de fidelidad al modelo, que epistemológicamente no puede aspirar más que a representarlo. Surge así la disyuntiva: o la reacción del artista puede ser de desánimo y desencanto por la imposibilidad de la duplicación exacta, o por otro lado, asumir la postura arriba mencionada que le permite explorar otras opciones.

De forma similar, el sociólogo Zygmunt Bauman constituye un ejemplo de entender a la postmodernidad más como “perspectiva” que como una época socio-histórica. A partir de sus trabajos iniciales podemos conocer su definición clásica, sintética y clara de la posmodernidad como “*la modernidad plenamente desarrollada... que reconoce los efectos que ha producido a través de su historia*” [Bauman en Dawson, p. 34]. La superposición de estos términos tiene como objetivo hacer que coincidan en un punto reflexivo sobre sí mismos. De nuevo, es el “narcisismo” de Hutcheon, en que lo moderno se inflexiona, se vuelve conciente de sí mismo y se cuestiona.

Ahora bien, continuando esta discusión pero más de cerca de nuestro objeto de estudio, igual que en el resto del mundo, en Nicaragua la postmodernidad y el postmodernismo también son temas de confusión y debate. En este país, el

suplemento *La Prensa Literaria* es el que mayor espacio le ha dado al tema. A la salida del FSLN del poder, el suplemento empezó un “debate de ideas”, enfocado mayormente a actualizar a la comunidad intelectual nacional acerca de lo ocurrido en el mundo durante la década previa, así como a continuar el antiguo proyecto de evaluar y determinar el futuro posible del país.

En cierta forma iniciando este proceso que llevará a Nicaragua a reconocerse como postmoderno está, de nuevo, Pablo Antonio Cuadra. En un artículo publicado en 1991, él se auto-afirma en una postura de profeta al revelar que la condición nacional se concentra, particularmente tras la experiencia revolucionaria, en tres mitos que hablan de condena perpetua. En primer lugar asocia el mito del “judío errante” a los “poetas del exilio” (un calificativo que él mismo les otorgó) y demás personas que decidieron dejar el país por no compatibilizar con la administración sandinista. El destino del resto del país se encierra en otros dos mitos, el del “barco negro” y el de la “carreta nagual”. Éstos encierran una advertencia de que el sacrilegio se castiga con la inmortalidad desesperada y angustiante. Con base en los antecedentes de Cuadra, estas referencias míticas denuncian la profanación de dos objetos venerados por él. Por un lado está su concepto sagrado de Poesía, amenazado por el exteriorismo. Y por otro, están sus reconocidas posturas religiosas conservadoras, retadas por la Teología de la Liberación. Visto de esta forma, no es gratuito un verso que escribió en 1984: “*Invent paradises and Hell will burn you*” [Cuadra, 1993].

Algunos de los fundamentos de la condena profética de Cuadra, vienen de un año antes. Desde Estados Unidos, el ya referido Nicasio Urbina recalca el impacto psicológico/filosófico de la victoria neoliberal en la cosmovisión nicaragüense. Asociado a otro mito, también religioso, Urbina describe las repetidas intenciones de desarrollo nacional como una búsqueda del “Paraíso perdido”, y especialmente la de los sandinistas, como una que:

...se remonta nostálgicamente a una Nicaragua que pudo haber sido y no fue, al intento frustrado de una sociedad revolucionaria, justa y democrática, libre e independiente, tanto del imperialismo norteamericano, como de la dictadura soviética. Es en este intento frustrado, en esta cruzada traicionada donde la literatura nicaragüense puso todas sus esperanzas y pensó, por mucho tiempo, que ésta sería la respuesta al mito del Paraíso Perdido, que la revolución sería el Paraíso Recobrado [Urbina, 1990].

Ese mismo año, el escritor también nicaragüense Douglas Salamanca en otra colaboración para *LPL*, también participa en la deslegitimación del proyecto revolucionario, y escribe:

Si los sandinistas intentaron construir para las artes un paradigma basado en la utopía, la era que ahora se inaugura conlleva una vuelta a la realidad: la amarga realidad del subdesarrollo... Una cosa al menos puede asegurarse: la renovación de nuestras letras no surgirá de los estamentos sandinistas, ni mucho menos de los sectores de derecha. Las mayores promesas parecen concentrarse –una vez más– en ésa pléyade constituida por disidentes, escépticos y apostatas [Salamanca, 1990].

Como Douglas, había otras figuras en el campo literario que identificaban la eminencia e importancia de la formación de una nueva promoción de poetas. Una de estas voces tempranas para justificar una nueva poética es la de Blanca Castellón, quien describe a su promoción (del 90), como “*desintegrada, abarrotada, de incongruencia, incoherencias e instantáneas diversas que nos llevan de un extremo del criadero de las estrellas, a la orilla del asfalto*” [Castellón en Montoya, 1997]. La postura de Castellón es similar al *pathos* de Gioconda Belli en su prólogo a *Retrato de poeta con joven errante* [Ruiz, 2005], en que afirma que los nuevos poetas “*no tienen en dónde reclinar la cabeza*”. No obstante, la declaración de Castellón destaca porque construye un argumento para demostrar que su promoción, lejos de contar con los horizontes que guiaron a tantas anteriores, ahora entra entra en conflicto con los factores concentrados en la globalización que atentan contra la claridad de sus oficios literarios:

La poesía se enfrenta a un fenómeno de magnitud gigantesca. El reino de la imagen visual, el ruido y el consumo material, amos mortales que intentan derrocar el verdadero sentido del arte y el poder de la palabra... [En la] era de la globalización... lo que se publica ahora... es el confuso sistema universal en que mueven nuestras palabras, ofreciendo al lector las íntimas manifestaciones del ser humano frente a los males y bonanzas que destila el aliento agonizante del milenio [Castellón, 1998].

Los fundamentos de desilusión, desencanto y pérdida de fe sustituyeron a los metarrelatos de progreso, desarrollo, bienestar y demás, que catastróficamente fueron invalidados en la historia nacional. Pero aun con este antecedente, el término de “postmodernidad” para esta temprana etapa aún presentaba gran confusión y malestar. Incluso, en 1992, *LPL* publicó las posturas del chileno Bernardino Bravo Lira, en que acusa a la postmodernidad de ateísmo. Dadas las características socioculturales del diario y de sus lectores, *LPL* cesó temporalmente el debate de ideas.

Por otro lado, el suplemento competencia a *LPL*, el *Nuevo Amanecer Cultural*, publicaba su propia serie de reflexiones. Artículos como “¿Ha muerto el imperialismo? ¿Ha muerto la Revolución? ¡Estás, dijo Mena! ¡Sandino Vive!” [NAC, 1991], buscaban reivindicar la vigencia de los valores colectivistas y utópicos del proyecto revolucionario de reconstrucción nacional. Otro ejemplo es el de la exguerrillera y escritora, Gioconda Belli, quien también contribuyó con la transcripción de un discurso suyo en una universidad norteamericana [Belli, 1991]. Su texto convocaba a inventar nuevas utopías capaces de incorporar a países como Nicaragua. Estas colaboraciones son representativas de la postura tomada por NAC en cuanto a las nuevas perspectivas ideológicas, misma que mantuvo hacia finales de la década de los noventa, cuando otros medios ya empezaban a aceptar la cotidianidad del término postmoderno (tanto en su sentido artístico como ideológico). Contraste suficiente es que el mismo año en que *NAC* publica un artículo titulado “Ocaso de la posmodernidad/posmodernismo” [Midence, 2000]. *La Prensa Literaria*, por su lado, publicó “Poesía pos-sandinista: Pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos” [Mantero, 2000].

Las resistencias y confusiones gradualmente disminuyeron gracias a las críticas y observaciones de algunos actores locales. Gran parte de la legitimación del posmodernismo en el país, vino de parte de los trabajos del filósofo Freddy Quezada. Este filósofo académico en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), ha reflexionado sobre el posmodernismo a través de decenas de artículos y debates con otros personajes como Alan Sokal y Fernando Mires.

A diferencia del ya referido Zygmunt Bauman, Quezada identifica a la postmodernidad como una etapa de conocimiento, producto de una confluencia de factores. En su libro digital, *Pensamiento Contemporáneo* [Quezada, 2005], afirma que el antecedente de la postmodernidad es una ideología de “diferencialismo”<sup>3</sup>. Entendido esto como una perspectiva que abre las puertas al reconocimiento de la heterogeneidad, para Quezada, es una de las principales características de la “postmodernidad aplicada” –es decir, del postmodernismo-. De aquí surge la explosión de ramas especializadas en movimientos sociales y en otras formas de instituciones humanas. Se agrega a esto la aparición de nuevos linajes académicos como el postcolonialismo, el postoccidentalismo, los que siguen propuestas

---

<sup>3</sup> Como el post-estructuralismo francés, el nihilismo clásico alemán y el “vanguardismo estético”.

dinámicas no lineales (fundamentadas en la teoría del caos) y los de teorías holísticas. Esta ramificación espontánea es la que hace del concepto postmodernismo un conglomerado. Sus componentes (teorías y cosmovisiones) están unidas por la libertad de pensamiento más que por una línea epistémica, lo que en Nicaragua se manifiesta en diferentes formas.

Según Quezada, *“básicamente tres han sido las matrices de pensamiento social y económico con lo que Nicaragua llegó a la posmodernidad”* [Quezada, 2005:103]: primero el liberalismo decimonónico, segundo el marxismo nacionalista, y tercero el conservadurismo religioso. Aunque el filósofo no hace mayores precisiones, se puede pensar que la influencia de estos factores es en el sentido de que se refieren a estructuras autoritarias y hegemónicas de alcance nacional, basadas en fundamentos ideológicos lineales y utópicos. La condición actual entonces, puede entenderse como una respuesta de desilusión y de pérdida de consenso entre la población, similar a las observaciones de Misha Kokotovic que afirma que:

Estas tendencias posbélicas han erosionado el idealismo y las esperanzas utópicas que impulsaron los movimientos revolucionarios de las décadas de los 1970 y 1980, llevando a una difundida desconfianza hacia partidos políticos e instituciones, así como a una creencia generalizada en proyectos organizados y colectivos para la transformación social [Kokotovic, 2003].

De aquí que Quezada ofrece una lista de personajes nacionales afiliados al pensamiento “diferenciado” [Quezada, 2005: 107], en donde incluye a Carlos Tünnerman, Douglas Stewart y Alejandro Serrano como “herederos del periodo sandinista”, pero a la vez como “blandos” en el sentido de que mantienen sus posturas ideológicas moderadas entre el pasado y el presente. Luego están los propiamente “posmodernos”, identificados por su labor de deconstruir el canon literario e historiográfico nacional, como Erick Aguirre, Leonel Delgado<sup>4</sup> y Carlos Midence.

Específicamente en cuanto a la postmodernidad literaria, Quezada afirma que sus raíces están en las vanguardias estéticas [Quezada, 1994]. Similar a las

---

<sup>4</sup> Cabe aclarar que Delgado rechazó asociarse a esta categoría –en la forma utilizada por Quezada-, por puntos específicos. En primer lugar, las consecuentes interpretaciones de Quezada aluden a que una tendencia de la gran variedad de estudios “post”, en especial los post y de-colonialistas son formas del subalternismo, que pretende dar auténticas representaciones de voces ignoradas por factores hegemónicos. En segundo lugar, Delgado se inconforma con la postura desarrollo de Quezada en que reduce el espectro de postmodernidades al eliminar sus contextos socio-históricos y por lo tanto, despolitizándolos. [Delgado, 2005].

reflexiones de otros académicos, como Linda Hutcheon [*A poetics of postmodernism*, 1998], aunque todos los "ismos" literario-artísticos del primer tercio del siglo XX son diferentes, comparten algunos puntos abstractos. De una u otra forma, estas vanguardias rechazaban el sentimiento romántico y la razón clásica, en la misma medida que apreciaban la imaginación y el compromiso político -en el sentido de *engagement*-. Su visión del mundo dependía del desarrollo tecnológico (como fueron los casos del futurismo y del constructivismo), y de las disciplinas más jóvenes de su época (por ejemplo, la relación del surrealismo y el expresionismo con el psicoanálisis). Para Quezada y Hutcheon ambos, la exploración del inconsciente y el jugueteo con las órdenes aceptadas de tiempo-espacio y acción-resultado, son aportaciones de los vanguardistas para la postmodernidad. Es decir, estos movimientos confrontaron los paradigmas de la Modernidad y -como escribe la investigadora María Isabel Alonso-, pusieron "*en juicio la gratuidad...el estatus de Verdad*" [Alonso, 2002].

Pero aún con las reflexiones filosóficas e ideológicas, se mantiene la pregunta acerca de en qué consisten exactamente estos términos al aplicarse a la poesía nicaragüense. La consolidación de las posturas de Cuadra, Urbina y Salamanca descritas más arriba, tiene como punto de partida y de contraste a la derrota sandinista. En este sentido y como ejemplo, el poeta Pedro Xavier Solís publica en *LPL* a mediados de los noventas, sus "Percepciones de las últimas tendencias poéticas"; uno de los primeros acercamientos descriptivos a esta cuestión, en que:

Esta generación [del 90] todavía en formación, ya posee rasgos propios. Caracteriza a este periodo post-utópico la evaporación de dos mitos: el mito de la Revolución, y consecuentemente el mito de una quimérica edad de oro al final del tiempo lineal... eluden oficiosamente el didactismo de la poesía comprometida, admiten la duda como recurso poemático dejando las infalibles políticas atrás, y despliegan a veces complicadas estructuras sintácticas [Solís, 1994].

Reafirmando la existencia de una nueva poética está José María Mantero, académico español residente en Estados Unidos, y estudioso de la literatura nicaragüense. Él utiliza la categoría de "pos-sandinista" para referirse a la producción literaria de finales de la década de los ochentas e inicios de los noventas cuyo "*mayor logro... ha sido resucitar la metáfora... [con la que] queda superada y desmitificada la poética de la revolución sandinista*" [Mantero, 2000]. Aunado a esto, Mantero también observa que los escenarios descritos por esta poesía cambian de lo rural a lo urbano, y muchas veces no como un trasfondo inerte, sino como reflejo

de un estado interior. No obstante, cabe aclarar que estas visiones, a pesar de su intento en diferenciarse y afirmar una ruptura, aún mantienen una complicidad con la larga tradición del centralismo (managüismo). El dominio de lo urbano implica un entorno similar de los creadores. Pero, como se comprueba en los siguientes apartados, Managua y Granada no son los únicos lugares en donde la poesía nacional encuentra cauce.

Otros esfuerzos en identificar y entender a la literatura post-sandinista son de Norbert-Bertrand Barbe. Sus múltiples ensayos y críticas que involucran este tema se distinguen por aportar un equilibrio en el debate, al eliminar la exclusividad y contrariedad asumidas en la relación de modernidad-postmodernidad. Al final de la década de los noventa, para este poeta y crítico literario francés radicado en Nicaragua, si bien el postmodernismo artístico e ideológico es un concepto aún incomprendido, le reconoce cualidades que enriquecen la experiencia humana:

Podemos decir que la modernidad luego de apropiarse de su mundo ambiente, la postmodernidad no trata de conocerlo para integrar al hombre, sino que se pregunta sobre el estatuto del individuo en la sociedad, es decir, también sobre los niveles de existencia y de permeabilidad entre los mundos... los dos momentos no son irreductibles uno al otro y más bien se implican mutuamente [Barbe, 1997].

Similar a los trabajos de Helena Ramos, Barbe también ha dedicado muchos de sus esfuerzos crítico literarios a registrar y a evaluar los nuevos desarrollos en la poesía nicaragüense. En el 2005, publica el artículo "Retratos de poetas del siglo XXI" en donde afirma que las últimas tendencias poéticas se ilustran en los trabajos de poetas como Porfirio García Romano, cuya obra fue considerada por Fernando Silva como "intento de anti-poesía postmoderna"; así como las obras de Héctor Avellán y Juan Sobalvarro. Barbe identifica que uno de los hilos comunes de estos escritores es el recurso de la experiencia cotidiana. En García se expresa como un "*preciosismo... [de la] expresión vivencial de un recorrido ciudadano*". En Avellán, "*el relato [poético] remite... no tanto a lo que cuenta la voz narrativa como a otra vivencia, de dimensión más amplia*". Y en Sobalvarro, "*el uso de la vivencia personal*" se convierte en un "*paradigma de la vivencia social*". Es decir, este conjunto de observaciones revela que la subjetividad y la democratización de las experiencias, en última instancia resultan en la predilección de una sola, la propia del escritor. Por lo que se crea un espacio de intimidad entre el yo-poético y el yo-creador, que no descalifica el significado de la realidad concreta, sino que se refleja en ella.



En conjunto, la crítica producida desde Nicaragua revela procesos similares a los discutidos en el capítulo II, sobre la especialización de la poesía. Se vio que el antecedente de una experiencia bélica en muchos casos fomentaba un movimiento pendular de los escritores con respecto a lo social, y que terminaba en el distanciamiento del poeta de sus orígenes primitivos. Igualmente, las experiencias socio-culturales, político-económicas y bélicas en Nicaragua durante las décadas previas, fueron de tal intensidad que agotaron el ánimo social para seguir enfrentándolas. De acuerdo con los críticos nacionales vistos, el resultado de décadas de violencia material y simbólica afectó seriamente al campo literario nicaragüense. La condición generalizada de una atención desviada de lo literario a su vez, contribuyó a que promociones completas de literatos se desarrollaran al margen de los grandes eventos nacionales. En este sentido, el horizonte del pensamiento de varios poetas se alineó en direcciones contrarias, no solamente a las predominantes durante la Revolución, sino que también a los ejes imaginarios e ideológicos de todo el campo literario y de la sociedad nicaragüense misma. Son estas formas en que el “postmodernismo nicaragüense” se distingue de las pautas de sus versiones mundializadas. Aunque las posturas de los poetas emergentes en Nicaragua se acercan a estas ideologías, también las desafían, de lo cual resulta su propia versión de “postmodernidad”<sup>5</sup>. No obstante, lo revisado hasta ahora sirve para abordar cómo el postmodernismo se expresa específicamente en la producción poética nacional. Más adelante se verá que las perspectivas que cuestionan a los paradigmas hegemónicos (es decir, los metarrelatos), no sólo influyen a los poetas, sino –como es de esperar- también a sus producciones, y por ende, a las personalidades colectivas de las que son parte.

Por lo anterior, el siguiente sub-apartado brevemente revisa el impacto de las perspectivas postmodernas en la poesía nicaragüense, como una introducción a la discusión de las historias y experiencias de los colectivos en las que se producen. Particularmente, se presentan poemas de Blanca Castellón, Francisco Ruiz Udiel, Abelardo Baldizón y de Eunice Shade, en el contexto de las ideologías referidas como “postmodernas”, para ilustrar cómo se manifiestan estas perspectivas a nivel

---

<sup>5</sup> Lo cual no resulta sorprendente. Dado que su vanguardismo no puede clasificarse en alguno de los “ismos” de su época, y que sus procesos de “modernización” –como en toda Latinoamérica- son reticentes a agruparse en un sólo modelo específico, así mismo, sus experiencias de “postmodernidad”, tampoco pueden ser sujetas a una teorización generalizada.

de la producción poética, para después discutir los espacios inmediatos en las que suceden. Es necesario recordar que aunque todos los casos colectivos revisados hasta ahora presentan de alguna forma cualidades emergentes, los que les siguen – después de este intermedio poético- se distinguen por ser emergentes en *varios* sentidos, implicando que no son herederos de un capital simbólico considerable, porque sus mismos miembros apenas han iniciado sus carreras literarias, además de que están insertos en un contexto socio-político y económico nacional que constantemente se renueva a sí mismo.

### 1.1. Lo postmoderno en la poesía nicaragüense

Para empezar este subapartado sobre lo postmoderno en la poesía nicaragüense, resulta necesario retomar la evaluación de la poesía nacional a finales del siglo XX, que hace el español Mantero. En especial, se rescata su afirmación de que el “*mayor logro*” de la poesía nueva de Nicaragua –que él llama “pos-sandinista”- es “*resucitar [a] la metáfora*” [Mantero, 2000]. Las pautas exterioristas presentes en los Talleres masivos de poesía, que enfatizaban los componentes concretos de la realidad popular (incluyendo el lenguaje cotidiano), dejaron de tener sin interés para varios poetas emergentes desde 1990. Para ilustrar esta afirmación podemos referirnos a la poeta Blanca Castellón, integrante del colectivo 400 Elefantes, quien afirmó que ella y sus contemporáneos escriben “*de lo que succionan del caos*” [cfr., Castellón en Montoya, 1997]. Uno de sus poemas, brevemente revisado a continuación, nos ayuda a en conocer una de las múltiples facetas de la producción actual en Nicaragua. Su texto “Estación lluviosa”, ilustra una combinación de elementos que resultan en una metáfora multisensorial en que, de cierta forma, su yo-lírico se apropia de la utopía históricamente soñada en Nicaragua:

**“Estación lluviosa”** [Castellón en González, 2002b: 35]

Mira la lluvia como si me vieras dibujando el paraíso. Entiéndela. Es la misma humedad que te ofrezco en los días comunes. Huele la lluvia. Tócala. Mójate las manos.  
Escucha cómo se cuele mi silencio entre sus gotas.

Este poema se construye sobre una derivación del elemento agua, y más precisamente, de la lluvia. No como tormenta, sino como aquella que es bienvenida tras un día largo y asoleado; es la lluvia asociada a un estado paradisíaco. Cada derivado apela a un sentido diferente. La lluvia se puede ver, oler, tocar y escuchar. Pero también se convoca al lector a “entenderla” y esto, porque se ha fusionado con la identidad del yo-lírico. En conjunto, las imágenes sensoriales repetidamente remiten a esta figura, invitando al lector a que experimente diferentes dimensiones de su ser. Pero en éstas resalta la asociación del elemento inicial de “paraíso” y el final de “silencio”. Y es que el yo-lírico del poema se ha apropiado de estas ideas tan ansiadas en la cultura humana, pero no de forma exteriorizada, como utopías futuras, sino como realidades presentes en lo íntimo de su ser. Las imágenes y metáforas así, se cargan además de un significado, que proclama la posibilidad del paraíso y el goce del silencio en cada momento de la existencia, sea durante la “estación lluviosa” o durante los “días comunes”.

Este ejemplo de Castellón revela su voluntad y capacidad de enfrentar al “caos” de la postmodernidad y a los *“amos mortales que intentan derrocar el verdadero sentido del arte y el poder de la palabra”* [Castellón, 1998]. No existe indicio alguno de derrota o de desánimo, sino al contrario, una asimilación íntima de los grandes mitos del pasado. Ella ha “encontrado” el “Paraíso perdido” que acusaba Nicasio Urbina. Su rescate de lo natural en un contexto de identidades fusionadas nos recuerda a la descripción referida de Alonso, en cuanto al “arte postmoderno”, que negocia los recursos modernistas y postmodernistas (artísticos) en un espacio *“entre lo presentable y lo concebible”* [Alonso, 2002: 82]. Sin embargo, el caso de Castellón forma parte de una pléyade de experiencias poéticas presentes en las nuevas promociones nicaragüenses. Algunos otros, si bien se mantienen fieles al espacio íntimo, prefieren llegar ahí por caminos menos tranquilos.

Como se vio al inicio del presente apartado, la postmodernidad involucra una condición de existencia inserta en una cultura de masas: el anonimato, la decepción y confusión ante el sentido de la vida. Incluso, el español Pozuelos Yvanco nos refirió cómo estas experiencias internalizadas pueden llevar a *“fantasías, problemas, incertidumbres, sentimientos, obsesiones”* [Pozuelo, 2005: 9]. Éste es el caso que más se adapta a poetas como Francisco Ruiz Udiel, mencionado en varios apartados de este trabajo por sus colaboraciones con el grupo Literatosis y con el

Festival Internacional de Poesía. La poesía de Ruiz es solitaria, desoladora y de renuncia. Algunos críticos han llegado a apreciar estas cualidades como un reflejo de los problemas que plagan a la humanidad en la era globalizada. En efecto, en su texto “Quiero morir en un poema”, por ejemplo, existe un yo-lírico desesperado acompañado de algunas referencias que pueden interpretarse como una denuncia social.

<p><b>“Quiero morir en un poema”</b> (Ruiz Udiel, 2005: 45)</p> <p>Quiero morir en un poema y nunca levantarme, dejarme caer en el cetro olvidado del flanco de un pájaro ser removido por el viento.</p>	<p>Nadie sabrá que he muerto, me asfixiaré mil veces en el pulmón que agoniza en tu pecho, un cuerpo ahogado cuando pases, sin que lo sepas.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A grandes rasgos, esta composición de Ruiz inicialmente despierta la sospecha de que el poeta está atrapado, obsesionado, como si estuviera en un estado de trance. En efecto, hay un paralelismo entre ideas de violencia y de soledad. Estos temas no son novedosos para la poesía de cualquier época, pero lo que los hace interesantes para los términos aquí abordados, son las connotaciones que alcanzan. La violencia, por un lado, se asocia a símbolos de poder y grandeza; mientras que la soledad, a elementos que indican marginación. En esta forma, surge la duda si la referencia acaso es al fracaso sandinista y luego al abandono del arte por parte de los gobiernos neoliberales. Es evidente que el único espacio de intimidad y de consuelo que tiene el poeta es el de la poesía. Pero este poeta ansía una poesía diferente, tal vez primitiva. El yo-lírico está consciente de que alguna vez esta poesía imperó, simbolizada en el poema tan sólo por la existencia del cetro en el que nadie se interesa, a excepción de un pájaro solitario que vuela. De hecho, ni el mismo yo-lírico se muestra proclive a aprehender e izar este bastón de glorias pasadas. Es una actitud de resignación al mundo exterior y a la historia referida más arriba. Pero en otro sentido, la condición postmoderna que aqueja a este yo-lírico puede ser como describió Barbe. En la perspectiva del francés, la postmodernidad no aporta elementos para “integrar al hombre”, sino tan sólo para conocer o preguntarse “sobre [su] estatuto... en la sociedad” [Barbe, 1997].

No obstante la distancia de la perspectiva de Barbe y la de “posibilidades infinitas”, Ruiz no sólo se afilia a lo postmoderno para cuestionarse a sí mismo, sino para denunciar el “estatuto” de su alteridad. En este sentido, la cualidad del poeta es confrontar esta dualidad fusionando las dos partes, el yo-lírico con su alteridad. Cabe resaltar que parte de la violencia que el sujeto experimenta en este poema sucede en un espacio alterno, específicamente, en los pulmones de otro. Lo que sucede en realidad, es que el lector del poema no sólo está internalizando al poema, sino al yo-lírico mismo que protagoniza, atrapando a los dos en su ser. Como escribe Barbe, Ruiz en este poema logra una “*identificación del Otro como parte escindida de sí mismo*” [Barbe, 2005]. Es en este momento donde el autor denuncia a su alteridad; y el poema, sin perder su enfoque o desarrollo en el espacio íntimo, se carga con una mayor dimensión social.

La imposibilidad de escapatoria para el sujeto que se asfixia en su poema, está definida por el mismo receptor, inconsciente de que sus pulmones agonizan, en alusión a su carácter de “no-poeta”. Es incapaz de dar alivio a sus pulmones; de manifestar una voz. De esta forma, la vida del poema es igual a la del poeta. Ambos viven mientras sean leídos, pero una vez terminada la lectura, mueren. Por esto Ruiz anhela por lo primitivo y prefiere morir sobre su cetro de glorias pasadas. Para él, el poema y el poeta en el mundo postmoderno están debilitados. Han perdido sus gracias divinas y se han vuelto mortales. La única cualidad atemporal a la que pueden aferrarse reside en la presencia estática de las palabras escritas, capaces de revivir en cualquier momento y de morir en forma igual.

El tono y el desarrollo en este poema de Ruiz evidentemente son tristes y resignados. No obstante, hay otros casos de poesía pos-sandinista que realzan las cualidades dinámicas del lenguaje y que no se muestran resignados ante los fracasos de la historia como sucede en Ruiz. Hay algunos, como Abelardo Baldizón, que distante de rendirse a la muerte del pasado, lo revisitan, lo cuestionan -en este caso específico- en una forma colérica.

Baldizón también se muestra afectado por las “obsesiones” referidas por Pozuelo. Pero su perturbación difiere de la experimentada por Ruiz, en que la atiende de manera contestataria. En su poema “Los pajaritos”, que se presenta a continuación, la decepción que lo ofusca deriva del engaño del mito de mestizaje. En efecto, Baldizón rescata este paradigma de la identidad nicaragüense, que Pablo

Antonio Cuadra definió como el núcleo central de su esencia. Se dijo en la Introducción y en el capítulo I, que el país ha sufrido diferentes tipos de marginación y discriminación, por la imposición de imaginarios sociales centralizados que negaron su heterogeneidad sociocultural. Recordemos que Cuadra y sus compañeros vanguardistas buscaron imaginarse una identidad nacional. En el sentido expuesto por la historiadora Norambuena, la mayor estrategia efectuada por las entonces jóvenes naciones latinoamericanas era lograr “*la continuidad en la ruptura, incluyendo y excluyendo alternativamente segmentos del pasado*” [Norambuena, 2006: 122-4]. Para los vanguardistas, orgullosos de su ascendencia europea, pero con la necesidad de incluir algún elemento distintivamente “americano”, lo históricamente rescatable que sirviera de fundamento imaginario de la nueva nación era el “encuentro de los dos mundos”. Pero, como se verá a continuación, lo que Baldizón propone al revisar este pasaje histórico es más bien un “desencuentro”; una convocatoria para “deshacer” el pasado.

<p><b>“Los Pajaritos”</b> [Baldizón en González, 2002b:28]</p> <p>En el jardín entre las copas de los árboles reverdecidos, en el esplendor de la belleza botánica van de Malinche a Cortés como cuetes enloquecidos.</p>	<p>Felices, los pajaritos lilas, amarillos, y fosforescentes se limpian las plumas se zangolotean. ¿Quién va a pararlos? ¿Quién tendrá la osadía De desgarrarles el culo a balazos?</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El escenario salvaje y natural, así como la presencia de las figuras de la indígena Malinche y el conquistador Cortés, son bastante obvios para identificar una referencia al mito del mestizaje. Pero la reflexión del poeta va más allá. Es destacable cómo estos elementos son utilizados por él para construir una metáfora sobre el lenguaje. La clave está en las figuras históricas, entre quienes los aludidos pájaros vuelan como “cuetes enloquecidos”. La Malinche inicialmente fue la única persona de los nativos con quien el conquistador Cortés podía comunicarse. No obstante, el poema sugiere un sólo sentido en la comunicación que va de ella al conquistador.

Aunque lo anterior sería para establecer una metáfora que problematiza a la historia, resalta el contraste del tono alegre e inocente con uno de enfurecimiento e indecisión. Baldizón lo problematiza al agregarle al final, una parte reflexiva e inconclusa. A través de sus dos segmentos, el yo-lírico lleva al lector, de imágenes multicoloridas y alegres, a situaciones progresivamente violentas. Estos recursos contribuyen a un anticlímax. El repentino brote de un pensamiento violento destruye la imaginería de paz y de belleza natural. Los “pajaritos felices”, repentinamente están “zangoloteando”, y luego, amenazados vía un apóstrofe: “¿Quién tendrá la osadía de desgarrarles el culo a balazos?”<sup>6</sup>.

A través de este cierre, el lector puede responder a la interrogación del poema con otra pregunta: ¿y porqué habría de hacerse tal cosa? Nuevamente, se recuerda a la Malinche como la traductora personal de Cortés<sup>7</sup>, relación que fue interpretada por Octavio Paz en su *Laberinto de la Soledad* [Paz, 1993], como el origen de varios complejos de inferioridad latinoamericana. En este contexto, cabe recordar que el poema no especifica un diálogo sino una transferencia unidireccional de información: las palabras son de la Malinche mientras que Cortés sólo las recibe. Además, el yo-lírico implica que atender contra esas palabras sería una acción de valentía. El lector con esto presencia que el poema se ha volcado sobre sí mismo en una interrogación; se vuelve narcisista, en las palabras de Hutcheon. Pero el lector no sólo presencia este fenómeno, sino que está hostigado a profundizar en el significado mismo de los pájaros; en la información que la Malinche transmite. ¿Qué conocimiento o significado está transmitiendo Malinche a Cortés, que ameritaría interrumpirla? En efecto, tendría que ser lo suficientemente importante para “parar” la transmisión, especialmente al considerar las implicaciones de dicho mensaje que embarcarán a todo el continente por el resto de su historia. La imposición de los vanguardistas en la sociedad nicaragüense de imaginarse mestizos fue dominante para configurar una identidad nacional. Empero, para más de la mitad de la población nacional, que constantemente ha intentado distinguirse de los

---

<sup>6</sup> En cierta forma es difícil en esta parte no recordar un graffiti rayado sobre uno de los muros de la Universidad Centroamericana en Managua: “*Estamos en las puertas del siglo XXI / ¿Dónde está la llavecita? / ¡Cuál bestia perdió la llave!*” [fotografía reproducida en *400 Elefantes*, año 1, no. 2, 1995].

<sup>7</sup> Cortés se servía de dos intérpretes: la Malinche (fallecida en 1529) y el fraile español Gerónimo de Aguilar (1489-1531). Cortés triangulaba la comunicación con los indígenas a través de Aguilar, que conocía la lengua maya y traducía a La Malinche, quien hablaba maya y náhuatl. No obstante, los servicios de traducción eventualmente se concentraron en la Malinche cuando aprendió español.

hispanizados, la única opción que la cultura hegemónica les ofrecía era la discriminación. Con este poema, Baldizón refuta esa alternativa.

Sin soslayar la furia y obsesión mostradas por Baldizón en este poema, su intento de confrontar a las decepciones experimentadas en la postmodernidad es similar a la de Víctor Ruiz en que ambos textos terminan inconclusos. Mientras que el yo-lírico del poema de Ruiz opta por resignarse a una muerte compartida con la poesía primitiva, el poema de Baldizón se queda a una espera indefinida para alguien que conteste su reto a rehacer el pasado. En este sentido, la perspectiva postmoderna vista en el poema de Castellón sigue destacándose porque asimila los retos de la era; las decepciones del pasado, y las transforma en su propio espacio íntimo. Castellón no renuncia al presente, ni se coloca ante un desenlace inconcluso. Más bien, se ha encauzado en un proceso de resolución.

El siguiente ejemplo de poesía emergente revela una mezcla de varias de las cualidades vistas en los textos previos. El poema "Jesús sensorial", de Eunice Shade, retoma el erotismo utópico de Castellón, la angustia y decepción de Ruiz, así como la confrontación imaginaria vista en Baldizón. Aunado a esto, el carácter contestatario a los varios principios de la Modernidad encaja bien con el nuevamente referido Pozuelo, cuando afirma que la literatura postmoderna toma un perfil donde *"cobra por igual relieve la ironía, la convención lúdica y el juego hedonista"* [Pozuelo, 2005: 9]. Pero más que un intento de aligerar la "angustia de la influencia", referida por Bloom, hecha en referencia a la tradición literaria, Shade busca también, aligerar la influencia socio-cultural predominante en su país: en este caso específico, del catolicismo conservador. Para esta poeta, tanto las aportaciones dogmáticas en el campo de la poesía, como las perspectivas bipolares de la religión están "agotadas" [Barth, 1976]. Son problemáticas que ella busca atender con el beneficio del "diferencialismo" del postmodernismo [Quezada, 2005]. La mujer poeta ya no está obligada a optar por una poesía "excesivamente cargada de Eros", como lo dictaba Cuadra, sino por el contrario, reconoce ahora que su enfoque de género permite profundizar en múltiples dimensiones humanas, concretas y abstractas. Igualmente, en este poema, Shade confronta a una cultura religiosamente conservadora que por tradición ha participado en los grandes mitos e imaginarios hegemónicos en su país. Aunque en cierta forma esto último no es novedoso, ya que los mismos sandinistas



ampliaron la figura espiritualmente redentora a un nivel guerrillero y revolucionario, es valioso cómo Shade le agrega todavía otra dimensión: la íntima.

<p><b>“Jesús sensorial”</b>          [Shade en Ruiz, 2005b:129]</p>	
<p>Hoy traigo puesta la indecencia          crece la voluptuosidad de los santos          Jesús sensorial          ¿podés sentir mi vestido?          Andá, ¡arrancámelo!          Esta piel no puede esperar</p>	<p>Buscá debajo de la indecencia          es probable que te sorprendás.          ¡70 veces 7 tócame!          No escondo más de lo que vos          sabés          ¿A quién cubre la indecencia?</p>

Dado el religiosamente reconocido sujeto a quien se dirige esta composición, el vocabulario utilizado para evocarlo puede ser interpretado en primera instancia como herético. Es abiertamente pasional y erótico: el sujeto femenino del poema se identifica como “indecente”, “voluptuosa” y demanda que le “arranquen el vestido”. No obstante la obsesión emocional, los argumentos de este poema van en otros sentidos. Específicamente, trata de un hambre espiritual que el conservadurismo religioso le ha impedido satisfacer y gozar. Esto, en el sentido de Quezada cuando declara que los dogmas católicos conservadores contribuyeron a la emergencia del postmodernismo. De hecho, como ya se ha comentado en referencia a las experiencias de la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE), las figuras femeninas que aguardan, consuelan y son pasivas ante lo dictado por sus contrapartes de género, aún para inicios del siglo XXI, siguen vigentes. Es más, a pesar de la afiliación de Shade a ANIDE, y que busca superar a estos roles de género, es necesario recordar que esta organización aún es cómplice de varios paradigmas atribuidos a la mujer nicaragüense. Estas observaciones hacen que esta contribución de Shade sea aún más interesante, porque enfrenta –contextualmente– no sólo a la cultura predominante en su país, sino a la misma esfera consagrada de ANIDE.

En este poema de “Jesús sensorial”, el evocado es sensorial en cuanto ya percibe la intimidad del yo-lírico. Pero éste se reconoce aún cubierto por un vestido que representa lo opuesto a la honestidad. Dicho ropaje en todo caso, es una

especie de máscara que no sirve sino para ocultar su verdadera identidad. Por eso pide a gritos “¡arrancámelo!”. El poema se revela así distante de la irreverencia, como una plegaria para el auto-descubrimiento. Sólo aquel que la conoce en su forma honesta y original puede ayudarla.

De esta forma, Shade muestra que el postmodernismo nicaragüense es único y diferente de las teorizaciones globales, que afirman la característica paródica en las nuevas literaturas. Lo dicho, a pesar de que la evocación a Jesús repite la metáfora bíblica: “*Señor, ¿cuántas veces tengo que perdonar las ofensas que me haga mi hermano? ¿Hasta siete veces?*” *Le dice Jesús: ‘No te digo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete’*” [Mt. 18:21-22, en Biblia, 2001:1378]. En el poema los pecados pueden entenderse entonces como “faltas a la honestidad”. Esto lleva a que las setenta por siete veces que Jesús toca a la sujeto del poema en verdad refieren a la misma cantidad de máscaras de deshonestidad que la cubren. Es decir, este poema recurre a la parodia del pasado, pero a la vez lo rebasa al sumarle una dimensión de denuncia. El yo-lírico del poema experimenta una angustia por la ausencia de intimidad espiritual, pero la pregunta final con la que termina la composición “¿A quién cubre la indecencia?”, incorpora al lector para hacer una evaluación social y ética. Tanto la sujeto del texto, la sociedad que la rodea y el lector, se ven cuestionados en sus propias autenticidades.

La interrogación de Shade se parece a la de Baldizón, en que ambas representan un desafío. No obstante, su pregunta tiene mayor capacidad de reflexión. Aunque el tema que toca es uno religioso y puede considerarse como atemporal, la situación que expone se centra en un momento presente. No está limitada, como en el caso de Baldizón, a la espera indefinida de respuesta.

En general, aunque evitaremos clasificar a estos ejemplos como “poesía postmoderna”, sí se puede afirmar que contienen elementos y perspectivas postmodernas. Todos reflejan un estado íntimo, que no está desarraigado de la realidad externa. Sin embargo, como se ha mencionado, la prioridad de lo íntimo como recurso poético no es exclusiva de la postmodernidad, y mucho menos de la historia de la poesía en general. El horizonte concreto y utópico del sandinismo resalta la intimidad de la poesía pos-sandinista, pero esto no implica una diferencia automática en sus capacidades reflexivas. Por esto, el enfoque de mayor interés aquí, no es tanto el espacio íntimo, sino lo que se reflexiona en él. En este caso, lo

que los poemas revisados han absorbido tanto de sus creadores como de sus entornos son los metarrelatos. En todos los poemas revisados, sólo el de Blanca Castellón demostró una asimilación de una concepción utópica que se proyecta integralmente desde un espacio íntimo. Los otros textos, de Ruiz, Baldizón y de Shade, no logran resolver los cuestionamientos involucrados, por lo que quedan inconclusos, indefinidos.

Esta característica de re-problematizar los valores de la Modernidad, previamente asumidos como verdades incontestables, es de las más referidas por los críticos, cuando se trata de literatura postmoderna. Las reflexiones hechas por Quezada sobre el postmodernismo fueron útiles para entender mejor estos procesos ideológicos nacionales, aunque probablemente les faltó mayor especificación. Si bien se puede identificar que las vías que promocionaron el postmodernismo nicaragüense son aquellas relacionadas con la autoridad y los “diferencialismos”, también es importante marcar por qué se han vuelto accesibles al cuestionamiento. Es decir, el simple hecho de ser puestas en duda implica una reducción de su hegemonía. La Revolución sandinista, los dogmas religiosos así como los mitos e imaginarios vanguardistas, se mostraron contradictorios. Por ello es que los poetas emergentes, como Shade y Baldizón, los cuestionan. De hecho, esta breve revisión comparte de cierta forma, la descalificación de las condenas proféticas referidas anteriormente por Cuadra. Al comprobar la existencia de esta poesía emergente, sus progresos en incorporar nuevos recursos, así como sus potenciales de reflexión social, se puede decir que la sociedad y el campo de la poesía nicaragüense no están sentenciados a deambular sin rumbo, agonizantes. El “paraíso encontrado” de Castellón y el reto del presente que enfrenta Shade, ilustran este punto.

Se ha visto que lo postmoderno se hace presente de diferentes formas en la poesía de las más recientes promociones de poetas. Empero, estas cualidades son un reflejo de otras similares contenidas en las estructuras complejas de posicionamiento de los colectivos que los agrupan. Estas perspectivas revisadas que revisitan, reinterpretan y desafían a los paradigmas lineales del campo poético-social también fundamentarán las estrategias de identidad de las agrupaciones emergentes. Por esto, ahora que se han revisado algunos elementos ideológicos e imaginarios que vinculan a varios de los actores emergentes en el campo de la poesía nicaragüense, es momento de, finalmente, revisar los colectivos que ellos

forman. Serán estas agrupaciones las que fortalecerán sus ambiciones y deseos en cuanto al oficio literario. A través de ellas, enfrentarán a su historia y a las expresiones consagradas que intentan, como hemos visto en capítulos anteriores, influir en sus perspectivas o hasta excluirlos del campo.

## **2. Casos de colectivos emergentes capitalinos y casi capitalinos.**

Hecho ya un mapa de los actores, imaginarios y condiciones diversas que alberga el campo de la poesía nicaragüense desde el año de 1990, conviene ahora revisar los esfuerzos colectivos de los poetas transeculares. De acuerdo a la metodología de campo de Bourdieu, es hasta este momento cuando el objeto de estudio se hace más evidente. La identificación y trazos dinámicos hechos de las diferentes expresiones de poder en el campo literario-poético nacional sirven ahora como una cartografía en la que se puede insertar a los colectivos de poetas emergentes.

Como se describió en la Introducción, éstos son considerados emergentes en varios sentidos. Estos grupos no sólo aparecen como actores en el campo poético nacional dentro del periodo estudiado, sino como agentes y espacios debutantes para casi todos sus miembros. No obstante que comparten estas características, cada uno de estos colectivos enfrenta realidades y entornos únicos que inspiran estrategias diferentes que muchas veces desafían al habitus del campo literario. Difieren de los casos presentados en el capítulo anterior -el CNE, la ANIDE y el Festival Internacional de Poesía en Granada-, por no mostrar grados comparables de institucionalización. Sus procesos “no-acelerados” de consolidación derivan, mayormente, del hecho de que no cuentan con grandes capitales simbólicos heredados. Cabe destacar que además de estos grupos mencionados aquí, han aparecido una enorme gama de esfuerzos poéticos-artísticos grupales en Nicaragua durante el periodo comprendido por el presente trabajo, como el grupo EspeJo en la ciudad de León; Artefacto, Tribal Literario y La Mesa de los Poetas Malditos, en Managua, así como el de Voces Nocturnas en el norte del país, entre varios otros. Sin embargo, por las diferentes razones ya descritas, no se incluyen en este estudio. Por lo que es necesario aclarar, que permanecen varias dimensiones del campo poético nacional por profundizar, y se mantienen a la espera de estudiosos ambiciosos.

Los siguientes casos se abordan de acuerdo a su ubicación geográfica. Es importante recordar que Nicaragua sufre de un fenómeno centralista, que privilegia a

las zonas capitalinas y granadinas. El historiador nicaragüense Douglas Stewart aclara que esta condición es conocida localmente como el “Enano Cabezón”. La referencia es a una mojjanga de diminuto cuerpo que sostiene una cabeza enorme, misma que atrapa toda la atención y energía disponible, impidiendo un crecimiento distribuido. En este sentido, es imprescindible que la clasificación geográfica propuesta aquí, sea integral para evitar caer en el modelo de exclusión tradicional de la historiografía literaria nacional (referido en el capítulo I). Es decir, la importancia y profundidad otorgadas a los primeros casos debe igualarse con la discusión de sus contrapartes no-capitalinas y no-granadinas.

Como recordaremos, el marco dominante en las antologías tradicionales de la poesía nicaragüense, privilegia a las producciones logradas en la zona central con la intención de asegurar representatividad nacional. Sin embargo, si bien esta estrategia ha logrado convencer a varios sectores tanto nacionales como internacionales, de una imagen nacional cohesiva y uniforme, su éxito ha sido a costa de soslayar a los esfuerzos y logros de gran parte del país. Por esto, aquí se propone contrastar a los casos capitalinos con los no-capitalinos en la búsqueda de las “realidades diferenciadas” de Nicaragua a los que se refería Blandón ya en el capítulo II. Y es que los impactos y condiciones consecuentes de desarrollos desiguales por todo el país crean una heterogeneidad notable de “experiencias literarias”. En esta forma, a continuación se presentan los casos de 400 Elefantes, Literatosis y *marcaacme.com*, Grupo ContraCara y Horizonte de Palabras, así como dos festivales de poesía independientes, todos de la región central, específicamente de Managua, Masaya y Granada. Posteriormente se presentarán los grupos que han surgido afuera de la zona capitalina: Tarantella, del norte del país; Macuta, del centro; y la Asociación de Poetas y Escritores del Caribe, de la Región Autónoma del Atlántico Sur.

### **2.1. 400 Elefantes.**

400 Elefantes es uno de los proyectos a cargo de poetas emergentes que más ha impulsado a la crítica y a la revisión literaria desde 1990, así como al entrelazamiento de escritores jóvenes en la región. De hecho, no sólo por su antigüedad, sino por el capital tan interesante que ha acumulado, la afiliación a este grupo se ha vuelto un referente de identidad. En muchos sentidos es el esfuerzo que

marca la tendencia de las iniciativas colectivas por alcanzar. Esto, no solamente por su antigüedad, sino además por su visión –estética y crítica- innovadora y su dedicación a forzar una apertura en el campo literario para el sector debutante [Agüero, 2001].

A manera de introducción a los integrantes de 400 Elefantes, se puede referir a uno de los pocos recuentos sobre esta agrupación hecho por la poeta rusa-nicaragüense, Helena Ramos. Se trata de su artículo titulado “De por qué se juntaron el hielo y el fuego”, [Ramos, 2003: 6-8], en que destaca la ruptura que este grupo hace con los imaginarios generacionales y su potencial para desafiar a las cúpulas literarias:

400 Elefantes y afines no es un grupo cimentado en una cercanía etérea [*sic*]: la mayor, Blanca Castellón, nació en 1958 y el menor, Ezequiel D'León Masís, en 1983. Si vamos a la sociología, tampoco son de misma clase social. Sino distintos sus trayectorias, sus preferencias temáticas, sus poéticas.

A Ezequiel D'León Masís le distinguió desde el inicio insistente interés por la escritura como un fenómeno ontológico... no existe tiempo ni lugar más allá de la página blanca.

... Marta Leonor González con pleno derecho es llamada por la crítica la poeta de más furia... detesta consecuentemente las conveniencias de toda índole, incluyendo las artísticas...

... Abelardo Baldizón es el más lúdico del grupo. Su irreverencia es burlona y jodedora: más risotada que grito.

... Blanca Castellón... se mantiene dentro del marco del léxico normativo. O sea nada de malas palabras.

Juan Sobalvarro... afanado en desexteriorizar el coloquialismo y sacarle nuevos aristas... Es más cáustico que Baldizón y, a mí parecer, el más afirmativo de todo [*sic*] los paquidermos, ya que sus rechazos no parten del nihilismo o esnobismo sino que – igual que en el caso de Marta Leonor González- se cimientan en los escombros de un metarrelato del cambio social [Ramos, 2003: 6-7].

El antecedente de este grupo es la Imposible Agrupación de Escritores Nocivos (IMAGEN) que fue de poca duración (1992-1993). La poeta Carola Brantome destacó en este “anti-grupo” por ser la de mayor experiencia en publicación de poemas (desde la década anterior), acompañada por los poetas entonces emergentes Marta Leonor González, Tamara Montenegro, Miguel Álvarez, Francisco Javier Montenegro, Francés Daly Montenegro, Marco Gómez y el salvadoreño Otoniel Guevara [González, 1998: 5]. Todos ellos entonces estudiantes de la carrera de periodismo en la Universidad Centroamericana (UCA) en Managua<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Los miembros de IMAGEN que tendrán una participación en 400 Elefantes son (por lo menos en el consejo editorial) en primer lugar Marta Leonor González, seguida de Otoniel Guevara, Francés Daly Montenegro y Carola Brantome.

IMAGEN -tal y como precisó González en una entrevista realizada para este estudio- no comenzó como un grupo de aficionados a la lectura o de curiosos por desarrollar un oficio poético, sino de personas que se auto-identificaban ya como creadores literarios. Por esto, el grupo no se enfocaba tanto a tertulias de crítica ni al cortejo de algún “maestro” que los guiara en sus producciones. Más bien buscaban oportunidades “exhibicionistas”. Para ello, preferían organizar recitales en formatos no-tradicionales, acompañados con *performance* o en lugares con acústicas alteradas. Ejemplo de esto fue su recital “De poetas, tumbas y cementerios clausurados S.A. y C.L.”, en el Cementerio de San Pedro en Managua [González, 1998: 5]. Y aunque la visión del grupo no incluía plan alguno de una presencia impresa, sí lograron publicar algunos manifiestos sobre su estética en el diario *La Prensa* y en la desaparecida *Barricada* en los que algunos hacían sus prácticas como estudiantes.

El carácter efímero del grupo se explica por un par de razones. En primer lugar esta la dispersión del núcleo inicial. Varios miembros, como Montenegro y Brantome se titularon como periodistas y abandonaron la escena universitaria. También se fue Guevara, cuya personalidad cohesionaba a los miembros de IMAGEN. Sin embargo, más que ausencias y un vacío de liderazgo, fueron las diferentes perspectivas de oficio las que llevaron a la disolución del grupo. Es decir, la incompatibilidad entre ideas de cómo participar en el campo de la poesía nacional llevó a la reconfiguración del proyecto. Algunos, como Brantome, -en aquel momento- estaban convencidos de alinearse con los parámetros tradicionales del habitus poético nacional. Mientras que otros miembros del grupo expresaban su voluntad para levantar la voz en la forma más trascendente posible a través de recitales fugaces. Dentro de esta postura destacaron González y un joven escritor a quien éste conoció en 1995, Juan Sobalvarro.

González y Sobalvarro compaginaron en varios sentidos, y junto con Brantome, decidieron intentar armonizar sus perspectivas y superar las ausencias de sus compañeros. El resultado fue la fundación de un nuevo grupo, llamado 400 Elefantes (4E). En una de sus primeras apariciones en *La Prensa Literaria*, se describen como un grupo de “*escritores y colaboradores jóvenes, escritores y poetas que abrieron un espacio propio... más por tener un lugar que por irreverencia*” [LPL, 1998a]. Su auto descripción revela, antes que un desafío o cualquier intención

transformadora, un propósito de reconocer a su tradición. Por ello no es de sorprender que su nombre provenga de un poema de Rubén Darío, apoyado a la vez en otro de Pablo Antonio Cuadra:

<p>Viste el rey rojas brillantes y luego hace desfilar cuatrocientos elefantes a la orilla del mar.</p> <p>[Rubén Darío, Extracto de "A Margarita Debayle", 1908]</p>	<p>En las noches de silencios rutinarios los estudiantes y los enamorados lo veían /moverse como una oscura enciclopedia de piel rugosa y texto indescifrable.</p> <p>[Pablo A. Cuadra, Extracto de "Agosto- Apólogo con elefante", en 4E, 2000: contraportada]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En estos extractos, tanto Darío como Cuadra asocian al elefante con lo admirable y lo exclusivo. Mientras que el modernista lo hace a través de una afiliación de nobleza, Cuadra empata esta figura con una sabiduría mística y privilegiada. No obstante, el grupo en referencia asumirá la carga simbólica de su nombre elegido con un giro transformador. De hecho, aunque los integrantes de 4E buscaron asimilar en cierto grado las concepciones de distinción y de intelectualidad reservada en estas concepciones consagradas, retaron a la vez, sus principios de nobleza y de exclusividad. Esto es más claro con las ediciones de su revista, en las que en un sentido rebelde, lúdico y hasta paródico, pero siempre respetuoso, declaran en una nota editorial:

® Los editores de la presente edición no pretendíamos publicarnos, pero hemos escuchado el llamado de la patria que nos necesita por eso reincidimos. Somos una elite, en esta revista se publica solo lo que nos da la gana. Nos planteamos futuros números antológicos para cada uno de los editores. Creamos esta revista con fines de lucro y para proponernos como escritores dogmáticos. Y en vista de que nuestras motivaciones son diferentes, no le hacemos competencia a quienes reciben financiamientos de toda naturaleza y tienen espacio sin fines de lucro y con el único objetivo propósito de defender la Cultura Nacional [4E, 1999: i].

Esta editorial es especialmente crítica a las estrategias pasadas de acumulación de capital material y simbólico sobre las que se fundaron grandes líneas de pensamiento estético que se confrontaron, y en cuya línea de fuego quedaron atrapados los escritores emergentes. No obstante su sarcasmo, este texto se mantiene en un grado ingenioso que permite la crítica moderada hacia la comunidad literaria. La revista en que se publicó esta postura, del mismo nombre que el grupo - *400 elefantes*-, es el factor que consolidó a este grupo con un número variable de



integrantes. Sin embargo, no fue sino hasta 1998 cuando el grupo se empezó a hacer notar; ya que en dicho año ampliaron sus estrategias de participación en el campo literario.

Con el apoyo de la UCA, los integrantes de 4E rebasaron su tendencia “exhibicionista” de recitales no-tradicionales, y comenzaron a organizar eventos de debate y de denuncia en sentidos académicos [Madrigal, entrevista]. Los eventos se seguían en su mayoría con notas en *LPL*, aprovechando la presencia de González, quien entonces era colaboradora del suplemento. Uno de los eventos en que debutaron varios de los poetas emergentes fue “Un coloquio sin centauros” en septiembre de 1998 [LPL, 1998b]. Este evento incluyó críticas y reflexiones de la realidad a ojos de los mismos poetas. Las ponencias presentadas ahí fueron de González, Sobalvarro, Brantome, Blanca Castellón, Leonel Delgado, académico de la UCA, y Chrisnel Sánchez, del grupo Círculo de Lectores (después conocido como Literatosis, a revisarse en el siguiente sub-apartado). Dos años después, junto con la Revista *Decenio*, dirigida por el poeta Ariel Montoya, 4E organizó otra conferencia, ahora titulada darianamente como “Coloquio de centauros”. El cambio en el título del evento posiblemente respondió al hecho de que surgieron en el lapso múltiples propuestas nuevas, como del grupo Macuta, de la ciudad de Boaco, que le otorga un lugar privilegiado de antigüedad a 4E.

En cuanto a la revista *400 Elefantes*, su ritmo de aparición es irregular. Aunque su etapa más constante fue de 1999 a 2002, cuando consiguieron publicar seis números (del 9 a 14), pueden pasar hasta dos o tres años sin que un nuevo número se presente. En general, la revista ha enfrentado retos constantes de financiamiento y de tiraje. De hecho, los primeros impresos de 1995 están ahora fuera de circulación y hay pocos ejemplares aún en existencia. Pero, para no ignorar los logros tempranos de 4E, se cita a uno de sus promotores iniciales, Marco Morelli, quien señala que la primera edición:

...se llamó ‘Poesía de Boletín’, en una sarcástica alusión a los panfletos de propaganda [que] circularon ampliamente por [parte del] gobierno en los años 80. Pero lo que había adentro fue algo totalmente distinto. Ningún manifiesto rabioso o autoindulgente kitsch, simplemente era una colección de buenos poemas elaborados por un grupo de poetas con escasas posibilidades de hacer que sus voces se escucharan [Morelli, 2001].

Este número en cierta forma marcó la pauta en el diseño y contenido para los siguientes cuatro números. En él se presentaron poemas de 13 autores emergentes

(excepto uno de Jaime Sabines) y *graffiti-art* de Serdán Zelaya, entonces estudiante de secundaria. Varias de estas ediciones se realizaron con trabajo y fondos propios. Las publicaciones fueron gestionadas por Brantome, apoyada por Melvin Wallace, propietario de Impresiones y Troqueles, S.A. (ITSA), y por María Lourdes Centeno, directora del Departamento de Desarrollo Estudiantil de la UCA [Madrigal, entrevista].

A partir del número siete, la revista se adaptó a un tamaño estándar con mayor calidad de impresión y portadas a todo color. El financiamiento para publicar este órgano de 4E desde ese momento se diversificó, mayormente por la venta de espacio comercial. En los varios anuncios que posteriormente se encontraron en la revista, cuenta la presencia del Instituto Nicaragüense de Cultura, ENEL, Tabacalera de Nicaragua (TANIC), Texaco, el Foro Nicaragüense de Cultura, la Galería Añil, KPGM (una consultora empresarial), la Empresa Portuaria Nacional, la Alcaldía de Managua, y la Presidencia Nacional (administración de Bolaños), entre otros. A pesar de estas fuentes de patrocinio, los apoyos aún fueron insuficientes para la publicación regular de la revista, como constatan González y Sobalvarro en su sitio alternativo en Internet:

En alguna ocasión alguien nos señaló que ¿cómo es que presentamos algunos anuncios en nuestra edición impresa y hablamos de que no hay ningún financiamiento? Pues una revista no se hace con limosnas, nunca hemos contado con los fondos suficientes para cada edición, simplemente asumimos las deudas. Pero lo que importa es la literatura, sí. Por eso no nos importa sacar una edición por año [<http://www.geocities.com/400elefantes/es/index.htm>]

A cargo de la revista está el inestable y volátil Consejo Editorial de 4E. De hecho, casi cada número presentaba uno nuevo. Durante toda la trayectoria de la publicación los únicos miembros constantes son Sobalvarro y González. Otros que destacan con su participación en más de dos números<sup>9</sup> son Carola Brantome (en ediciones 1 a 3), Luís Enrique Duarte (4 a 8), Leonel Delgado (7 a 12), Serdán Zelaya (7 a 12), María del Carmen Pérez (8 a 12), Abelardo Baldizón (10 a 14) y Ezequiel D'León Masís (10 a 14). Cabe resaltar también que las ediciones del número 10 al 12 contaron con un panel de colaboradores internacionales: Francesca Randazzo de Honduras, el grupo Talega y Otoniel Guevara de El Salvador, Luís Chávez de Costa Rica, Alexander Sequén-Mónchez de Guatemala y Ana Wajszcsuk

---

<sup>9</sup> Otros son Eduardo Marengo (4), Francés Dalí Montenegro (4-5), Erick Aguirre (7), Edgar Escobar Barba (10-11), Álvaro Vergara (13-14).

de Argentina (residente en Costa Rica). No es de sorprender entonces que en el número 15, la ficha editorial diga “Consejo: 400 elefantes”, y luego que en la más reciente, la número 16 [julio-ago, 2004] ni siquiera incluyera tal cuadro. En entrevista con González y Sobalvarro, este tema lo explicaron desde la perspectiva de la dificultad de cumplir con los objetivos del proyecto. Hacer crítica y generar debate significa tomar una postura. La lista arriba mencionada entonces, puede –hasta cierto punto- reflejar la comunidad “paquiderma” más constante y alineada con la necesidad de estimular al campo literario nacional de una forma crítica. Pero es más, en los cambios en el consejo editorial podemos también ver las etapas más interesantes por las que ha pasado este proyecto.

Es evidente que el grupo de 4E ha pasado por varias fases, pero con algunos factores constantes. Desde los efímeros años de IMAGEN, Sobalvarro y González buscaron interactuar más plenamente con las esferas literarias, tanto la emergente como la consagrada, específicamente a través del debate y de la crítica. El contexto socio-histórico que los rodeaba incluía una sociedad aún polarizada por la caída del régimen sandinista y la entrada de gobiernos neoliberales. Es necesario recordar que en materia de educación, la Revolución permitió el acceso masivo de jóvenes a oportunidades universitarias. Pero el acceso gratuito a estos centros de enseñanza terminó en 1990. A la par de ello, los esquemas de fidelidades y de personalismos que organizaban al campo literario-cultural también empezaron a ser cuestionados al principio de los noventa, momentos en que Nicaragua se auto-identificó con el inicio de su etapa postmoderna. Sin embargo, estos cambios educacionales, políticos y culturales tardaron en ser justificados o cuestionados desde la esfera estrictamente literaria. De aquí que la polarización del campo literario-cultural y el riesgo de contaminación política fueron los retos constantes que enfrentó el grupo 400 Elefantes. La respuesta de este colectivo fue simplemente deconstruir el campo literario, en el sentido derridiano, eliminando el reconocimiento de cualquier autoridad literaria-cultural, excepto la suya.

### **2.1.1. Quemando al maestro.**

La crítica, en varios sentidos, es el motor principal de 400 Elefantes. Por un lado, los grandes debates de la segunda mitad del siglo XX en la esfera literaria se caracterizaron por ideologías, políticas, afiliaciones y enemistades subjetivas y extra-

literarias. Éstas, que giraban alrededor de figuras centrales y sus proyectos personalistas, fueron el blanco principal de 400 Elefantes. Igualmente, el grupo ha tenido que enfrentarse a las implicaciones de su propio carácter como agente crítico, del cual la volatilidad de su consejo editorial es sólo un ejemplo. De hecho, se puede entender la última colaboración de la co-fundadora, Carola Brantome, en este sentido. Después de la disolución del grupo IMAGEN y de la entrada de Sobalvarro, en el número 3 de su revista, Brantome describió al proyecto como un “*campo de experiencia válido... en la calle, al alcance de la interrogación de todo ser humano lanzado hacia un gran quimera*” [Brantome, 1995]. Pero lo que Brantome temía como un proyecto destinado a la autodestrucción, en realidad se construyó de manera contraria.

Hay varias razones que motivaron la actitud reflexiva de 4E. Un factor era el hecho de que los estudiosos autorizados del campo no incluían a las producciones emergentes en sus antologías, ni les hacían reseñas, ni críticas. También estaba su deseo de participar en los diferentes encuentros de escritores y poetas nacionales que los excluían. Pero más importante era su propia hiperactividad y energía juvenil, que se desanimaban ante la lenta evolución del campo literario nacional:

En Nicaragua estamos secuestrados por el ‘panorama cultural’ y las efemérides, en todos los sentidos, políticamente, culturalmente, como se quiera. El álbum de iconos es repetitivo, tiene muchos años sin conocer novedad, completamente inútil ya para nuevos discursos. Es el otoño definitivo. La inercia perpetua... Por eso nuestra revista cambia, se impone el reto de la transformación [4E, 2002: 1].

4E acusaba al imaginario del poeta tradicional y primitivo como la causa de este estancamiento del campo. Para ellos, además de afirmar que “*El escritor no es una pose, es un oficio*” [4E: 2002b], era necesario reconfigurar las cualidades asociadas a esta figura: “*Tener postura social en la literatura no es montar un circo filantrópico, las implicaciones sociales de la literatura deben ser efectivas en el texto literario, fuera de la literatura, lo demás es currículumridículo*” [Ibidem]. En un sentido, estas declaraciones nos recuerdan el comentario de Sergio Ramírez visto en el capítulo II, en que afirmaba que en su país el título de poeta se otorgaba sin pruebas materiales, sino sociales.

El grupo de Sobalvarro y de González percibía una gran falta de seriedad que rodeaba a la literatura nacional. Por esto fue que 400 Elefantes asumió la responsabilidad de revitalizar la crítica literaria y se auto reconoció como:

... el único medio original de la más reciente generación de poetas nicaragüenses y el único que ha servido de patrón para medir no sólo la calidad de las nuevas voces, sino también una prueba de la entrega oficiosa de esta generación... [Así] 400 Elefantes desde ya... se convierte en un instrumento de crítica franca [4E, 1997].

Es decir, distante de los temores de Brantome, los miembros de este proyecto no buscaban incendiarse a ellos mismos, sino al campo que los rodeaba. La estrategia de 4E para insertarse en el campo no se limitaba a su propia creación poética, sino que incluía un modelo de crítica. No la crítica típica de la rebeldía juvenil, más aplicable a otros grupos, sino una más fundamentada y académica. Aunque el modelo que propusieron para esto era bastante sencillo, implicaba una ruptura con las complejas formas tradicionales de obtener y construir reconocimiento. Esta “metodología” consistía en básicamente dos postulados [cfr., 4E, 1997]:

- Los objetos de la crítica son productos literarios (no personalidades), privilegiando los de las nuevas voces en la poesía/literatura nacional/regional.
- No permitir la influencia extra literaria (económica o amistosa) en la crítica.

Dos artículos publicados en su revista cimentaron la postura crítica de la agrupación. El primero fue “En el mar de las supersticiones” y el otro, “Quemar al maestro”; ambos del Dr. Leonel Delgado. Con estas colaboraciones, este historiador literario, académico en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centro América de la Universidad Centroamericana en Managua (IHNCA-UCA), intenta desahogar a la crítica nacional de los debates y polémicas subjetivos del pasado, así como de las veneraciones injustificadas a personalidades. El objetivo en ambos, es forjar un espacio que permite nuevas perspectivas para reflexionar sobre la literatura nacional.

“En el mar de las supersticiones” inicia las tareas de limpieza. En este ensayo, Delgado afirma que la crítica letárgica que sufre Nicaragua se debe al desplazamiento del pensamiento académico a favor de subjetividades: “*Donde no hay crítica, donde no hay debate, donde no hay acceso de ‘los otros’ a los medios, donde la historia literaria, en tiempos de heterogeneidades, es unilineal, en ese país, todo se sustituye por superstición*” [Delgado, 1997: 26]. De forma más precisa, este historiador identifica cinco delirios que interfieren con el desarrollo saludable de la literatura nacional [1997: 27]:

1. "Los poetas son seres sobrenaturales, profetas, sacerdotes enviados"
2. "La obra es casi sinónimo de pureza, debe estar fuera de los circuitos comerciales"
3. "Nicaragua es un país de poetas"
4. "En Nicaragua una generación acoge a la otra y no hay deavancia [sic] entre las generaciones"
5. "La oralidad es la forma natural de transmitir conocimientos y aprender a escribir"

Es decir, se resaltan varios de los pilares imaginarios vanguardistas y revolucionarios que alababan al poeta primitivo y a la herencia genética del verso. En general, estos puntos de Delgado apuntan al imaginario nacionalista que dibujaba a un país homogéneo. Pero sin limitar su cuestionamiento del pasado, Delgado también hace una evaluación del que no se escapan los poetas emergentes transeculares.

Delgado afirma que las nuevas promociones de poetas también han desarrollado su propia serie de creencias, por lo que igualmente caen en la categoría de "supersticiosos". La diferencia entre los dos, además de la temporalidad, se concentra en la ficción de armonía intergeneracional (ver el punto 4 más arriba): *"los supersticiosos de antes no parecen admitir mutaciones en los escenarios. Los supersticiosos de ahora (que somos nosotros...) deseamos mediatizar esa imperturbabilidad"* [1997: 28]. Los nuevos imaginarios formados para tal fin se pueden considerar como estrategias para aliviar la "angustia de la influencia" descrita por Bloom. Sin embargo, Delgado reconoce que estos esquemas mentales también pueden obstaculizar el desarrollo saludable del oficio literario. Por lo tanto, la tarea de limpieza (entendida como deconstrucción) que este investigador nicaragüense propone no es completa sin denunciar estas supersticiones actuales, las cuales identifica como sigue [1997: 28]:

1. "Hay que desacralizar la literatura"
2. "Sigamos jugando a las 'repúblicas de papel'"
3. "Silenciar nuestras fuentes (influencias) nos da cierta impenetrabilidad"
4. "Una posición desesperada, fatalista, despertará los calamares dormidos del arte"
5. "Ejercer el escepticismo es curarse de la piorrea provinciana"

La situación que se genera al interactuar estas dos series de posturas es de conflicto, donde pareciera ser que las únicas opciones son uno de dos extremos: de la glorificación a la vulgarización del poeta; del proteccionismo del arte a su profanación. En sí, el choque de estas posturas corre el riesgo de debilitar aún más al campo de la poesía, al sustituir un fundamento frágil y fracturado, por otro.

En los términos del ya mencionado escritor y periodista Erick Aguirre, tanto las posturas de los poetas “viejos” como las de los “nuevos” se reducen a la creación de “máscaras”. Es más, las supersticiones de las nuevas promociones de escritores, incluso repiten en cierto grado la misma Tradición que buscan negar. De desacralizar a la literatura no resultaría algo muy diferente a lo logrado a través de los “juegos perversos” de poder que hicieron tanto los vanguardistas como los sandinistas. El escándalo también ha sido sobre-valorado, desde la “Anti-academia” de los años treinta hasta la celebración del “Manifiesto Bandolero”<sup>10</sup> de los años sesenta. Agregar a estas complicidades, el “silencio” de los poetas para no revelar sus fuentes de inspiración no descalifica a la historia literaria a la que buscan pertenecer, sino que es un disfraz más de la actitud “provinciana” a la cual se refería Arellano en el capítulo II.

Para Delgado, aunque Nicaragua no sea un “país de poetas”, sí es un “país de poesía”, en un sentido similar a la “poetocracia” a la que hacía referencia Steven Cagan (visto en el capítulo II). Por esto afirma que “*hay que terricolizar [hacer aterrizar; desengañar] a los poetas*”, en una realidad que cuestiona lo gratuito de su Tradición. Dicho de otra forma, Delgado propone a los que buscan innovar el campo literario con una estrategia definida: “quemar al maestro”.

Un año después de la publicación de “En el mar de las supersticiones”, Delgado profundizó en su estrategia crítica en otro ensayo titulado “Quemar al maestro” [Delgado, 1998]. En éste, se desafían a todas las supersticiones, tanto las consagradas como las emergentes. En particular a la figura del poeta primitivo y canonizado. En relación con la concepción tradicional de esta figura, el problema específico que Delgado identifica es una dialéctica defectuosa (injusta): “*El diagrama tradicional de los discipulados es ‘oral’ y concéntrico, el maestro en el centro (generalmente de boina) y los discípulos alrededor. Esta patriarcal estructura abunda en la complacencia y reniega de la frustración...*” [1998: 9]. Sin embargo, aunque este esquema clásico es reticente al intercambio mutuo y productivo, la serie de

---

<sup>10</sup> De otro grupo granadino, los Bandoleros, compuesto por los poetas y artistas jóvenes Francisco Castillo, Horacio Duarte, Adolfo Miranda Sáenz, Orión Elpidio Pastora, Jorge Eduardo Arellano, Francisco de Asís Fernández y liderados por el padre de este último, Enrique Fernández Morales. Tras lograr la publicación de su manifiesto en *La Prensa Literaria*, el 27 de enero, 1963, realizaron un desfile por las calles de Granada para celebrar: “*Francisco de Asís... se amarró una corbata pero sin camisa; Raúl Xavier se consiguió la osamenta de una cabeza vacuna, Orión se colocó la corona de una imagen de la Virgen María en la cabeza...*” [Arellano, 1994].

supersticiones “nuevas” tampoco muestra una gran capacidad progresista. Éstas enfrentan a la dialéctica incompleta de los círculos de instrucción consagrada con incertidumbre. Así, ambas formas resultan inviables. Mientras que una enaltece al poeta primitivo, encarnado como un “maestro”, la otra lo rechaza. Sin embargo, cabe aclarar que la figura central de poder permanece, aun cuando se rechaza (en el sentido de reconocimiento negativo). Ante esto, Delgado propone una tercera vía que supera este dilema, al eliminar el factor de autoridad. “Quemar al maestro”, en este sentido, consiste en que:

...antes que la estrategia de los discipulados dogmáticos, y aun sabiendo que hay quienes creen poder heredar el sacerdocio de esos maestros, hay que proponerse dos desconstrucciones:

1. Re-mapear la estructura de las figuras literarias nicaragüenses con una concepción postnacional...
2. Autoconferirse una relación horizontal con las generaciones anteriores donde no quepa el binomio discípulo-maestro [1998: 8].

En la historia literaria nicaragüense, el factor nacionalista siempre ha influenciado fuertemente –en una u otra forma- a la producción poética. Pero como se ha visto, los fundamentos imaginarios de la literatura nacional han sido accidentados, manipulados, etcétera, lo cual motiva cuestionarlos. Aunado a esto, el reconocimiento con que cuenta esta producción literaria en gran parte se ha construido desde el extranjero, del cual se apropia la esfera literaria influyente para luego imponerlo sobre sus connacionales. Factores como estos hacen que la misma estructura mítica del poeta-maestro no sea confiable, ya que depende de la complacencia de los nacionales con los criterios de editoriales y críticos extranjeros<sup>11</sup>.

La puesta en práctica de las propuestas de Delgado desde entonces abundan en las páginas de la revista *400 Elefantes*. El primer ejercicio fue de Juan Sobalvarro, con su ensayo “Las mentiras del exteriorismo” [Sobalvarro, 1997]. Este trabajo seriamente desarticula y cuestiona un escrito de Ernesto Cardenal, para todo fin práctico considerado como “El manifiesto exteriorista” [Cardenal, 1986]. El texto del poeta sacerdote fija los lineamientos de su estilo de composición poética, el “exteriorismo”, que se volvió dominante en la poesía nicaragüense durante gran parte del siglo XX. Al abordar este objeto, Sobalvarro intencionalmente evita tomar las posturas tradicionales de la polémica tallerista de los años ochentas. Más bien,

---

<sup>11</sup> Altamirano y Sarlo, 1983: 83, 85 y ss. [referido en Cabrera, 2006: 41, 46-47].



centra su argumento en que el exteriorismo, distante de un estilo, se ha vuelto otro imaginario literario. Con mayor precisión, el manifiesto que alimentó toda una corriente, presenta un *“desajuste entre praxis y teoría”*, que *“permite negar la posibilidad de una poesía netamente exteriorista”* [1997: 21].

El argumento de Sobalvarro se basa primero en eliminar la presunción de originalidad del exteriorismo, al trazar una línea de herencia desde el vanguardista José Coronel Urtecho. Luego sigue con cuestionar a los postulados que comúnmente se usan para describir al exteriorismo como una poesía *“revolucionaria”* y *“objetiva”*. De forma resumida, el ensayo del periodista y escritor nicaragüense concluye que el primer descriptivo, además de que no puede considerarse una cualidad literaria, tampoco podría ser exclusivo de algún estilo. En cuanto al segundo, el de ser una poesía objetiva, éste es sencillamente imposible de lograr en su totalidad:

Cardenal mismo no logró librarse de las metáforas a las que tanto teme, pese a la subjetividad de éstas: *“gemidos de la Patria”, “entreviendo tras la neblina de las lágrimas”* (*‘Las campesinas de Cuá’*, incluido en la antología citada). El aparente poco uso de metáforas en la poesía de Cardenal, sólo es una simulación a partir del uso de otro tropo como es la comparación: *“sonreía como en un anuncio de Alka-Seltzer”, “como pumas”, “gritos de mujeres como de parto”* (el mismo poema), da como para una tesis, *“El abuso del Como en la poesía de Cardenal”* [1997: 22].

A manera de conclusión, el crítico y poeta afirma que *“correcto sería que dejáramos de hablar de una poesía exteriorista como algo en sí y que hablemos nada más de elementos exterioristas... aquellos que percibimos como exteriores: el diálogo, la acción y la descripción”* [1997: 25].

Como se ha visto en otros apartados de este trabajo, las fracturas producidas en el campo literario durante los años ochentas aún no estaban sanadas para fines de la siguiente década. Este ensayo de 400 Elefantes fue visto por algunos como una perpetuación de los conflictos. Sobalvarro aprovechó el *momentum* de crítica para publicar otro artículo, ahora titulado *“Las verdades del exteriorismo”* [Sobalvarro, 1999], el cual inicia de la siguiente manera:

... algunos percibieron mi artículo como un ataque a la poesía de Cardenal... lo cierto es que no se puede hablar de exteriorismo sin aludir a Cardenal, pero no siempre hablar del exteriorismo significa hablar de Cardenal... Y si he cuestionado algo del poeta hasta hoy es su visión caprichosa de la literatura nicaragüense y la idolatría que se le hace al mismo Cardenal. Definitivamente hizo falta despejar algunas verdades [1999: 4].

Sin contradecir su ensayo previo, Sobalvarro concluyó su postura para despojar al exteriorismo de su fama como un estilo encerrado y coherente, y enfocarlo más como un movimiento ideológico multisectorial en progreso desde la vanguardia. Las “verdades” se fundamentaron en su arraigo ideológico en la vanguardia granadina, mayormente por representar los primeros intereses en incorporar el elemento popular (el habla y el folclor) en la poesía. El autor identificó que este recurso continuó a través de la historia literaria, mayormente como una estrategia para contrarrestar a la influencia cultural norteamericana. Después de los vanguardistas, este elemento –luego referido por Sobalvarro como exteriorista– siguió vigente con los poetas de la década de los treinta y luego más adelante, con los sandinistas.

Estos ensayos de Sobalvarro son representativos de los abordajes críticos y deconstructivos que se publicaron en *400 Elefantes*. Otros temas de análisis abordados incluyen la poesía de Ernesto Mejía Sánchez [no. 10, 2000], de Leonel Rugama [no. 11, 2000], o como el escrito junto con Marta Leonor González, “El fin de la ‘poesía nicaragüense’” [González y Sobalvarro, 2002]. Este último destaca de manera particular, por denunciar la necesidad urgente de promover a los nuevos talentos en el escenario nacional:

Las antologías editadas hasta el momento en Nicaragua han guardado silencio entorno a la poesía del país surgida en las dos últimas décadas. La única razón parece ser que los antologadores hasta el momento han actuado acorde con lo que la tradición ha ordenado como ‘poesía nicaragüense’. Tradición que empieza a perder fieles en la más reciente poesía. Tradición que anuncia su fin. [González y Sobalvarro, 2002: 8].

En otras perspectivas críticas que buscan cuestionar y hasta eliminar las concepciones tradicionales de poder (asociadas a la figura abstracta del “maestro”), González y Sobalvarro también fueron líderes en la desmitificación de las fronteras. Su revista buscaba sustituir este concepto limitante por uno de regionalismo, que entrelazaba a los escritores jóvenes centroamericanos. En el número 10, *400 Elefantes* publicó el resultado de una encuesta hecha a sus homólogos regionales, con la intención de revelar la condición del poeta emergente en cada país [4E, 2000c]. El cuestionario se basó en preguntas como las siguientes: ¿cómo ven los escritores jóvenes actuales a [los] escritores antecesores [de mayor influencia nacional]?, ¿Ha existido una hegemonía de los escritores varones por encima de las mujeres?, y ¿Se habla de una literatura nacional? Este interés de unificar al sector

emergente de la región también se hizo visible en sus publicaciones editoriales, como con el libro *Poesía de fin de siglo. Nicaragua-Costa Rica*, [González y Sobalvarro, Costa Rica, 400 Elefantes-Perro Azul, 2001].

Específicamente, en cuanto al impacto de la propuesta de Delgado en la poesía de 400 Elefantes, se puede citar un poema de Juan Sobalvarro. Además de que este poema ilustra su estética personal, nos revela un poco más acerca de qué significa “quemar al maestro”. El poema publicado en 2000, se titula “Quemar al mar”:

<p>La espuma del mar excita a la mujer  las sales sazonan sus piernas  algas en plata encrespada  anuncian siluetas hendidas en la arena que  /la costa lame  ...  La mujer está cantando desde las peñas  /mohosas  con sabor de camarones hervidos entre  /mucosas.  ...  pero hay una mujer sofreída en líquidos  /brillantes  que incendia al mar con sus tetas  que doma a la marea con su melena</p>	<p>que sabe que ella y el mar son el  /principio  y se acuartelan  El hombre seguirá merodeando los  /muros  con una tiza en la mano izquierda  ...  Por eso el hombre quiere incendiar al  /mar  porque el mar y la mujer se  /contubernian  porque el agua de la mujer a él lo  /quema  ...  La mujer ante el mar es siempre  /desnuda  ...</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Es evidente en este poema una historia de tradiciones literarias nicaragüenses bien asimiladas. La sensibilidad hacia la belleza y lo magnánimo de Pablo Antonio Cuadra se conjuga con la espiritualidad terrestre de Carlos Martínez Rivas. El resultado es una composición refrescante, con tonos e imágenes juveniles, pero a la vez en maduración (entendida como proceso). Pero lo que más destaca aquí es cómo podemos interpretar sus ejes de acción: la mujer, el mar y el hombre.

La mujer en sí misma responde a la presencia del mar, la “excita” en el sentido de producir en ella diferentes efectos. En específico, el mar la induce a

cantar. Esto nos puede llevar a pensar que la mujer para Sobalvarro es el lenguaje. No tiene efecto o no produce acción por sí misma, sino sólo al sumergirla en un contexto. Aquí el lenguaje es estimulado. Cuando esto es por obra de un poeta, fascinado por su belleza estática, lo dinamiza y lo convierte en canto.

“El hombre” que observa el contubernio del mar con la mujer está envuelto en múltiples condiciones. Igual que el mar, también está fascinado por la mujer. Pero a la vez está angustiado porque “sabe que ella y el mar” son inseparables. Con cierto grado de celos o de ira, el sujeto lírico eliminar a su competencia, incendiarla. Además de la contradicción sustancial que implica (fuego-agua), la acción resulta imposible dada la unión vital que existe entre ellos. Por esto, el hombre busca cómo dejar de ser tal, para convertirse él mismo en mar; en la única forma capaz de lograr la atención de la mujer.

Aquí es donde se sugiere la intención detrás de “quemar al maestro”. Éste, por su misma definición, es el que más seduce al lenguaje, lo manipula y lo estimula placenteramente. Pero su obsesión con las palabras llega a ser tanta que se vuelve territorial y de cierta forma atrapa a su presa con el fin de evitar que otros la gocen también. Por esto el “hombre”, “con una tiza en la mano”, se reduce a ser un mero espectador y su fascinación irrealizada se vuelve tormento. Él ama al lenguaje igual que el maestro-poeta, y por eso se da la competencia.

Como se hizo evidente tras la revisión del desarrollo de su comité editorial, el camino elegido por 400 Elefantes para contribuir, impactar y trascender en la poesía nicaragüense no ha sido fácil. Tampoco es fortuito que su revista se sujete a tantas dificultades económicas para publicarse de manera regular. Pero esto va de acuerdo con su modelo propuesto, de enfocarse completamente en lo literario, de no permitir interferencias externas, incluyendo las económicas y políticas. Como ellos mismos declaran:

Si alguna vez desaparecemos del mapa... es porque no hacemos favores políticos, no estamos en campaña y nos valen verga los políticos. Creemos en la necesidad de un debate que admita la diferencia. Un debate que legitime hechos como que no todos los nicaragüenses nos vestimos igual o que simplemente no pensamos igual [4E, 2000<sup>a</sup>].

El debate interno tampoco falta. Pero una característica más de este grupo y de otros emergentes por ver, no es priorizar la apariencia pública de cohesión, sino en verdad luchar por ella. Ejemplo de esto se observa en un diálogo establecido entre dos poemas, uno escrito por Ezequiel D'León Masís y el otro por Marta Leonor

González. D'León inicia la conversación con una reflexión sobre las implicaciones de las posturas críticas, re-críticas y contra-críticas del proyecto de 400 Elefantes. En particular, su poema refiere el momento cuando se integra al grupo, para lanzar el número diez de la revista. Esta llevaba en su portada la imagen de un perro vestido con una corbata y chaleco, sentado tranquilamente enfrente de un muro rayado con la frase "Vote por fulano".

<p><b>¡Abur!</b> [D'León, 2000] A <i>Marta Leonor</i></p> <p>Tu contorno se separa del armatoste provinciano, mientras el trazo se agita en el anónimo descuido de traer al regreso un Aleph tornasolado.</p> <p>El ardoroso adiós se corroe en un y otra parte huye castrado con la fija y gangrenada monotonía entre sus ruidos.</p> <p>Los unánimes y huérfanos tragos /del matadero estarán incómodos en la valija, sedientos de juerga paquidérmica.</p> <p>Aquí fingiremos ser bardos, poetas y /putos, quedaremos denunciando la arena relojera que nos desintegra y de vez en cuando</p>	<p><b>“Gallinazo”</b> [González, 2001] A <i>Ezequiel D'León Masís</i></p> <p>I</p> <p>Las alas baten su plumaje en juventud él es amplio gallo de plumas tornasoladas y naciéndole la crestita ¡hay alitas! como pudieron seguir emplumando tanta sabia la arrugada descendencia familiar encrespa. Y en la trifulca el ardor se empluma Él retrocede y la espuela da lugar al chance, ennavajado el gallo su pluma es tersa y la pata que aprieta a la pescuezuda hembra amancebada entre arcillas rasca y picotea la /punta de sus patas, en otro batir de alas el sacude y deja su polvo /enciernes.</p> <p>II</p> <p>Gallos fueron toda la vida, y gallitos de madres que también los /guarecieron, los diminutos de alas cóncavas y muy cortas de pequeña cola pero de fálica cabeza amorfa el pico corto y cónico de avecillas las carroñeras de sus madres. Y de gallinas sé historias</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

limpiaremos las heces del perro /fulano.	las magdalenas de plumaje suave plumas lanceoladas. Que una vez vi de nosotros.  III Y a todos sirve el rey, el gallinazo. El hurtador buitre negro.
---------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En el poema de D'León leemos una despedida que hace cuando decide unirse al grupo de paquidermos y dejar atrás al “armatoste provinciano”, en donde dominan los mitos inhibidores. Su decisión implicó una lucha: hay aquellos que intentan mantenerlo cómplice con una fantasía para apaciguar sus deseos de expresión. Sin embargo, la luz emitida por la experiencia de conocer realidades múltiples (el Aleph) ahuyenta a sus previos captores. Estos se describen materialmente bastante grandes, que mientras se escapa, van ardiendo con la “gangrenada monotonía entre sus ruidos”.

Esta lucha no es vista por D'León como pasajera, sin consecuencias. Especialmente, al considerar la magnitud del ente indefinido involucrado, y que seguramente se manchó con las “heces del perro fulano”. Su única consolación ante esta situación es entonces el sentimiento de identidad y de comunidad ofrecida por sus compañeros en el oficio literario, en la “juerga paquidérmica”.

Es notorio que D'León hace un uso de intertextos y otras referencias para trazar los hitos de la historia de 4E en el poema. Desde el fundamento crítico de heterogeneidad que les ha permitido ser punta de lanza en cuanto a crítica, pasa por los primeros estrenos de su propio sello editorial –publicaciones debutantes para todos-: *Unánime* [Sobalvarro, 1999], *Trasgo* [D'León, 2000], *Del matadero* [Baldizón, 2000], y *Huérfana embravecida* [González, 1999]. Cabe resaltar que el libro de esta última tiene un título en cierta forma profética de una de las múltiples etiquetas que recibirían los poetas emergentes de Nicaragua: “huérfanos de Darío” [Morelli, 2001].

La réplica de González se publica un año después en el siguiente número de la revista. En ella, el yo-lírico detecta las preocupaciones de D'León, y los entiende en un marco de incertidumbre juvenil. El mensaje consiste en ánimo al futuro, “¡hay

alitas!”. También le asegura la utilidad de su tradición evidente en su cresta y en el crecimiento de su plumaje.

La máxima de la respuesta, la que busca darle la consolación de sentirse protegido, viene al asegurarle que está acompañado. Él y todos los demás del grupo que “gallos fueron toda la vida”, de forma conjunta enfrentarán las adversidades. Los retos no son tanto por el ambiente en sí, sino por las fragilidades implicadas en el proceso de maduración. Pero luego, el mensaje termina responsablemente con advertir de un peligro, inevitable, el del “hurtador buitre negro”.

Destaca el final del poema de González, que contrasta con el inusual (para esta poeta) tono lúdico y maternal que domina hasta entonces. Es en donde se revela más la “crudeza y vehemencia” que Helena Ramos describe como característica de su poesía. El poema es mucho más afirmativo en especificar los peligros por delante, mismos que D’León identificaba como un ente ruidoso sin forma, y al que se sentía obligado a indemnizar con “limpiar las heces”. Es decir, según el poema de González, la tarea que 400 Elefantes tiene por delante, no es desagraviar a los blancos de su crítica, sino continuar con sus propios caminos de crecimiento. De forma coloquial, sólo un gallo, y no un gallito, puede enfrentarse al buitre.

Después de más de una década de trabajo, el proceso por el que ha pasado el modelo de crítica y la cosmovisión de 400 Elefantes finalmente logró alcanzar las bendiciones de ciertas partes de la cúpula literaria nacional. Fue en el año 2002, en su número 14, cuando el significado esencial detrás de “quemar al maestro” fue, en parte, aceptado y apoyado. En un ensayo en exclusiva para la revista de este grupo, el novelista e historiador Sergio Ramírez, valida su trabajo. Ramírez, que desde los mediados de los años noventa se ha retirado de la escena pública y política para dedicarse a su oficio de literato, en este artículo titulado “El que nunca deja de crecer” [Ramírez, 2002], atiende desde su perspectiva al dilema del “maestro-poeta”.

El problema lo aborda a través de contextualizar a diferentes poetas ahora consagrados en la historia literaria, para resaltar las coyunturas que los movieron en sus oficios:

Hablando con la nostalgia de toda edad pasada que siempre fue mejor, diría que entonces las causas, aquellas por las que manifestarse y luchar eran reales, podían tocarse con la mano. Se vivía en una atmósfera radical, en el mejor sentido de la

palabra... Los principios eran entonces letra viva y no como hoy, reliquias a exhumar. La palabra causa tenía un aura sagrada [Ramírez, 2002: 5].

Esto no lo escribe con la intención de apología, o de justificar la hegemonía de ciertos autores y tendencias en la Tradición nicaragüense. Más bien tiene el propósito de hacer un contraste, y de llevar esta reflexión a la época del inicio del siglo XXI:

No es que no existan hoy las causas. Pero siento que las causas capaces de convocar a la juventud tienen un carácter más virtual, y son representaciones un tanto abstractas, como la globalización, por ejemplo. No es tan fácil luchar contra los ajustes monetarios y los dogmas de la privatización, o contra el envenenamiento del medio ambiente, porque se trata de blancos demasiados borrosos [2002: 5].

Ramírez utiliza esta oposición para acentuar las influencias que escritores de promociones pasadas recibieron de íconos como Julio Cortázar y el “Che” Guevara, y para argumentar que estas proyecciones no necesariamente han perdido vigencia en el umbral del siglo XX. La colaboración del novelista fue apropiada para los escritores debutantes, en varios sentidos decepcionados de cómo han resultado tales casos de *praxis*. Por esto, Ramírez agrega en su artículo un consuelo, basado en el poder de la memoria “atemporal”:

No en balde estos iconos de los años sesenta de que hablo se quedaron en la memoria, como sucede siempre con los héroes verdaderos... No hay héroes decrépitos. Los Beatles, ya se sabe que nunca envejecieron y siempre los veremos lo mismo en las carátulas de sus discos, sobre todo después del asesinato de John Lennon, que lo arrebató a esa categoría imperecedera del olimpo juvenil. Los dioses, que siempre mueren jóvenes. Y junto con los Beatles el Ché mirando en lontananza, el héroe al que el poder ya no puede nunca contaminar, ni disminuir... [2002: 7].

A pesar del apoyo de Ramírez, el grupo ahora más maduro, cae en la cuenta de que esta muestra de solidaridad no implica el haber ganado el terreno del todo. En efecto, a unas cuantas páginas de la colaboración de Ramírez, la revista presentó una entrevista hecha al escritor guatemalteco, Marco Antonio Flores [Sequén, 2002]. Ante la pregunta “¿Te interesa lo que están escribiendo los jóvenes?”, Flores, de sesenta y tantos años, y ganador del premio Seix Barral (1972), responde:

No. La mayoría quiere ubicarse socialmente porque no saben lo que es literatura. Aspiran al reconocimiento inmediato y no tienen un verdadero interés para desarrollar su vocación. En cambio, construyen espacios de gregarismo que sólo llevan a la autoalabanza y a la mediocridad. Quieren promoción, es todo. En realidad, el escritor no tiene más posibilidades de crecimiento que su autoformación; y esto quiere decir pasión por la lectura, no irse con la finta de autores de moda, adentrar en las corrientes literarias determinantes. La literatura es una búsqueda profunda del pasado [Sequén, 2002: 15].



En cierta forma, el guatemalteco discrimina a los “autores de moda” y privilegia la “autoformación” del escritor. Sin embargo, a la vez, Flores contestó a la pregunta de 400 Elefantes con la misma crítica que los emergentes les hacen a los poetas de promociones anteriores. De nuevo surgen pruebas de conflicto inter-generacional. Tal vez de forma casual y sin más propósito que la diagramación, el artículo fue seguido por un caligrama del poeta nicaragüense Álvaro Vergara, con forma de un falo que ocupa la página entera, en que se lee “*de nuevo seremos – la necesidad cesará... e insistamos todos – contentos con esta existencia sisifiana*” [Vergara, 2002].

Clave en el escrito de Vergara es la frase “la necesidad cesará”. Y es que esa es la esperanza del colectivo 400 Elefantes: de que la actitud de “imperturbabilidad” de las esferas consagradas, primitivas y multifacéticamente conservadoras que denunciaba Delgado, pueda volverse autorreflexiva. Para ello, como aclaran varios historiadores, críticos y escritores ya mencionados hasta ahora, es necesario estimular la crítica; la deconstrucción y el cuestionamiento de los paradigmas hegemónicos. Como se ha visto, 400 Elefantes y su revista representan, por derecho propio, una vanguardia, en el sentido de “ir adelante” en materia de crítica. Ciertamente es que su propuesta de “quemar al maestro”, puede asemejarse a la “Oda a Rubén Darío” del vanguardista Coronel Urtecho, cuando escribe “soy el asesino de tus retratos”. Otra semejanza observada es la del cambio de los títulos de los eventos de crítica académica organizados por 400 Elefantes y el repentino cambio de postura ante el padre del modernismo por parte de los vanguardistas. El primer evento de 4E, “Un coloquio sin centauros” fue seguido por “Un coloquio de centauros”, en forma similar en que, como respuesta a la “Oda...” de Coronel, surge el discurso de Cuadra en el cual consigue colocarlo como “Emperador” y pilar de la “grandeza de Nicaragua”.

No obstante que estos ejemplos revelan que el distanciamiento intencional respecto de uno de los pilares identitarios nicaragüenses luego resultará en un acercamiento, hay una diferencia entre 4E y la Vanguardia. Mientras que ésta última fijaba sus esfuerzos en imaginarse una nación, basada en los esquemas de la Colonia hispánica, 400 Elefantes cuestiona tal paradigma; no para seguir el objetivo de imposición ideológica (entendida como colonización mental), sino para ampliar el horizonte de las realidades nacionales. Su estrategia de “quemar al maestro” busca

eliminar cualquier centro formal de poder extra-literario que solamente haya servido para fines exclusivistas y personalistas.

Cabe mencionar que, aunque 4E ha logrado aperturas importantes para sectores marginados dentro del campo de la poesía nacional, su ejemplo crítico no es necesariamente asimilado por los colectivos poéticos que le siguieron. Muestra de lo anterior es el grupo de Literatosis, que posteriormente evolucionó a la forma de *marcaacme.com*. Como se verá en el sub-apartado siguiente, los inicios de este colectivo también se relacionan con la Universidad Centroamericana. Pero a diferencia de 4E, Literatosis se constituirá de estudiantes de diversas carreras distintas al periodismo, que posiblemente influyeron en que su estrategia para insertarse a las dinámicas del campo fuera diferente. Aunado a esto, la lejanía de las experiencias de la Revolución y de la contra-Revolución se acrecentó entre un caso y otro, implicando que Literatosis presentara una mayor afinidad con algunos postulados postmodernos de rebeldía ante el pasado, de incertidumbre del presente y del futuro, así como una incrementada dependencia de la imagen visual.

## **2.2. Literatosis y *marcaacme.com*.**

A fines de 1997, Chrisnel Sánchez Argüello, una escritora de cuentos nicaragüense-colombiana, tomó la iniciativa de formar un taller de literatura en la Universidad Centroamericana (UCA), donde estudiaba la carrera de Comunicaciones. El hecho de que no cursaba la carrera de Letras no es de extrañar, ya que ninguno de los integrantes de este grupo –iniciales y futuros- tampoco estaban inscritos en ella. El eventual cierre de esta carrera tanto en la UCA como en varias otras universidades nicaragüenses [Sobalvarro, entrevista; Escobar, entrevista], propició que jóvenes creadores escogieran periodismo, diseño gráfico o comunicaciones.

Simultáneamente, el desarrollo cultural-artístico de la comunidad estudiantil se volvió cada vez más una responsabilidad de los jóvenes [*cfr.*, Sánchez, 2000]. La cohesión del grupo de Sánchez era simple: un gusto común por la literatura. Los que respondieron a este llamado fueron Karla Bermúdez, Ulises Huete, Frida Sandoval, así como los ya mencionados Abelardo Baldizón y Francisco Ruiz Udiel, entre otros, para formar el “Círculo de lectores” de la UCA. Sus propósitos iniciales consistieron en revisar y discutir obras latinoamericanas desde los años cuarenta

principalmente, pero rápidamente progresaron a la creación literaria. Junto con el interés literario, estos estudiantes compartían otro antecedente, descrito por Helena Ramos como “caos”, tal como lo transcribe de una entrevista que se les hizo para descubrir un poco más de la “personalidad” del proyecto:

... no pretendían esconderse en una torre de marfil sino que se autodefinían como hechos de caos: “Lo único que sale de nosotros es el mundo que vivimos, ya no sólo influenciado por los grandes literatos, sino por toda nuestra realidad globalizada, informatizada, corrupta, a veces virtual y confusa, a veces tan abismalmente distinta de una persona a otra” [Ramos, 2004].

Para 1999 el grupo buscó presentarse públicamente creando así la revista *Literatosis*. El título vino de Huete, inspirado por un comentario del novelista uruguayo Carlos Onetti (1909), quien definió a este término como una patología común de jóvenes con un afán literario que puede progresar hasta “*convertir [a] la literatura en un destino propio*” [Literatosis, 2002]. Aunque la selección de textos a publicarse, así como otras cuestiones editoriales y estéticas eran decisiones colectivas, la revista también era fruto de trabajos específicos. Sánchez gestionaba gran parte del financiamiento de parte del Foro Nicaragüense de Cultura, y otros apoyos morales, como oportunidades para colaborar en el suplemento del *Nuevo Amanecer Cultural* y en *El Nuevo Diario*. Francisco Ruiz Udiel también participaba con la convocatoria de envío de textos. Para el año 2000, la revista ya contaba con otros colaboradores, como Rodrigo Peñalba, quien apoyaba en su diseño y diagramación, y de Eunice López (luego Eunice Shade), estudiante de periodismo, en la corrección de estilo.

Aunque el círculo lector y ahora creador estaba mayormente formado por estudiantes de la UCA, en los primeros años del 2000 el grupo se fusionó con otro contemporáneo, “Mayagna”. Este colectivo de la Universidad Americana, también de Managua, incluía a Marcela Duchamp, Natalia Hernández, Consuelo Mora, Tamara Montenegro, Martín Mulligan y Carlos Mario Urtecho, entre otros. Fue fundado y liderado por la ya referida Eunice López. Mayagna no empezó como su contraparte, como un círculo de lectores, sino de jóvenes que ya empezaban a desarrollar el oficio de versificar [Shade, 2006]. El debut del nuevo grupo que resultó de la unión Círculo de Lectores-Mayagana, fue en el recital “Entre Líneas” en la galería capitalina Praxis, por el poeta Juan Chow (co-fundador de la revista literaria revisionista *Ojo de Papel*), en el año 2000.

La fusión de los dos grupos fue viable porque compartían un deseo de búsqueda respecto a la poesía. En especial, reconocían a la escritura estética como posible oficio, y como vínculo con otros:

nosotros no sólo queremos ser buenos escritores, -recuenta López- sino algo más, algo más que un molde. Porque nuestra conquista no se limita a una página en blanco, sino que va más allá, al presente tangible de nuestras miradas chocando entre sí, [Shade, 2006].

Cabe resaltar la indefinición en el recuento de López. Ese “algo más” que apunta a lo desconocido será una de las características más importantes de este nuevo grupo, y que la distinguirá de otros, como 400 Elefantes, que tempranamente ya identificaba una personalidad específica. Parte clave en el objetivo de exploración de estos estudiantes de la UCA y de la Universidad Americana serán sus medios de difusión, que no sólo servirán para interactuar socialmente, sino que se volverán sus propios espacios de maduración. En este sentido, otro factor que permitió la fusión del nuevo colectivo fue la voluntad por colaborar conjuntamente en sus iniciativas materiales. *Literatosis* se volvió el proyecto principal. La publicación sustituyó un proyecto efímero de Mayagna, la revista *El pozo del paroxismo*, de difusión limitada, que sólo alcanzó dos números [Peñalba, entrevista]. Por otro lado, los estudiantes de la Universidad Americana también ofrecieron sus propios programas de difusión y de discusión cultural literaria en Radio Pirata, 99.9FM. En conjunto, las condiciones de ser juvenil y emergente favorecieron un proceso de autoconciencia. Como lo relata nuevamente López, ahora conocida como Eunice Shade, en un escrito titulado “Literatosis. La eterna aventura” [2006], que rememora aquellos primeros años de oficio literario:

...cada uno de nosotros vivía un tiempo diferente. Y se fueron rebelando [sic] y afirmando las identidades literarias. Así Ruiz Udiel optaba por la fuerza en la temática y en la imagen. Así Peñalba escribía con la sensibilidad propia de un gran artista. Así Consuelo experimentaba sin miedo con la forma visual de sus versos y nos asombraba y nos asombra. Así Natalia con la objetividad, la precisión y la ironía. Así Marcela con sentimientos profundos. Así José Adiak con sus cuentos mágicos. Así Mulligan con sus sueños hechos poesía. Así Carlos Mario y Tamara rompían los esquemas y el orden lineal en sus poemas. Así mi persona con el autoritarismo, la irreverencia y la pedantería propia del joven equivocado que cree saberlo todo.

Vemos así cómo ambos grupos bajo el estandarte de *Literatosis* gradualmente rebasaron su inicial imagen estudiantil. Sin depender de gran capital simbólico pre-existente, entre ellos aportaron y ganaron varios elementos valiosos para construir conjuntamente la experiencia necesaria para participar en el campo literario local. La revista, que también se distinguió de otras universitarias por nunca

haber pasado por una fase artesanal, llegó hasta el décimo número. Todos, excepto el último, fueron financiados por el Foro Nicaragüense de Cultura, con tirajes de 300 a 500 ejemplares, suficientes para distribuir en sus recitales, así como en las librerías y galerías de arte locales [Peñalba, entrevista]. Aunque los dos primeros números fueron lanzados en formato de revista estándar, los subsecuentes fueron reducidos a un octavo, para reducir costos (propuesto por el Foro), lo que fue bien aceptado por el grupo como un reto de diseño. Pero además del espacio físico disponible, la revista *Literatosis* también enfrentó otros retos que contribuyeron en la construcción de la identidad del grupo que la publicaba.

Uno de los números principales fue el 8. A través de esta edición el colectivo se presentó regionalmente, aprovechando un Encuentro de Escritores Centroamericanos (en Managua, marzo, 2002), organizado por la ya mencionada poeta Blanca Castellón respaldada por ANIDE. Este número fue de mayor volumen y contenido que los previos, con entrevistas y muestras de la creatividad del grupo *Literatosis* y de los visitantes al Encuentro; desde la perspectiva del grupo fue todo un éxito. Tanto, que el grupo decidió probar su legitimidad y autonomía en el campo al experimentar de manera no-tradicional con el número 9 de su revista. Justamente fue en esta edición, cuando *Literatosis* se enfrentó directamente con las implicaciones de la importancia de cumplir con la *illusio* y la *doxa* preestablecidas en la esfera literaria nacional.

Hasta aquel momento, todas las ediciones de *Literatosis* se construían alrededor de los textos recopilados y seleccionados. Se buscaba un tema para entretejerlos en la revista. Pero en la novena [julio-sep, 2002], ellos se plantearon a sí mismos un tema, en el espíritu de que –como recuenta Peñalba en una entrevista– “*limitar a veces ayuda a liberar*”.

La temática para trabajar fue compleja al integrar los elementos del vicio pestilente, la pederastia y la rebeldía. La edición se presentó en el “Primer y tal vez único encuentro de escritores jóvenes del Pacífico de Nicaragua”. El evento fue organizado por el joven poeta Héctor Avellán en respuesta al encuentro previo de Castellón<sup>12</sup>, celebrado en el número anterior de *Literatosis*. El diseño fue ampliamente lúdico al incluir dibujos de rituales homoeróticos japoneses, fotografías

---

<sup>12</sup> Este desencuentro entre Avellán y Castellón se discute en el apartado 2.4, del capítulo presente.

violentas de choques de militares y civiles, y hasta la misma numeración de las páginas. El contenido incluye cuentos sobre pederastia de Francisco Ruiz y Rodrigo Peñalba, apoyados por una entrevista con Raúl Quintanilla (editor de la revista *ArteFacto*), en que advierte a los jóvenes escritores de los “pederastas literarios” disfrazados de “maestros”.

“La invitación al vómito” de Oliverio Gironde, conocido por ser explícitamente violento contra el gusto común, cierra esta edición en su contraportada. A través de este número existe una progresión en el tono y en el lenguaje que culminan en el poema de Gironde. Como ejemplo, están las colaboraciones de Marcela Duchamp y José Adiak, del grupo de Literatosis que contribuyen para este efecto:

<p><b>“Señorita: mojjigata”</b> [Duchamp, Literatosis, 2002: 17]</p> <p>Aborrezco la estampa pigmentada de asco y pulcridad</p> <p>Flagrante deseo de bajos instintos, muestran sus dientes afilados impregnados de santurronería.</p> <p>Bailan al son que les pongan se miran en el reflejo brillante ¡PUTAS! ¡DONCELLAS CONQUISTADAS!</p> <p>Se oye el crujido de sus garras gordas, nutridas de migajas de machigua.</p> <p>Perpetúan, maquillan la mancillación de un honor /inexistente.</p> <p>¡Aleluya! Por esas mujeres atrofiadas: listas, vestidas de harapos manchados de</p>	<p><b>“Desayunando al fin”</b> [Montoya, Literatosis, 2002: 19]</p> <p>I He sudado mi vómito. La ropa fétida se me pega al cuerpo en el festín de las moscas. Vomito mi sudor...</p> <p>II Mi mente es una anciana de noventa años pujando para parir un niño ensangrentado, una pasa ensangrentada.</p> <p>III Me inclino sobre la mesa, la mucosidad se chorrea de mi castigada nariz y cae sobre mi vaso de leche que me espera paciente desde hace tres días.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

/un flujo natural, departen el rol de su pestilente /zanganada...	
Chancros verdes, gusanos saltando ansiosos por la /función	
la vagina llena de desechos le da brillo a sus ojos, la plasta de mentiras alcohona sus /tumbas.	
largas hilachas de desdén, las convierte en..... ¡MARIAS!	

Estos poemas harán la función de conducir al clímax de Girondo. El de Duchamp contribuye con una crítica, que desde el título se puede intuir como irreverente y sarcástica. Contrasta las ideas de dignidad y estatus social (señorita), con las de desgracia e hipocresía (mojigata). La relación de los dos se trata agresivamente con referencias a la violencia y a la descomposición. Es obvio que el ataque es a un sector asociado al religioso, cuyas acciones e imágenes públicas son inconsistentes con las privadas. Sus cualidades externas de “pulcritud” y de “santurronería”, no coinciden con los “bajos instintos” que el poema les acusa tener. Es notorio que además de las acciones de este sector de personas, el poema de Duchamp también ataca su lenguaje. Hay un claro uso de irreverencia con la palabra “aleluya”. Pero diferente al intertexto bíblico mostrada por Shade al inicio de este capítulo, la referencia de Duchamp no se construye sobre una asimilación, sino que se mantiene fingida para mantener el efecto del sarcasmo.

En el caso del poema de Montoya, además de que se muestra más puntual y sintético, también es más dependiente de la imagen que el ejemplo de Duchamp. Las imágenes involucran varios elementos de desechos humanos combinados en formas inusuales. En conjunto, revelan experiencias de decadencia y de descomposición. No obstante la similitud en el tema con el tratado en “Señorita: mojigata” de Duchamp, cabe hacer mención que el yo-lírico en Montoya no tiene un blanco de ataque externo, sino más bien, es él mismo. Del título se deduce que ha

pasado cierto tiempo desde que el sujeto no ha desayunado, “desde hace tres días” específicamente. Aunque no hay pistas de su paradero durante este lapso, se sabe que su ropa ahora está sudada. El sujeto también está sufriendo de alguna condición que incluye vómito, escurrimiento nasal, acompañados con desgane mental y emocional. Se puede, entonces, en el coloquialismo local, conjurar que el sujeto tiene “goma” (resaca), consecuente de haber pasado tres días en alguna actividad, similar al “festín” de las moscas. Al seguir esta línea de interpretación, el poema trata uno de los aspectos que caracterizan al hedonismo. Pero no en el sentido de descalificarlo, sino de aprovecharlo hasta en sus momentos más desagradables a beneficio de la poesía.

De esta forma, los textos de Duchamp y de Montoya ilustran una progresión en las cargas desafiantes en esta edición, así como la dirección en que se lanzan. El conjunto de las colaboraciones muestra un carácter de rebeldía dispersa. Acusa a los maestros-poetas de “pederastia literaria” y a la sociedad de hipócrita para luego desembocar en un extraño goce de las consecuencias desagradables que resultan tras explotar su juventud y rebeldía. No obstante lo difuso, todos los textos siguen una línea de expresión forzada, que delata una fuente de inspiración compartida en “La invitación al vómito” de Girondo:

<p>Vomita,  ...  vocablos carcomidos;  sobre este purulento desborde de  inocencia,  ...  en flatulentos caldos de terror y de  ayuno.</p>	<p>...  y llora...  pero no te contengas.  Vomita.  ¡Sí!  Vomita...</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------

Como se ha visto, el grado de polémica involucrada en el número nueve de la revista *Literatos* fue muy alto. No obstante, para sus colaboradores esto era de lo más esperado, dada la realidad en la que viven. De hecho, la editorial de López que abre esta edición afirma que este grupo tiene una “proble-temática” diferente a la que preocupaba a sus antecesores. Para ellos, la figura del maestro así como todos los pilares para entender a la vida, han caído, sustituidos más bien por la desconfianza y el rechazo de todo lo externo y por el hedonismo desenfrenado, tal



como escribe López: “Somos *Invento del Caos* y no nos queda mas que hurgar el precipicio letral [sic] para soportar el hedor de la envidia pública” [López en *Literatosis*, 2002: 2].

El desafío al campo que representó la novena edición tuvo repercusiones negativas. El Foro Nicaragüense de Cultura suspendió su apoyo. Tras una revaloración, el grupo logró auto-financiar una edición más -ahora con el tema de la música-. Pero el caso del dinero y el prestigio no fueron los únicos factores que llevaron al ocaso formal de *Literatosis*. Similar a lo sucedido con el grupo IMAGEN, para el año 2003, varios miembros del grupo empezaron a identificar otros intereses de vida, estaban concluyendo sus estudios universitarios, enfrentaban cuestiones como la titulación y la necesidad de encontrar trabajo. Sánchez desde mucho antes de las últimas ediciones de la revista había regresado a Colombia. Cuando retorna, tras la presentación del número nueve, el escenario de confusión la desanima del proyecto. Mora por su lado, se preparaba para estudios de posgrado en comunicaciones en España. De esta manera, el grupo empezó a disgregarse, pero a la vez, fue justamente en estos momentos cuando surgió la idea de *Marcaacme*.

El grupo tradicional de *Literatosis*, pero sin Sánchez y con algunos integrantes nuevos como Ulises Juárez, se empeñaron en forjar la continuidad colectiva. Inicialmente buscaban continuar la línea de difusión impresa. Sin embargo, por fallas técnicas, la edición número uno de la nueva revista *Marca Acme*, se regresó a la imprenta y no se distribuyó<sup>13</sup>. Peñalba surgió entonces al frente del proyecto y propuso una versión digital. El grupo accedió, y en agosto del 2004, compraron *marcaacme.com*.

El dominio se adquirió -mediante el esfuerzo de todo el grupo- en un servidor local que sólo podía ofrecerlo en un formato “manual”. Es decir, el diseño completo del sitio virtual dependía de teclear largas listas de código html para el más mínimo efecto. “*Esa fue nuestra versión 1.0*” recuenta Peñalba, fue inaugurado finalmente dos meses después, el 5 de noviembre del 2004.

---

<sup>13</sup> Según Francisco Ruiz Udiel, en una entrevista, la edición no. 1 de la defectuosamente impresa *Marcaacme*, en verdad fue el no. 11 de *Literatosis*. Por otro lado, en *marcaacme.com* encontramos una afirmación de que el grupo ya empezaba a auto identificarse como “Marca Acme” desde la edición no. 8 de *Literatosis*, [[www.marcaacme.com](http://www.marcaacme.com) >sobre marcaacme].

El formato de la revista era estático, parecido al hipertexto primitivo (es decir, sin nexos). Su contenido eran noticias culturales y muestras de las creaciones literarias del grupo. Para el siguiente año se presentó una segunda versión, que podríamos denominar 2.0, que fue cuando Peñalba rediseñó el sitio en un sistema de manejo de contenido. A través de una base de datos, ahora se podía manejar, clasificar y presentar información de manera más automática de acuerdo con diseños preestablecidos. Simultáneamente, el interés de los integrantes se diversificó al incluir reportajes de los eventos culturales locales, pequeñas reseñas de sus propios textos y transcripciones de entrevistas de ellos mismos, que orientaron a *marcaacme.com* en una dirección más periodística. Los cambios más recientes (de finales del 2006 a inicios del 2007) en el sitio que llevaron a la “versión 3.1”, involucraron una optimización de funciones y de interactividad “real, tangible y estética”, que les permitió ofrecer un foro público de temas abiertos y un “*blog*”.

Además de los artículos, en el foro y el *blog* es donde se concentra el dinamismo del proyecto. De acuerdo con Peñalba, estos espacios virtuales, y en especial el foro, “*tienen vida propia*”. A través de éstos, los integrantes de Literatosis se cohesionan a la vez que se vinculan con una comunidad mucho más amplia. La actividad que sucede en estos espacios también se diversifica, desde saludos casuales hasta debates prolongados sobre temas relevantes a los diferentes oficios culturales. Resulta interesante mencionar que tanto en el *blog* como en el foro, hay “moderadores”, que además de monitorear las entradas, también estimulan –y en su caso, hostigan- a los participantes para definir una postura.

La gran cantidad de contenido acumulado en el sitio, le ha permitido a *marcaacme.com* ganar reconocimiento creciente de parte de las diferentes esferas culturales. Cualquier búsqueda por Internet de poesía y cultura nicaragüense revela que *marcaacme.com* hospeda a varios de los resultados. Esta presencia dominante ha llevado a que varios directorios internacionales de prestigio incluyan a este proyecto como una referencia autorizada de la cultura de Nicaragua, como *humblehubble.com*, proyecto conjunto de varias universidades británicas; *letralia.com* de Venezuela; y *chief.com*, de Japón.

Pero antes que en la atención internacional, el grupo “formal” de *marcaacme.com* –Rodrigo Peñalba, Eunice Shade y ahora con Jorge Mejía y Mario Delgado- se ha concentrado en lograr el reconocimiento local y regional. Para ello,

su estrategia ha sido ampliar su concepción cultural. Similar a lo revisado con respecto a la revista ANIDE, *marcaacme.com* también ha contribuido al resurgimiento de las “otras artes”. Ello en parte fomentado por las profesiones de artes gráficas y otras tecnológicas de los miembros. Los criterios artísticos del grupo se abrieron a aquellas expresiones históricamente ignoradas en la sombra de la poesía, como el cuento, las artes plásticas y las visuales.

Esta apertura permitió que el sitio ganara mayor respeto de parte de la esfera literaria nacional, de la mínima pero creciente cinematográfica, de los artistas plásticos, así como de algunas ONG. La diversidad de sectores involucrados ha permitido que el lugar en donde se hace más palpable la importancia de este proyecto, sea en la cotidianidad. Es decir, en conversaciones informales y formales en universidades, en sitios de bohemia y en salas de prensa, se puede escuchar alguna referencia a algo publicado o comentado en *marcaacme.com*.

Por la existencia de una comunidad interactuante, *marcaacme.com* rebasa la clasificación de “redvista”. Se parece más a una plaza pública, en donde se reúnen las participaciones de diferentes personas de acuerdo a sus intereses. Otra característica que la separa de la redvista es que no se publica según cortes temporales específicos, ya que tiene una “línea de tiempo continua” y “contenido acumulable”. Es decir, *marcaacme.com* no tiene “ediciones”.

No obstante el éxito de este proyecto digital, el reto económico para su manutención es considerable. Factores como el subdesarrollo cultural referido por Erick Aguirre, el desinterés de parte del sector privado, junto con el limitado acceso real a Internet de la población, contribuyen a la incertidumbre del futuro de *marcaacme.com*. La esperanza en esta situación reside en los indicios de una creciente demanda por publicidad en el sitio, que motiva una actitud positiva en el grupo. Para ellos, el reto material es superado por los beneficios que resultan de la difusión simbólica de sus figuras, y el reconocimiento que ganan por el trabajo presentado ahí.

El vínculo entonces de la desaparecida *Literatosis*, que Shade llama una “eterna aventura”, con *marcaacme.com*, además de la persistencia de algunos de los “ex-literatosis”, es la continuidad de aprecio y dedicación a la poesía, el sentimiento de rebeldía y la inconformidad a sujetarse a lo preestablecido. Pero si bien lo revisado hasta este momento da una idea de la identidad colectiva

“inmediata” de estos grupos, es importante recordar que su esfera de acción ha rebasado la que posiblemente se podría tener a través de la distribución de una revista impresa. Debido a que su mayor presencia está inserta en una tecnología interactiva y globalmente distribuida, es necesario profundizar más en las acciones colectivas “ampliadas” que de ahí derivan. El caso de mayor interés en este sentido, es el referido foro, que al considerarlo como un espacio dinámico y desterritorializado, podemos bien llamarlo como una “forósfera”.

### **2.2.1. La “forósfera” de *marcaacme.com***

La capacidad de convocatoria que *marcaacme.com* (MA) experimenta en la cotidianidad, es un reflejo de su contenido. Su sección de foros, como espacios que permiten la interacción de ideas, ha logrado ampliar la comunidad de MA, al grado de poder considerarlo como una “forósfera”<sup>14</sup>. Ésta se constituye por el contenido informacional, sean comentarios, críticas, noticias, invitaciones, etc.; por la plataforma virtual en que se sostiene, en este caso el portal de *marcaacme.com*, y claro, por los autores del contenido. Los participantes tienden a referirse por apodos como “Dedalus”, “yo ernesto”, “Don Ernesto”, “Diosito lindo” y “SHKNA”, por mencionar algunos. Aunque también hay visitantes que mantienen su identidad al descubierto como Gioconda Belli, Vidaluz Meneses y Karla Sánchez, entre otros.

La sección de foros que MA ofrece, desde el 2005, al visitante para interactuar con otros, se clasifica de acuerdo con intereses específicos relevantes al arte y la cultura nicaragüenses. El foro más antiguo es el de “Literatura”. También es el más activo, ya que para inicios del 2008 cuenta con más de 3500 colaboraciones o respuestas (seguido por el foro de “marcaame”, que trata temas concretos del diseño del sitio, con más de 1400; el de “música”, con más de 1100; y el de “artes gráficas”, apenas superando las 1000).

Son varios los temas que se abordan y que cuentan con una mayor actividad en el foro de literatura, desde la legitimidad del premio Nóbel del año en curso, presentaciones de libros, crítica de poesía, hasta reflexiones literarias diversas. Pero

---

<sup>14</sup> Este término puede considerarse un poco anticuado, al considerar la predominancia de la “blogósfera” que se ha venido desarrollando más o menos de manera reciente. Pero, por la temporalidad de este estudio, además de la poca actividad comparativa que se ha generado hasta el momento en la sección de *blogs* de MA, el término de “forósfera” se considera apropiado.

en general, son temas de búsqueda y de experimentación. En este sentido existe una preferencia por aquellos que traten acerca de las dinámicas del campo literario, frecuentemente en un contexto de desafío. Destacan aquí discusiones sobre la figura del escritor y su producción, y ya un poco más extra-literario, están sus experimentos con los conceptos de nación y canon.

Uno de los primeros temas abordados en este foro fue “¿El escritor: personaje o figura?”. Este debate, que duró del 27 de febrero del 2005 hasta el 4 de abril del mismo año, fue iniciado por un usuario identificado como “Sofía”. Su inquietud era hasta cierto punto de esperarse, dada su evidente calidad de emergente. Sofía inicia el diálogo a partir de experiencias personales muy específicas<sup>15</sup>:

> Sofia [Foro >“Literatura” >27/04/05 >9:56pm]:  
> Digamos, cuando hablo con Ernesto Cardenal, sé que es la misma persona que está en las letras, se siente que el texto corresponde a ESA PERSONA.  
Pero cuando hablo con Francisco de Asís Fernández simplemente no encuentro esa conexión entre lo que dice y lo que hace; se siente como si fueran dos personas distintas [...]  
¿Debe ser el escritor igual a su palabra? ¿O tiene derecho de disfrazarse con la literatura?

La discusión generó 28 respuestas y según la misma página de *marcaacme.com*, ha sido consultada más de 6 mil veces. Estas cifras de interactividad revelan cómo la comunidad de MA intenta ayudarse a sí misma a entender el campo. Por ejemplo, la usuaria identificada como “Dedalus” le contestó: “*creo en la autonomía del texto... me interesa, no la vida del autor, o si hay algo de él en lo escrito, me interesa lo que quiere sugerirme o decirme...*” [22/03/05 >10:48am]. Por otro lado, “Diosito lindo”, contribuyó al afirmar que la separación del autor y su producto es una ilusión, ya que “*el escritor pone sus obsesiones, más que crear se repite, se plagia, trata de reinventarse una y otra vez*” [26/03/05 >8:57pm]. Luego, “Beki O” agrega que “*En fin el autor es el creador que desea verse reflejado en su obra... y el hecho de escribir un autorretrato o no de él en su obra no resta nada, aún así sigue reflejando... ese mundo interior que lleva consigo.*” [28/03/05 >9:10am].

La discusión de la influencia social tanto en el escritor como en el poema, en cierta forma continuó algunos meses después en el mismo foro, pero ahora bajo otro tema: “¿es la estética independiente de lo social?”. El debate fue iniciado ahora por

---

<sup>15</sup> A veces los factores de instantaneidad y otros pueden afectar la escritura en los foros y *blogs*, por lo que las citas aquí presentadas han sido corregidas en cuanto a errores de teclado para su mejor comprensión.

“Dedalus” al exponer dos puntos extremos en esta problemática: *“por un lado, la estética no tiene una justificación social; y por otro lado, que sí lo tiene, y tanto, que la misma existencia de la estética se pone en cuestión”* [14/07/05 >8:38am].

Los participantes en el debate suscitado por Dedalus se agruparon en una diversidad de posturas intermedias. Por ejemplo está el usuario “J. Alfred Prufrock”, que al día siguiente contesta:

> Yo lo formulo así: una obra verdaderamente [buena] es aquella que no es afectada por su entorno... es más bien, dependiente de un contexto universal, que es, al fin, inevitable para todos... la grandeza en la estética es aquella que es independiente de su contexto social [15/07/05 >6:26pm].

Y más en defensa de un vínculo social, está “Don Ernesto”, que afirma:

> Las obras que perduran SI están condicionadas por lo social en su construcción PERO su belleza y durabilidad en el tiempo no dependen de su entorno social sino de la posibilidad de tocar puntos que pueden servir de inspiración, reflexión, debate o simplemente contemplación... [18/07/05 >2:44pm].

El final de este debate, como característica de los muchos encontrados en el archivo del foro, no llegó a formalizar conclusiones determinantes. Muchas veces esto pasa intencionalmente. Los moderadores de MA, además de regular las participaciones, también tienen la misión de identificar puntos de estética y estimular comentarios más interesantes, que inevitablemente alejan la posibilidad de lograr conclusiones tajantes. Así, cuando fue evidente que la postura dominante en las participaciones era una intermedia, Dedalus replanteó la pregunta inicial con ejemplos más concretos. Para esto afirmó que *“en la actualidad nos encontramos delante de un canon literario establecido por una singular dictadura estética que ha logrado destacar intereses sociales más que artísticos”*, y continúa con un ejemplo: *“¿Por qué la poesía de Gioconda Belli es, digamos una especie de canon poético, por qué su poesía y no la de Ana Ilce Gómez que es de mayor profundidad lírica?”* [18/06/05 >4:47pm].

La complejidad de la pregunta de Dedalus fue apoyada por “yo ernesto” al responder que *“la obra de Ana Ilce puede ser superior líricamente, pero eso no es lo que lleva a la fama”* [18/06/05 >6:03pm]. Y continuó con reflexionar si las obras excluidas del canon son también privadas de sus propias estéticas. Dedalus le respondió que *“no solo niega sus propiedades, de hecho niega la existencia y el porqué de la obra”* [19/06/05 >4:29pm].

La discusión completa de este tema generó más de 60 respuestas a través de casi un año completo. En ella se contrastaron las obras y figuras de Borges, sobre quien cuestionaron si *“tanto refinamiento intelectual no tendrá que ver con su ‘casta’*”; de Pablo Antonio Cuadra, a quien se llegó a describir como un *“fascista granadino que aprovechó su poder cultural para construir una falsa identidad de ‘El Nicaragüense’*, entre varias otras.

La clausura de este debate fue con un cierto consenso de un vínculo social con la literatura. Pero, la perspectiva particular de MA consideró que el condicionamiento social, más que implicar la complicidad necesaria era una invitación a la rebeldía, que en palabras de “yo ernesto”:

> La estética nace de un entorno que la sustenta y que le da forma, que le da reglas o modelos o funciones a cumplir...

La estética es el corpus de reglas, lo artístico es la creación nueva, y que el valor de artístico aumenta en tanto se aleje de la estética tradicional a favor de una nueva serie de reglas, otra estética... el romper reglas no garantiza un fin artístico tampoco. Es el romper reglas de manera consciente y estudiada lo que hace a una obra innovar... -y precisa que la selección de cuáles reglas romper- depende de qué entorno tengamos [22/10/05 >2:03pm].

Un ejemplo de cómo los miembros de la forósfera de MA han puesto en práctica éstos y otros fundamentos de identidad y creación literaria, es el tema que surge en el mes de mayo de 2006, “¿Quién se anima a mejorar las letras del himno?”. El tema generó 19 respuestas, varias de las cuales en formas muy contestatarias aportaron su propia versión de la letra del canto. Claro que muchas ameritaron desaprobaciones, pero no todas. Una de las más rescatables consistió en la única traducción conocida de dicho himno al inglés, hecha por “CiudadanoKane” [19/05/06 >8:22pm]. El usuario “Niké” por su lado, también ofreció una versión interesante [26/05/06 >5:10pm]. Y la versión propuesta por “50 cent”, que según su perfil, participaba en el foro de MA desde Queens, Nueva York, recibió el comentario de un visitante no identificado: *“qué hermoso / te felicito”*, [4/06/06 >3:11pm].

Trad. por “CiudadanoKane”	Por “Niké”
<p><i>Hail to you, Nicaragua. The cannon's voice no longer roars, Nor does the blood of our brothers Stain your glorious bicoloured flag.</i></p>	<p>Salvate Nicaragua! En tu suelo Ya solo ruge la voz de las huelgas Que tiñen de bombas y morteros Tu empeñado pendón bicolor</p>

<p><i>Peace shines in beauty in your skies, Nothing dims your immortal glory, For work is what earns your laurels And honour is your triumphal ensign.</i></p>	<p>Brilla hermosa la “paz” en tu cielo Nada impide que tu gloria inmortal La debamos a media humanidad Y el honor Lo debemos también Lo debemos también</p> <p style="text-align: right;">Por “50cent”</p> <p>Salve a ti Nicaragua, del suelo que no ruga el trompudo violador; ni declaren ladrones infectos, profanadores del pendón bicolor</p> <p>Brille hermosa la paz y tus burós sean purgados de tanto inmoral que trabajen en un enfermo burdel y el honor regresará a ser tu enseña triunfal.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Por un lado, es evidente que la traducción de CiudadanoKane intenta mantener una liricidad y forma de himno, aunque también es notorio que tal hazaña no es fácil. Sin embargo, es útil para los propósitos aquí, porque da una idea del contenido original del himno. Usando la traducción como contraste, se observa que la versión de Niké respeta más al formato original, a la vez que la de 50cent también guarda un estilo de himno. Estas dos versiones destacan porque no atentan contra la idea de nación, que fue el tono dominante en las otras versiones, sino al contrario, buscan “salvarla”. No obstante que ambos revelan una simpatía (*pathos*) por el país, reflejan actitudes nacionalistas diferentes. Niké por un lado está en cierta forma resignada ante la autonomía y la soberanía artificiales del país, producidas por una historicidad de interferencias extranjeras. De hecho, considera que el alza de la voz popular, a través de huelguistas, sólo empeoró la situación. Por otro lado, 50cent, posiblemente un nicaragüense emigrado, también identifica una condición nacional compuesta por factores extranjeros (violadores) y locales (ladrones... profanadores). Pero mantiene una postura de esperanza. Tan sólo es necesario limpiar los “burós” de los políticos, y el “honor regresará a ser” la “enseña triunfal” de Nicaragua.



Estos ejemplos muestran a una comunidad espontánea formada alrededor de una idea (o reto, en el sentido de “quién se anima”). Si bien dan una perspectiva de las actitudes sociopolíticas de los participantes, estas participaciones son limitadas en el sentido de que no se concretan. Es decir, las ideas no trascienden fuera de la forósfera. Sin embargo, hay otros casos que sí lo hacen.

El carácter abierto, interconectado y veloz de la forósfera de MarcaAcme le ha permitido atestiguar diferentes tipos de proyectos colectivos. Un ejemplo de esto es visible en la discusión “Los posts: ¿un nuevo género literario?” [6/06/05]. En ella, “yo ernesto” y “dedalus” planearon una publicación conjunta. El material en cuestión eran las mismas entradas del foro, y su impresión sería una prueba para determinar si en sí mismas constituían un género literario. En la discusión que se generó casi exclusivamente entre estos dos usuarios, se fijaron casi todos los detalles necesarios para concretar este interés. Dieron lugar incluso para considerar políticas personalistas locales que podrían facilitar u obstaculizar su objetivo. Los registros de esta interacción son un ejemplo de cómo la comunidad de MA va asimilando las enseñanzas obtenidas del *habitus* del campo. Otro ejemplo de la apertura comunitaria que se presenta en MA es el tema de “Mujeres, mujeres, mujeres” [22/08/05]. Esto trató un artículo de opinión destinado para *El Nuevo Diario*, que reflexionaba sobre las ideologías reivindicativas del género femenino. Esta discusión fue diferente desde el inicio por la participación de identidades con nombre, y no apodos. Duró alrededor de dos horas y media, en las que por convocatoria de Eunice Shade, varias personalidades destacadas de la literatura nacional como Karla Sánchez, Vidaluz Meneses, Gioconda Belli, Sofía Montenegro, Ángela Saballos, entre otras, colaboraron con opiniones formales, serias y propositivas.

Cabe destacar que este mismo carácter abierto puede ser improductivo para los propósitos de la comunidad de MA. Ejemplos clave de esto son las discusiones bajo los temas “Que viva la puesilla!” y “I anti-festival internacional de poesía de León”. Ambos fueron iniciados el mismo día, el 10 de enero, 2006. Los dos casos, si bien no se concretaron como fueron planteados, sí impactaron de forma generalizada en el campo literario cultural local. Esto último debido mayormente al carácter abierto del foro y en especial a su flexibilidad que permite contribuciones anónimas. Aunado al contenido polémico de estas discusiones, el factor de incertidumbre generó una tensión virtual que desbordó a la cotidianidad. Fue aquí en

el foro de literatura de MA donde se gestionó y fracasó el ya mencionado Anti-festival de Poesía. El objetivo de dicha propuesta era criticar al Festival Internacional de Poesía de Granada, cuyo lema en el 2006 era “Que viva la poesía”.

Durante la fecha de referencia, inicios del año 2006, además del Festival Internacional de Poesía de Granada, también se organizaba otro festival por parte del crítico francés residente en Nicaragua, Norbert Bertrand Barbe. La propuesta de Barbe consistía en una serie de recitales a realizarse mayormente en la ciudad de Managua. Ambos eventos compaginaban, en el sentido de colaboración. No obstante, la concentración de actividades en Granada y en Managua incitó una discusión en el foro de MA sobre la ciudad de León. El tono se centró en la rebeldía ante una situación considerada como de exclusión intencional.

Dedalus inició el debate desde el tema “Que viva la puesilla!”. Su propuesta de discusión enfatizaba su desacuerdo con los organizadores Francisco de Asís Fernández y Barbe, por sus aparentes discriminaciones hacia poetas jóvenes y emergentes. Por eso, Dedalus propuso: “*Organicemos un Anti-festival, lo hacemos en León e invitamos a todos los poetas marginados que no leerán en el Festival de Poesía de Granada*” [10/01/06 >12:55pm].

La propuesta fue inmediatamente bien recibida por la comunidad conectada en esos momentos, no sin obviar las implicaciones políticas que conllevaría tal proyecto:

g3 >10/01/06 >11:47pm: *quememos granada*  
jackie treehorn >11/01/06 >11:10am: *can you say William Walker?*  
g3 >11/01/06 >4:19pm: *no me like el English*  
jordinic >12/01/06 >9:26pm: *no quememos Granada... que se hagan una piñata<sup>16</sup> con la forma de Ernesto Cardenal, los llenamos de caramelos y hacemos el antifestival de antipoesía en León.*  
.php >12/01/06 >9:39pm:  
*quise cruzar el río*  
*me picó un alacrán*  
*me llevó la hijueputa corriente*  
*moradito e inflado, siendo devorado por los zopilotes, me hallarán*

---

<sup>16</sup> Puede que este término haya tenido la intención de abarcar un significado más amplio que el simple objeto, ello al hacer una referencia directa a las “piñatas” de los políticos. Durante las décadas de los ochentas y noventas, se denominó como “piñata” a todos los objetos, propiedades y contratos que los políticos sandinistas arrebataron a los somocistas y otros liberales, y los aseguraron a su favor antes de dejar el poder en 1990. En este sentido, el Festival de Granada de 2006 que celebraba la figura de Ernesto Cardenal, podría interpretarse como la oportunidad para los participantes en capitalizar simbólicamente su asociación con el poeta sacerdote.

Destaca este poema-respuesta de “.php”, que describe una situación en que un objetivo es frustrado por factores externos. En efecto, el autor apunta a un alacrán cuyo veneno sabotea a la meta inocente del protagonista del poema. Aunado a este ponzoñoso, la misma fuerza del río contribuye a que el sujeto pierda el control sobre su realidad. De esta manera, para .php, la iniciativa de un antifestival no solo puede resultar irrealizada, sino que los mismos involucrados podrían convertirse en carroña “devorada por los zopilotes”. Y en cierta medida, tuvo razón.

Tan sólo una hora después de la propuesta inicial de Dedalus, inició otro grupo de discusión titulado “I antifestival internacional de poesía de León”. Este segundo foro continuó la discusión con más críticas, como el de un usuario no-identificado que escribe “*déjense de babosadas, que eso de antifestivales es para resentidos*”. No obstante las advertencias, una hora después aparece el manifiesto del “Antifestival de poesía de León”, remitido por “Dignidad poética” [10/01/06 >3:29pm]. La carta que se discute en otras partes de este estudio fue recibido en formas diferentes, con cierta desconfianza y emoción a la vez:

dedalus >10/01/06 >3:47pm:

*a la gran pu.”.%!!*

*no creí que se lo tomaran tan a pecho.*

*Quien jodido fue el adelantado!*

SKna >10/01/06 >8:36pm: *que gremio este, el de la poesía.*

g3 >10/01/06 >9:49pm: *lápiz y papel alerta! Lápiz y papel alerta!*

Jackie treehorn >11/01/06 >11:09am: *...ese mail de dignidad poética esta un poquito exagerado... ta bueno que el festival se llame: Liberales VS Conservadores...*

*Armamos una guerra civil y luego traemos algún gringo para que sea presidente.*

Ganimedes >11/01/06 >12:29pm: *acabemos al maje de la Dignidad Poética y seguimos con lo nuestro... ¿Qué les parece?... parodiamos su post y sacamos nuestro linaje...*

Abelardo Baldizón >12/01/06 >4:55pm: *¿en qué específicamente se va a diferenciar este anti-festival del festival granadino?... espero que no sea que simplemente en el representativo estéril de los excluidos que lloran estúpidamente porque desean y envidian el poder de otros.*

La aparición de “Dignidad poética” generó una confusión en la comunidad. Los límites entre la propuesta de esta entidad y los objetivos de todos los demás proyectos del momento se volvieron borrosos. Uno de los moderadores del foro aclaró, ante la pregunta anterior de Baldizón, que “*la misiva en cuestión continúa anónima... lo que sí dice la misiva es algo ya sabido, que Granada es la excusa de los unos sobre los otros...*” [sanrio, 12/01/06 >6:30pm]. Barbe, por su parte, que organizaba eventos culturales en Managua, tuvo la necesidad de publicar una carta de varios puntos para liberarse de la sospecha pública. Afirmó que sus actividades

no se planeaban realizarse en León, y contaban con el visto bueno de Francisco de Asís Fernández y de su esposa Gloria Gabuardi (los organizadores del Festival en Granada). Por otro lado, el *webmaster* de *marcaacme.com*, Rodrigo Peñalba, trató de aclarar la situación sin mucho resultado, consiguiendo sólo un nombre desconocido para todos, de “Leopoldo Gutiérrez Dremtt” [14/01/06 >3pm].

Las últimas apariciones de Dignidad Poética en el foro de MA fueron dos cartas explicativas [13/01/06 >10:51am y 14/01/06 >3:04pm]. La cuestión de anonimato no se atendió en ellos, ya que solo indicó que los responsables del evento “somos todos”. La razón principal de la primera carta, fue más bien aclarar el “sentimiento” tras el proyecto:

Estimados poetas:

Debemos confesar que nos sentimos sorprendidos por la cantidad de correos que hemos recibido... procederé a responder sus inquietudes.

... la idea de un anti-festival nace con el propósito de crear un espacio cultural que sea de todos... un espacio sin formalismo...

... en vez de enterrar abstracciones, manifestar una lucha en pro del desarrollo cultural de Nicaragua... olvidémonos de las comodidades... [y] quitémosle a la poesía la formalidad de un podium... Esta sería la primera insurrección poética”.

La segunda carta fue una “lista parcial” de “interesados” y “confirmados” que incluía a cerca de 20 poetas [14/01/06 >3:04pm]. Aunque prometió continuar la lista, el anónimo Gutiérrez no registró más entradas.

La persistencia del anonimato en el foro contribuyó a una pérdida de *momentum* en la discusión de este tema, más bien trasladándose a la esfera pública cotidiana y real. Esto fue evidente tras la última publicación de Dignidad Poética, con las siguientes respuestas que cerraron el tema en el foro:

cebra >19/01/06 >11:41am: *los excluidos existen, noticia para los niños bien... Los del anti-festival no están contra nada, solo saben que hay gente que no ha sido invitada. En Granada se bebe el vino y se comen las uvas. Que vomiten ahí los buenos poetas leoneses... pero que primero digan quienes son...*

ya sabes quien soy >21/01/06 >4:30pm: *pura lloradera del montón de poetuchos porque no los invitaron, qué deprimente, no pueden asistir simplemente a un evento y ya.*

Alsen Bert >25/01/06 >12:35pm: *parece que esto va acabar en nada. De verdad.*

En efecto, llegó el mes de febrero, cuando se proponía celebrar el Anti-festival, y nada sucedió en León. Puede ser que la imagen rebelde y contestataria de MA atrajo la atención del indefinido Dignidad Poética, siendo además un medio ideal en el que se puede experimentar con diferentes propuestas sin arriesgar descubrirse ante la crítica personal. Pero al final, la misma forósfera proveyó las limitaciones.

Aunque el anonimato de Dignidad Poética generó un desfile de actores bien identificados en revelar su alianza con Granada o con Marca Acme, su persistencia también agotó la paciencia y el interés de la comunidad de MA. No obstante el traslado al mundo físico<sup>17</sup>, la tensión en el foro se controló. Fueron los mismos miembros de la forósfera que ejercieron su poder para regular la participación y deslegitimizar a la propuesta.

En resumen, es posible que MarcaAcme sea el colectivo poético que más ha explotado el recurso tecnológico en Nicaragua. Son múltiples las formas en que ha logrado combinar su identidad y objetivos con los medios virtuales, mismas que hasta pueden dificultar la posibilidad de determinar la misma composición del grupo y delimitar sus esferas de acción. Como se ha visto con estos últimos ejemplos, aunque la comunidad de la forósfera de MA sea multisectorial y amplia, su desterritorialización y carácter impersonal la hacen inestable e indefinible. No obstante estas cualidades “líquidas”, para usar el término de Bauman, su dependencia digital se ha mostrado flexible a la “personalidad” y a las necesidades de este colectivo.

Cuando el grupo entró en conflicto con el Foro Nicaragüense de Cultura y otras opciones de apoyo económico se hicieron inaccesibles, Internet les proveyó una alternativa no discriminante para publicar sus producciones y difundir sus figuras simbólicas. Igualmente, los retos económicos y sociales en la promoción de la poesía y de las artes diferentes a las poéticas se convirtieron en oportunidades. Estos estudiantes de la UCA y de la Universidad Americana encontraron en la opción digital, la coyuntura para poner en práctica sus diferentes profesiones e intereses que dieron un cierto respaldo formal para lograr el reconocimiento de otros sectores culturales. Su exploración de las diversas escenas culturales albergadas en la ciudad de Managua, a través de la fotografía, el periodismo, la música, entre otras formas, les permitió descubrir el potencial implicado en combinar sus oficios poéticos con esferas no tradicionales a la poesía.

Aunque la personalidad rebelde de MA es consistente con su antecesor Literatosis, sí ha evolucionado en varios sentidos. Si bien el polémico número nueve de su revista impresa mostraba una actitud de rechazo, ira y descontento con el

---

<sup>17</sup> Este punto se retoma al final de este apartado, en la discusión sobre el Festival de Anti-Poesía, organizado de forma independiente por el poeta Héctor Avellán.

mundo, el contenido en *marcaamce.com* es más propositivo. Los imaginarios sociales impuestos por las cúpulas sociopolíticas y culturales del país ya no se abordan como condenas, sino como retos en que surge la responsabilidad de transformarlas. Es algo parecido a la mencionada colaboración de “yo Ernesto” en el foro de MA, en referencia a las condiciones sociales de la literatura, cuando afirma que el valor de lo artístico depende de: “*romper reglas de manera consciente, [según] qué entorno tengamos*” [22/10/05 >2:03pm].

Para todo fin práctico, se puede considerar que esta cita previa concentra la identidad de (ex)Literatosis-MarcaAcme; es decir, la desobediencia. Es una marca que la distingue del caso previamente revisado de 400 Elefantes. Como se recuerda, este colectivo desafía la “imperturbabilidad” de las esferas consagradas y conservadoras con la crítica textual, académica y reflexiva. Pero la vía optada por (ex)Literatosis-MarcaAcme fue diferente: fue más lúdica, más experimental y más extra-literaria. Para esto es necesario considerar que estos últimos, aunque contemporáneos a 4E, son poetas más jóvenes, para quienes las antiguas polémicas y conflictos nacionales son más relatos que experiencias vividas. Para ilustrar este contraste un poco más, la figura de Abelardo Baldizón resulta interesante. Es el único vínculo personal entre los dos proyectos. Como se vio, Baldizón fue uno de los fundadores del Círculo de Lectores de la UCA, pero tras su disolución, ya no continuó con MarcaAcme, sino con los 400Elefantes. Resalta que en los extractos de los diálogos del foro revisados más arriba, las entradas de este poeta no mostraban el mismo espíritu rebelde que las otras. Era el que más cuestionaba a los fundamentos de las propuestas anti-granadinas. Y es que el desarrollo del oficio poético lleva a la experimentación constante hasta que el poeta encuentre un lugar más apropiado para alimentarlo. En este sentido, sin olvidar la descripción vista que Helena Ramos le hace a Baldizón como “*el más lúdico del grupo [de 4E]*” con una poética “*burlona y jodedora*”, la postura deconstructiva de los paquidermos le ajustaba mejor que la desobediente de MA.

Pero antes de prematuramente fortalecer la idea de que todos los colectivos emergentes buscan contraponerse a las concepciones tradicionales del oficio poético, es importante resaltar el caso del grupo ContraCara. Como a continuación se verá, aunque este grupo también desarrolla estrategias innovadoras para promover el oficio poético y para insertarse en el campo de la poesía nacional,

mantiene complicidad con ciertos paradigmas hegemónicos de la historia literaria nicaragüense. Esta discusión nos sirve para desplazar el enfoque de estudio de la ciudad de Managua, hacia los casos “casi-capitalinos”. El grupo específico de ContraCara cabe de cierta manera entre las dos categorías. Aunque se originó en el poblado de Masaya, gradualmente concentró sus actividades a media-hora de ahí, en Managua. Sin embargo, a pesar de su preferencia por la capital, ContraCara también destaca por ser una de las iniciativas con más ambiciones de inclusión nacional en la poesía nicaragüense.

### **2.3. Grupo Contracara-Horizonte de palabras.**

La historia del grupo Contracara inició en 1997, cuando el escritor Edgar Escobar Barba regresa al poblado natal de su padre, Masaya, Nicaragua, después de estudiar lingüística en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México. Las experiencias de Escobar en México incluyen su participación en talleres literarios de Jalisco, en los cuales le nació un oficio pedagógico; un interés en el desarrollo de la juventud. Así, a su regreso a Centroamérica buscó oportunidades para compartir sus experiencias con escritores jóvenes, que en aquella época enfrentaban una serie de retos considerables. En este sentido, se puede hacer una clasificación inicial de la figura de Escobar como “maestro” o “pedagogo”.

En entrevista otorgada para este estudio, Escobar destacó que las secuelas de la guerra fratricida de la década de los ochentas incluyeron una polarización social, y que él se sentía corresponsable de atender el problema. También se generaron grandes diferencias en el acceso a la educación. Después de los accesos masivos facilitados durante los años ochenta, el entonces presidente Alemán suspendió los programas de Filosofía y Letras en casi todas las universidades del país. En un ambiente nacional altamente polarizado, estos programas, conocidamente marxistas en su teoría, no se acoplaban con los planes neoliberales de desarrollo nacional, por lo que fueron sustituidos por carreras técnicas y “tecnocráticas”.

La ausencia de las humanidades en los esquemas educativos nacionales motivó a Escobar a desarrollar la idea de organizar talleres literarios. Para esto, Escobar se dedicó primero a sondear el medio literario más próximo a Masaya, en

parte a través de un programa cultural de radio que conducía. Dos años después, se unió con los escritores Walter Solís y Ulises Huete (a quien conoció por Literatosis) para formar el grupo ContraCara. El nombre se derivó de reflexionar sobre las apariencias y confrontaciones que componen a la realidad sociocultural de Nicaragua. La dualidad implicada también encajó con los discursos dobles que caracterizan a la danza declarada Patrimonio Intangible de Nicaragua, “El Güegüense”, y entre cuyas sedes más importantes para su representación está justamente Masaya. El grupo desde entonces ha crecido, al pasar por lo que Escobar describe como “tres generaciones” de miembros: el primero (durante el periodo 1997-2002) compuesto por él, Walter Solís y Ulises Huete; en la segunda (2002-2004), se incluye a Andira Watson, Griselda Serrano y Henrie Petrie; y en la tercera (2004-actual) está Gloria Palacios, Verónica Rodríguez, Daniel Hernández y Délmar Maltéz.

Las reuniones iniciales del grupo eran para la crítica interna y para planear metas anuales (recitales, talleres, etc.) Pero la gradual limitación de espacio disponible y de voluntades locales para realizarlas les llevó a estrategias muy interesantes. Por ejemplo, consideraron que un aliado en el gobierno podría funcionar como un apoyo al grupo, para darle más reconocimiento a la vez que promovería la cultura general de la población. Así, aprovecharon unas elecciones próximas en la alcaldía local de Masaya y lograron colocar a Huete como Jefe de Cultura por un periodo de dos años. Además del estatus familiar de Escobar (su padre fue embajador de Nicaragua en México), el antecedente que Huete utilizó como campaña fue el haber organizado un encuentro de jóvenes escritores de la región de la costa pacífico, con un grado considerable de éxito. La gestión de Huete en la alcaldía, como él la describió en una entrevista, fue sin preferencialismo [*sic*] por ContraCara, mas en un sentido en que se beneficiara a la cultura de todo Masaya [Huete, entrevista].

Posteriormente, también por iniciativa de Huete, ContraCara propuso un proyecto de publicaciones, específicamente una revista. Escobar convenció al grupo de que era preferible explorar primero a los medios periodísticos [Escobar, entrevista]. Así, las primeras publicaciones de este colectivo aparecieron en una columna en el ahora desaparecido diario –clasificado por Escobar en una entrevista como- de ultraderecha, *La Noticia*. El “Consejo Intelectual” que editaba el diario



(mismo que incluía a Jorge Eduardo Arellano, Roger Matus, Nicasio Urbina y el nieto de Pablo Antonio Cuadra, Pedro Xavier Solís como miembros), estaba fuertemente asociado con la Academia Nicaragüense de la Lengua. El “Consejo Editorial” de la columna de ContraCara estaba compuesto por Huete, Misael Duarte, Osler Velásquez, Jennifer Herrera, Kenya Doña López y Escobar como asesor. Pero el diario desapareció a los pocos meses de la incorporación de los poetas de Masaya, (censurado por el gobierno de Alemán, en el 2002), por lo que el grupo apenas alcanzó cuatro apariciones durante mayo y junio de 2002, de 1/3 de planilla promedio cada una. No obstante, la repentina cancelación de ese espacio propició la materialización de la idea de Huete.

Así, en marzo del 2003 publican el primer número, de los cinco logrados hasta la actualidad, de *Horizonte de Palabras*. El título que llega a sustituir el nombre previo del grupo es ilustrativo en varias formas de la visión y de los logros de este proyecto. En palabras de Huete, ContraCara-Horizonte de Palabras:

no se limita a publicar textos. A través de las presentaciones [de la revista] en diferentes ciudades de nuestro país y de la región centroamericana, pretendemos crear puentes con otros grupos literarios y escritores independientes para aunar esfuerzos [Huete, 2003].

En la visión del grupo el lenguaje es un eje para lograr “*la comprensión del mundo, de los otros, de lo otro y de nosotros mismos*” y se manifiesta como un “*horizonte que se abre en el tiempo, hacia nuestro interior y hacia el exterior, y por el cual somos, realmente*” [Huete, 2003]. La promesa y el reconocimiento logrado por la revista motivaron que el grupo ContraCara gradualmente se identificara con el título de su publicación. Aunque no abandonó por completo su nombre inicial, se llegó a conocer públicamente más como Horizonte de Palabras (HP).

HP es posiblemente la agrupación literaria de mayor expansión e inclusión en el escenario nicaragüense actual. A excepción de la distribución de su revista, los eventos que organizan logran acomodarse en una variedad de sitios en la zona de la costa pacífica. También, los participantes reunidos representan sectores discriminados por agrupaciones consolidadas, como son los jóvenes universitarios, los no descendientes de autores o artistas consagrados, y aquellos que por alguna otra razón, no cuentan con el respaldo suficiente para desarrollar un oficio literario reconocido.

El interés por apoyar y trabajar con la juventud es el motor principal de Horizonte de Palabras. Para ello, además de la revista, a iniciativa de Escobar, HP incursionó en otras dos ideas. Una fue la de un festival de poesía, organizado más como concurso que como recital. La otra, fue formalizar un encuentro regular de escritores jóvenes. Ambos proyectos privilegiaban a estudiantes jóvenes (entre 15 y 35 años de edad), y a aquellos que no necesariamente cuentan con los privilegios de crianza que beneficiaron a varios de los escritores nacionales consagrados. En la misma línea, la intención incluyó evitar la ideologización o politización de la literatura.

En cuanto a la primera propuesta de Escobar, el festival-concurso, éste se tituló “Eudoro Solís”. El homenaje es en memoria de uno de los poetas “olvidados” de Masaya, que también resulta ancestro de uno de los miembros de HP, Walter Solís. El formato de participación fue indirecto y algo lejano de su visión original. Los concursantes enviaban sus textos al consejo de HP, y el evento en sí era la premiación de los ganadores. Hasta la fecha han organizado cuatro eventos (2002-2007). Los primeros dos se celebraron en Masaya y los otros en Managua. El enfoque se ha mantenido más o menos constante hacia estudiantes locales y nacionales de nivel medio superior y universitario. Esta delimitación sectorial se hizo pertinente tras el segundo concurso en 2003, cuando lanzaron una convocatoria abierta por Internet. HP recibió 75 textos, de los cuales, 65 eran de autores nacionales. Entre los ganadores había cinco estudiantes extranjeros (México, Guatemala, El Salvador, Honduras y España), y los organizadores se vieron en la necesidad de cubrir gastos no contemplados previamente, como viáticos. El incidente inesperado repercutió en la tercera convocatoria, que tardó tres años en salir, a causa de la recolección de fondos [Escobar, entrevista].

Pero el atraso en su proyección inicial de un evento bianual permitió a los organizadores refinar la logística del evento. En la tercera versión, el concurso amplió su enfoque al incluir participaciones de narrativa y de cuento corto. Para compensar el atractivo no logrado que buscaron aportar al evento con su experimento internacional, abandonaron el mecanismo de concurso por jurado tradicional. Se decidió que era mejor incorporar todas las fases (excepto la de composición) en el mismo evento. El resultado fue un concurso, entendido como una competencia directa de equipos organizados por localidades (zonas de residencia). La dinámica así adquirió nuevas dimensiones. Algunos de los grupos que han

marcado presencia en estos eventos incluyen “Pluma gris”, “Armonía Difusa”, “Oráculo”, “Tribal literario” y “Signo” de Managua; “SpeJo” de León; “Antimateria” de Nindirí; “Oda del Cenzontle” de Diriamba, y “Los amorfos” de Ciudad Sandino, entre otros de lugares como Puerto Cabezas (RAAN), Jinotepe, Carazo y de la zona del Río San Juan.

La estructuración en equipos facilitó la cohesión de los concursantes y les permitió explorar y disfrutar de un aspecto competitivo “en vivo”, cosa insólita en los formatos tradicionales de recitales en Nicaragua. Por ello resulta lamentable que el concurso “Eudoro Solís” no sea de los eventos literarios nacionales con más cobertura en los medios. Incluso, estos concursos rara vez son seguidos por alguna nota periodística, a pesar de las invitaciones a la prensa. Esto puede deberse a factores como su orientación estudiantil, la ausencia de grandes personalidades entre los participantes y a que los premios entregados son más simbólicos (un diploma, algunos libros donados por la Red Nicaragüense de Escritores, e invitaciones a talleres literarios), y no consisten en una publicación, como sucede tras las convocatorias de ANIDE o del CNE. Pero aun así, el concurso de HP es uno de los más inclusivos e innovadores en promover la creación poética.

A la par del concurso estaba la idea de hacer “Encuentros de Jóvenes con la Poesía”. Este proyecto también intentó distanciarse del formato tradicional de un evento dominado por recitales maratónicos, mayormente para atraer a un público joven y estudiantil. La estrategia fue de promover el recital junto a mesas redondas de debate, de ponencias y de mini-talleres. El objetivo incluyó no solo reunir a los escritores emergentes y motivarlos en su oficio literario, sino también de “prepararlos”.

Algunas de las actividades realizadas en pasados Encuentros incluyeron mini-talleres de declamación y de escritura, simulacros de competencia en-vivo, así como ponencias sobre títeres, lenguaje corporal y música. Todas estas dinámicas se realizaron con el fin de estimular a los participantes para descubrir las formas en que la literatura puede interactuar con otras formas artísticas.

Los Encuentros anuales de dos días que empezaron en el 2000, son apoyados por la Academia de la Lengua dirigida por Arellano y algunas veces por el Banco Central de Nicaragua (BCN). En la actualidad (2007) ya se han realizado siete versiones en varias partes del país, como Diriamba (2003), Granada (2004),

Jinotega (2004) y Managua (2000, 2002, 2005, 2006)<sup>18</sup>. La obvia preferencia capitalina puede deberse a cuestiones de financiamiento, mismas que han afectado al evento en otras formas. Por ejemplo, como dependientes del gobierno federal, el BCN y la Academia de la Lengua se vieron afectados por el cambio de gobierno en el 2001 y, en consecuencia, el Encuentro también.

A Horizonte de Palabras le fue imposible realizar el Encuentro de escritores en el 2001, pero esto posteriormente se compensó. En el 2003, Jorge Eduardo Arellano ganó el Premio Rubén Darío. Interesado en el trabajo de Escobar, el historiador literario le dio la mitad del premio para financiar un encuentro en Diriamba, al que asistieron 110 personas [HP, 2003: 41]. Esta donación fue vista con sospecha por muchos de los grupos de escritores jóvenes y emergentes no afiliados a las actividades de Escobar. En una entrevista con el asesor de HP, esta situación fue causa de reflexión para uno de los pilares ideológicos del grupo. Contrario a otros grupos como 400 Elefantes o Literatosis, por ejemplo, HP no busca “quemar al maestro”, sino mantenerlo respetuosamente en su lugar de guía. La generosidad de Arellano con HP en este incidente fue vista como una colaboración intergeneracional, y posiblemente habría sido obstaculizada si el grupo de Masaya hubiera contado con antecedentes de escisión y de crítica.

La característica de HP por no turbar las relaciones entre jóvenes con escritores consagrados es esperada en parte, al considerar la edad madura de algunos de los organizadores de HP. Sin embargo, ello no indica una disminuida capacidad de iniciativa de los propios jóvenes. De hecho, Escobar no descarta que la figura del maestro esté obsoleta, ya que, con la perspectiva apropiada, los escritores emergentes bajo su guía están mejor preparados para comprometerse con el oficio y para auto-promocionarse [Escobar, entrevista]. Esto lo fundamenta en el hecho de que en Granada 2004, se organizó la primera Junta Directiva de Jóvenes, compuesta por representantes regionales de escritores jóvenes, relevando a HP de la responsabilidad de organizar los Encuentros<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> La ciudad de Matagalpa fue planeada como sede en el 2005, pero su disposición se canceló por razones no aclaradas.

<sup>19</sup> En entrevista, Escobar declara que este nuevo comité le había propuesto la posición de presidente; lo cual rechaza, considerando que el grupo debe preservar su carácter juvenil.

Además, cuando el apoyo económico procedente de las fuentes acostumbradas (para las dos últimas ediciones de este evento, en 2005 y 2006) nuevamente se redujo, los mismos estudiantes acordaron en establecer una cuota de cooperación. Dadas las iniciativas que han surgido de los mismos participantes, bien puede ser que estos encuentros sean espacios eficaces de preparación no solo en lo literario. Por ejemplo, varios de los jóvenes, además de contribuir a la realización de estos eventos, trabajan como coordinadores culturales en las universidades locales: Délmar Maltéz (Coordinador de Cultura Juvenil de un capítulo de enlace de la UNAN), Verónica Rodríguez Silva (Responsable Juvenil en la Universidad Católica), y Mario Martínez (Coordinador de Cultura Juvenil de la Universidad Politécnica de Nicaragua). Estos ejemplos de iniciativa forman parte de lo que Escobar llama la “nueva generación” de poetas, que se hizo visible desde el evento de Granada- 2004<sup>20</sup>. En palabras de Escobar, ésta es diferente de la anterior por su voluntad de explorar formas y géneros abandonados o rechazados por los poetas de las promociones capitalinas del 90 y del 2000; son en su mayoría “*creyentes*” y dejan atrás las desilusiones postmodernistas; además de que “*les gusta competir*” [Escobar, entrevista].

La mostrada capacidad de iniciativa de estos jóvenes que participan en los proyectos de HP, ha convencido a sus fundadores de la importancia de la estrategia de “células”. Es decir, de estimular la formación o la reunión de pequeños grupos de estudiantes interesados en la literatura, para encaminarlos un poco y luego dejarlos para que se auto dirijan. La idea es que estos grupos a su vez se dispersen y se reproduzcan. Por esto es importante la apertura del concurso Eudoro Solís y los Encuentros de Escritores Jóvenes, para construir a partir de los grupos participantes, una comunidad grande, motivada y capacitada en su oficio literario.

Como se ha visto, ContraCara-Horizonte de Palabras, en varios sentidos, ha sido responsable de lograr mayores impactos en el campo de la poesía nacional. Tiene a su favor, su complicidad con algunos de los pilares imaginarios tradicionales de la poesía nicaragüense, como es respetar la figura del maestro. Además, el respaldo de figuras consagradas como Eduardo Arellano y de instancias como la

---

<sup>20</sup> Además de los ya mencionados como promotores universitarios de cultura juvenil, otros poetas jóvenes que Escobar identifica en este grupo son José Concho López, Tania Hernández, Gloria Palacios, Jerry González y Marjorie Maltéz.

Academia Nicaragüense de la Lengua debería también garantizarle un proceso acelerado de consolidación. Por otro lado, su poder de convocatoria amplia entre la comunidad estudiantil demuestra que sus iniciativas innovadoras en materia de inspirar, educar y promover la poesía son eficaces. No obstante todos estos puntos favorables, HP aún no ha logrado la atención de gran parte del campo de la poesía nacional, evidente a través de su presencia limitada en los suplementos culturales y de su exclusión –como grupo- de eventos de mayor magnitud, como el Festival de Granada.

Algunas causas de estas discordancias pueden ser, en primer lugar su fragilidad política. Como se ha mencionado, Nicaragua tiene una tradición de reinventarse tras cada uno de los grandes acontecimientos históricos que vive. En este sentido, la dependencia de HP respecto de figuras e instancias vinculadas al erario público es un factor de inestabilidad. Ello explica que la interferencia y apoyo de Arellano tuviera una trascendencia limitada en este colectivo.

La entrada de administraciones neoliberales contribuyó a que el eje cultural del país regresara a Granada y a que se concentrara en el sector privado y exclusivo. Tras la muerte de Cuadra, la hegemonía de instancias capitalinas como la Academia de la Lengua fue sustituida por otras, como el Festival de Poesía de Granada. En el mismo sentido, las iniciativas ligadas a la ultra-derecha fueron opacadas por las que desarrollaron los sandinistas con el apoyo internacional, como el Centro Nicaragüense de Escritores. Aunado a esto, sin la protección de Cuadra, la misma figura de Arellano se debilitó y se volvió un blanco para la nueva crítica nacional<sup>21</sup>. Pero en todo caso, si bien es posible que Arellano haya apadrinado la consolidación de HP, la posición de guía en este colectivo ya estaba ocupada.

Hay varias diferencias entre HP y los casos de 400 Elefantes y de Literatosis que se hacen relevantes tras esta revisión. La mayor consiste justamente en los puntos mencionados arriba, y que, se esperaría, contribuirían a su afianzamiento más sólido en el campo literario. A pesar de las innovaciones logísticas en sus eventos, que definitivamente introducen estrategias prometedoras para el futuro de la poesía nicaragüense, HP se distingue de sus contemporáneos porque acepta la complicidad con el imaginario del maestro. No obstante este distanciamiento

---

<sup>21</sup> Discutido brevemente en el apartado 2 del capítulo I.

estratégico de los otros colectivos, comparte con ellos el reto de acumular capital simbólico, aunque puede ser que su situación sea más un problema de incompatibilidad para el momento en que surge. Por ejemplo, el capital de Arellano, que respaldó a HP en varias ocasiones, no cargaba la misma fuerza para estos años en comparación a cuando Pablo Antonio Cuadra (el maestro de Arellano) aún vivía. Pero aún así, HP es un factor imprescindible para entender el presente y futuro de la cultura literaria y en general de Nicaragua. Las iniciativas laborales de varios de sus miembros en las universidades locales lo constatan.

Continuando esta misma línea de reflexión, la estrategia de células adoptada por HP, en el sentido de que depende de la iniciativa personal, se ha mostrado importante en otros sectores poéticos. Ejemplo de lo anterior son los esfuerzos de Héctor Avellán, poeta emergente e “independiente” que ha logrado construir comunidades temporales alrededor de la poesía con impactos trascendentes en su campo. Se puede considerar a estos proyectos de Avellán, discutidos a continuación, en forma similar a los personalizados de Cardenal, Escobar, Fernández y Murillo, entre otros revisados previamente. Sin embargo, si bien se asocian en ciertos momentos con la cultura granadina y con los diferentes ejes de poder cultural nacional, las iniciativas del joven poeta no se construyen con capital simbólico directamente heredado. Aunado a esto, aunque el personalismo de Avellán depende de la figura del “poeta primitivo”; del poeta involucrado en lo social, sus acciones ocurren en un contexto similar al de Horizonte de Palabras, en el que los parámetros que explican al capital en cuestión ya han sido reconfigurados.

#### **2.4. Proyectos independientes. El Encuentro de escritores jóvenes y el Festival de Anti-poesía.**

No todos los fenómenos de organización y de expresión colectiva de poetas emergentes en el campo nacional tienen un carácter formal. Sin embargo, no por eso dejan de ser importantes para entender los procesos emergentes nicaragüenses para lograr el reconocimiento y garantizar su participación en el campo poético. Al involucrar una toma de posición y un carácter grupal estos otros esfuerzos pueden bien surgir de los márgenes, y por sus ideologías literario-estéticas específicas, pueden decidir mantenerse ahí.

Dos ejemplos de lo anterior son el Primer Encuentro de Escritoras y Escritores Jóvenes del Pacífico de Nicaragua (2002) y el Festival de Anti-Poesía (2007), organizados ambos por el poeta “independiente”, Héctor Avellán (1974). Esta categorización no sólo responde a que no está “afiliado” a algún grupo o colectivo formal en particular, sino también por su posición ideológica referente a la poesía. Su postura se acerca a la dominante en los escritores afiliados a la insurrección y a la Revolución sandinista. Es la estética fuertemente ideológica del exteriorismo, que los escritores emergentes en general desde los años noventas han tratado de evitar. Pero, para Avellán, como afirmó en entrevista, la poesía es un “*espacio de denuncia*”, por su capacidad de reflejar lo social y de transmitir un mensaje. Así, la organización de ambos eventos respondió a una necesidad de “*llamar la atención*” de la sociedad hacia problemáticas específicas [Avellán, entrevista].

El “Primer [y Tal Vez Único<sup>22</sup>] Encuentro de Escritoras y Escritores Jóvenes del Pacífico de Nicaragua”, que no ha tenido una segunda edición, nació “*de la necesidad de establecer lazos entre una generación fuertemente cuestionada*” y marginada de los espacios públicos [Avellán, 2002b]. Pero, cabe decir, también fue la respuesta de Avellán al desafío que surgió de una polémica previa.

El reto fue organizar su propio evento literario, derivado de sus críticas a la dinámica del III Encuentro de Escritores Centroamericanos ‘La Frontera’, en homenaje a Pablo Antonio Cuadra, celebrado en Managua unos meses antes<sup>23</sup>. Su evaluación del evento se publicó en *La Prensa Literaria*, el 13 de abril, 2002: “*lo que encontramos fueron las mismas caras de siempre, con la misma literatura de siempre, complaciente, heterosexual, plagado [sic] de lugares comunes, regodeándose con el poder*”. Tal crítica le sucedió una cascada de respuestas en las siguientes ediciones de *LPL*, algunas de apoyo, otras no tanto, como la de Blanca Castellón, co-organizadora del encuentro en cuestión. Parafraseando, Castellón le contesta a Avellán que si no le gustó su evento, pues, que haga uno propio.

Y lo hizo, aunque “*sin tener muy claro lo que este encuentro puede significar a largo plazo*”. Logró celebrar una docena de presentaciones ante una audiencia de aproximadamente 70 personas. El evento fue apoyado por el escritor Pablo

---

<sup>22</sup> Avellán, entrevista.

<sup>23</sup> Más detalle sobre este Encuentro Centroamericano se aborda en el siguiente capítulo, en el apartado sobre Costa Rica.



Centeno, entonces Director de Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, con espacio y equipo de sonido. El grupo Literatosis también lo ayudó, con la reproducción de la convocatoria en su columna “Abrapalabra” en el *Nuevo Amanecer Cultural* [NAC, 2002], y con publicar el discurso de Avellán en la inauguración del evento en el polémico número nueve de su revista. Pero fuera de estos apoyos, y a pesar de previas gestiones e invitaciones, el encuentro tuvo poca o casi nula cobertura por los medios masivos incluyendo a los suplementos y a las revistas literarias y culturales del país.

El activismo de Avellán por crear espacios para poetas emergentes, jóvenes y demás marginados, así como por generar debate y conciencia de problemáticas sociales también incluyó la organización del Festival de Anti-Poesía. Este evento encaja en lo que él llama “*terrorismo cultural*”, y que por mucho supera a “*los golpes de estado artísticos*” que se propusieron los vanguardistas. Se empezó a organizar en la segunda mitad del 2006, para celebrarse simultáneamente al Festival “oficial” de poesía de Granada, en febrero del 2007.

Mucho más polémico que el Encuentro de Escritores Jóvenes, el Festival que organizó Avellán también contó con antecedentes importantes. En primer lugar estaba una crítica que él hizo al segundo festival oficial de Granada en 2006. Sucedió que el entonces Presidente de la República Enrique Bolaños estaba programado para inaugurar el evento. El contexto sociopolítico en Granada [CLACSO, 2006] incluía manifestaciones de la Federación de Trabajadores de la Salud (FETSALUD) y de la Federación de Médicos Pro Salario (FMPS) en el marco de una huelga general. Mientras tanto, en la capital de Managua el Ministerio de Salud ordenó la retención de salarios y el uso de la fuerza pública en contra de los inconformes que intentaban impedir el trabajo de los esquiroles contratados por el Estado. Las declaraciones gubernamentales se hicieron ante otra huelga duradera de trabajadores de la educación que demandaban mejoras salariales. Los manifestantes (mayormente de la FETSALUD y FMPS) fueron entonces a Granada para encontrarse con el Presidente, pero su acceso a la plaza en donde Valle-Castillo inauguraba el Festival en representación de Bolaños, fue impedido. De acuerdo con algunos de los presentes en el incidente, los quejosos fueron “ignorados y maltratados”.

La situación fue considerada ofensiva por Avellán, ya que él cree que el poeta, como artista de la palabra, está más cerca de las figuras del maestro o de un protector de la salud que de un político. En su opinión, los organizadores del Festival y la comunidad letrada debieron haber condenado al incidente, como una forma de solidarizarse con los intereses populares, en especial con los educadores. Pero las implicaciones y los enlaces políticos y económicos del Festival –según Avellán– fueron tales que disuadieron la crítica, y revelaron la urgencia de un festival alternativo. Y en efecto, en la “Declaración de Granada” del 2006, los participantes firmantes se limitaron a una postura abstracta frente a los hechos:

La poesía es amor, justicia, solidaridad... decimos no a las guerras, a los terrorismos, a la pobreza, a la opresión, la miseria y el hambre, no a quien oprime y somete, no a la tortura, y a la xenofobia. No a las dictaduras. Decimos sí a la paz, a la vida, a la solidaridad, a la diversidad, al libre albedrío y al bienestar de los pueblos, si a los derechos humanos y al respeto de los pueblos originarios de América [FFG, 2006].

Es decir, la declaración firmada por más de cien poetas extranjeros y nacionales no hizo referencia específica a la condición paupérrima local o nacional. Tampoco mostró que estuviesen enterados de que el Festival en el que participaron compartió la misma ciudad con los manifestantes reprimidos en por lo menos dos ocasiones (9 y 10 de febrero), y esto, habiendo tan solo unas cuadas de distancia entre ambos eventos. En sí, la Declaración firmada al final del Festival tendió hacia las características típicas ya reveladas en el capítulo anterior, de cliché y poco interés en el desarrollo no granadino. Su único punto específico fue, obviamente, “su apoyo categórico a que Granada y su entorno sean declarados por la UNESCO Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad”.

La simultaneidad de los eventos habría promovido una acción en común a favor del desarrollo nacional, especialmente en el Carnaval Poético de ese año (2006) en cuyo “Cortejo Fúnebre” enterraron a *“la ignorancia... para que no seamos indiferentes antes las injusticias... ante la pobreza de nuestros pueblos”* así como al *“olvido, porque no podemos olvidarnos de la solidaridad y la dignidad del hombre”* [Gabuardi, 2006]. Pero por otro lado, no obstante la reserva de los poetas para utilizar su capital simbólico a fin de, posiblemente, influenciar otros procesos de desarrollo, esta acción tal vez respondió más a la idea de que *“el Festival es apolítico, [y que] abraza a todos las corrientes del pensamiento político”* [sitio FFIG >introducción].

Otro antecedente importante del proyecto del Festival de Anti-Poesía de Avellán es un intento anónimo de realizar un “Anti-festival de poesía”, ya mencionado en el sub-apartado dedicado a Literatosis-MarcaAcme. Éste se considera un antecedente porque incluía una crítica a la institucionalidad del festival oficial de Granada. Y aunque ambos esfuerzos, el Anti-Festival de Poesía y el Festival de Anti-Poesía comparten las mismas palabras, y no obstante este último llegó a absorber el estigma del primero, ello no implicó la presencia de Avellán en la convocatoria para el Anti-Festival.

Para entender mejor la propuesta de Héctor Avellán, conviene revisar brevemente la convocatoria del Anti-festival. Este evento, que nunca llegó a realizarse, se propuso para la ciudad de León, y se promovió mayormente por Internet. Fue convocado por el grupo anónimo de Artistas por la Dignidad Poética de Nicaragua para denunciar la institucionalidad y la concentración de poder en la esfera literaria en Granada. Pero además de la crítica, lo peligroso del texto eran sus acusaciones no fundamentadas a los organizadores granadinos:

Queremos denunciar ante el mundo que la mayoría de quienes conforman este festival son gente sin escrúpulos con puestos fantasmas en los gobiernos. Queremos denunciar que mucho del dinero recaudado en este festival va a parar a los bolsillos de quien sabe que familia burguesa nicaragüense. Exigimos rendición de cuentas de parte de los organizadores del festival, con recibos, pruebas, entradas y salidas, de lo contrario destaparemos la primera huaca [sic] cultural de la historia de Nicaragua. [marcaacme.com >foro literatura >10/01/2006]

El manifiesto anónimo fue -posiblemente- un intento para sondear a la comunidad literaria, para determinar la viabilidad real de tal tipo de propuesta. Sin embargo, se interpretó como una contra-propuesta real ante el Festival Internacional de Poesía de Granada. Como se recuerda en el sub-apartado sobre la forósfora de MarcaAcme, esta propuesta generó un ambiente de tensión, primero limitado a la propia comunidad virtual, pero luego desbordó a la cotidianidad. La desconfianza y la sospecha se hicieron presentes en el campo literario, especialmente entre los escritores granadinos y los leonenses. La situación tuvo una corta vida, cuando el anónimo Dignidad Poética desaparece del foro de MarcaAcme, y nada pasa en León. Sin embargo, la tensión resurgió cuando Avellán propuso su “Primer y Tal Vez Único Festival de Anti-Poesía”.

Por eso es importante notar la diferencia de los títulos de las propuestas. Avellán sabía de la interpretación que podría darse si recurriera al mismo termino de

“Anti-festival”. Su propuesta no era para cancelar, ni boicotear el evento oficial, sino más bien complementarlo [Avellán, entrevista]. Por otro lado, sí fue una diatriba a la dinámica y a la institucionalidad del Festival oficial. El referente de “anti-poesía” (una etiqueta que muchos dieron a la poesía exteriorista), trató de llamar la atención y cuestionar si los poetas y la poesía nicaragüenses presentadas ahí, en verdad representaban a la poesía nacional.

Aún así, no se pudo evitar el estigma. En la cotidianidad de Granada, los promotores de Anti-Poesía –con identidades abiertamente reveladas al igual que sus objetivos- fueron objeto de sospecha. La censura para publicarlo y las excusas que se esgrimieron fueron algunos de los mayores retos a enfrentar [Avellán, entrevista]. Tanto los organizadores del Festival oficial como los participantes y los patrocinadores interpretaron ese otro evento, al menos como una rebeldía sin trascendencia propia, cuando no como una amenaza tanto para el Festival como para los valores granadinos.

El Festival de Anti-poesía se planteó inicialmente como un evento de varios días con invitados especiales, para tener como resultado una publicación antológica de los poemas recitados. El documento de diez cuartillas que gestionaba el proyecto cultural se presentó ante varias organizaciones de desarrollo cultural, instancias gubernamentales y empresas privadas en búsqueda de patrocinio [Avellán, 2007b]. La respuesta de todos, según Avellán en una entrevista sobre el evento, fue la misma: “*ya estamos apoyando el Festival [oficial]*”. La ambición material del proyecto finalmente se redujo a una mínima parte, pero aún así logró una expresión colectiva importante y reconocida.

Avellán fue asistido en la organización del evento por la poeta y feminista británica radicada en Nicaragua desde hace varios años, Helen Dixon. La convocatoria se hizo mayormente por volantes repartidos en las calles de Granada, invitaciones personales y por Internet. Los únicos apoyos formales del sector privado fueron del bar “La bohemia” para ser la sede del evento, y de la productora cultural Güegüe Comunicaciones, que patrocinó el sitio de *antipoesia.com* (desaparecido en 2008). Es decir, aunque su diseño original fue drásticamente modificado para ser reducido, el Festival de Anti-Poesía logró realizarse prácticamente sin financiamiento y sin el apoyo de los medios masivos de comunicación.

El evento, que el poeta nicaragüense Danilo Guido describió como una “*idea original que suena diabólica para los dioses poéticos*” [Guido, 2007] finalmente se celebró el último día del Festival oficial y en horario nocturno (7pm a 2am). Cabe destacar que en el día, algunos de los participantes de Anti-Poesía llevaron una carroza decorada para participar en el Carnaval Poético del Festival oficial, en el cual actuaron cerca de mil granadinos con música, bailes y disfraces. La carroza decorada por Avellán y Dixon era una parodia del “Cortejo Fúnebre” que despuntaba el desfile. Como se recuerda, la carreta involucrada en este espectáculo popular carga un ataúd en el que simbólicamente se entierra a algún aspecto negativo de la humanidad. En el 2007, derivado del discurso de apertura del Festival oficial hacia la diversidad, el cajón cargaba a la “intolerancia”, como afirmó la ya mencionada Secretaria Ejecutiva del evento, Gloria Gabuardi, al inaugurar el desfile: “*Porque los poetas necesitamos erradicar la intolerancia en el mundo, que no permite la democracia, promueve la exclusión y el sectarismo, impide la solidaridad humana*” [Gabuardi, 2007]. Pero mientras que el Cortejo Fúnebre oficial era para “enterrar a la intolerancia”, el lema de la carroza de Avellán y de Dixon era “no toleraremos los entierros”. La alusión era a las mujeres que mueren en la clandestinidad por la negativa del poder legislativo nacional por legalizar el aborto terapéutico. Aunque los organizadores del Carnaval Poético inicialmente se negaron a aceptar a la carroza debido al tema social específico<sup>24</sup>, las partes lograron un acuerdo, tal como lo recuenta Avellán:

El incidente de nuestra irrupción en el entierro se trataba de un acto artístico en el que con nuestra carreta halada [*sic*] por un caballo y que contenía los cuerpos de dos mujeres aportábamos con contenido crítico y artístico desde la poesía y el arte visual un tema tan actual como es la muerte de mujeres por la penalización del aborto terapéutico. Hacíamos referencia a la responsabilidad que tenemos los poetas en la violencia contra las mujeres [...]

Aunque al inicio se nos ignoró, luego que nos fuimos por una calle paralela al cortejo oficial y asaltar la marcha de este y meternos a la brava, el poeta Fernando López muy amablemente, como es característica de él, me indicó que nos introdujéramos después del grupo que bailaba el Macho Ratón. Luego fue interesante que, supongo sin intención, se colocó posterior a nuestra carreta feminista a las candidatas al carnaval de Managua. Era muy interesante el contraste [Avellán, 2007].

---

<sup>24</sup> Cabe mencionar la posibilidad de que los organizadores del Festival continuaron su rechazo a esta postura sociopolítica de Avellán y de Dixon, en su Declaración de Granada-2007. Al recordar la tendencia abstracta y apolitizada de este documento, resulta interesante que el primer punto manifestado en este del 2007 era “Los niños son el tesoro máspreciado que tenemos en el mundo”.

El desencuentro vivido durante el Carnaval Poético preocupó a Avellán y a Dixon sobre los alcances de su evento esa misma noche. Esperaban una asistencia limitada, ya que muchos poetas pensaban que su participación ahí repercutiría en su descalificación del Festival oficial. Sin embargo, la expectativa de algo novedoso y controversial ganó por mucho. Ya en la noche, el evento –según Avellán- fue todo un éxito. El Festival de Anti-Poesía se abrió con el poeta Martin Mulligan. Su lectura fue acompañada por actores del grupo teatral Al Margen, uno de los cuales se desnudó. Posteriormente leyeron Helen Dixon, Carlos Maturana y Avelino Cox, invitado desde la Región Autónoma Atlántico del Norte. El programa incluyó 20 poetas, quienes recitaron ante unos 500 asistentes aproximadamente.

Aunque la polémica del evento posteriormente persistió, sobre todo por el *performance* de Al Margen que desafiaba el conservadurismo granadino, la posibilidad de realizar otro Festival de Anti-Poesía no se descartó. Sin embargo, Avellán asegura que este evento así como el Encuentro de Escritores Jóvenes, por su misma naturaleza e intención, fueron efímeros. Son expresiones orientadas a hechos específicos en el tiempo. El mayor riesgo al darles continuidad entonces, es que se institucionalicen, justamente lo que tratan de criticar.

Estos proyectos de Avellán resultan interesantes porque se fundamentan en una postura sociopolítica pro-activa. Esta cualidad los convierte en expresiones doblemente marginadas dentro del campo de la poesía nicaragüense. Por un lado, su característica de emergente da como resultado la exclusión de las esferas literarias más reconocidas. De forma similar, la postura de activismo social (que evoca imágenes de algunos poetas-primitivos de la segunda mitad del siglo XX), también los expone a desaires, distanciamientos y desconfianzas de parte de la misma comunidad emergente. Si bien 400 Elefantes dirige su crítica de imaginarios sociales a través de la deconstrucción literaria, y MarcaAcme por la vía de rebeldía hedonista y juvenil, así como Horizonte de Palabras a través de sus estrategias de inclusión, todos estos grupos evaden la ideologización política de la literatura.

Por ello, es importante reflexionar acerca de la trascendencia de las iniciativas de Avellán. Como se ha visto, aunque en sus orígenes son acciones de una figura personal, en definitiva llegan a convertirse en expresiones colectivas. Sin embargo, cabe resaltar que estas formaciones son temporales. No se comparan por ejemplo, con las historias de continuidad de IMAGEN a 400 Elefantes, o de Literatosis a

MarcaAcme. Incluso, la misma poesía puede ser efímera. La poesía-performática realizada por Mulligan con Al Margen es ejemplo de esto. En conjunto, la estrategia privilegiada en estas expresiones es eliminar la posibilidad de reproducción. Por eso el afán de incluir descriptivos como “Primer y tal vez único” en los títulos de los eventos. A la vez, la factibilidad de reproducción es sustituida con el realzamiento de la imagen. Esta última, no sólo en el sentido de artes gráficas y performáticas (que puede ser el caso de MarcaAcme y de algunos momentos de 400 Elefantes), sino del mismo poeta. En estos proyectos independientes revisados, el poeta, al asumir una postura social, se hace visible ante la comunidad. En este sentido, cabe aclarar que el poeta que se levanta en un momento específico es diferente de aquel enaltecido en otros eventos más institucionalizados, como en el Carnaval Poético del Festival de Granada. Pero en ambos casos, esta figura está asociada a lo primitivo.

No obstante, en el contexto más formal y tradicional, el poeta recurre a su imagen para acumular capital simbólico para él o ella misma. Es decir, busca continuidad en el proceso de consagración. Por otro lado, el poeta, como lo entiende Avellán, se inserta en la óptica pública con un objetivo social inmediato (en el sentido de materialmente cercano y urgente por atender). No obstante estas limitaciones temporales, es importante resaltar que aunque estas expresiones en sí son efímeras, no lo es su impacto en el campo de la poesía.

La trascendencia del Festival de Anti-Poesía y del Encuentro de Escritores Jóvenes del Pacífico, se puede entender de forma similar a lo sucedido con la polémica anti-granadina del foro de MarcaAcme. Las expresiones concretas de estos casos fueron breves, virtuales incluso, pero las imágenes y las ideas que difundieron se instalaron en la memoria colectiva. Este traslado permitió que su concepción también se transformara, dependiendo del espacio. Todos estos casos referidos más arriba se originaron en espacios reducidos, localizados. Por ejemplo, el Encuentro de Escritores Jóvenes partió de un choque de dos personalidades (Avellán y Castellón). Asimismo, las pocas horas de viabilidad del irrealizado Anti-Festival de León se limitaron a un foro virtual. Sin embargo, las influencias de éstos y otros casos similares revisados desbordaron el espacio contenido y llegaron a uno más amplio, en donde se encauzaron en diferentes trayectorias. El evento organizado por Avellán llegó a la esfera universitaria donde cumplió con su propósito de ser el “tal vez único” encuentro de ese tipo. Pero el sentimiento rebelde detrás de

la iniciativa se transformó al poco tiempo, siguiendo el mismo camino de Blanca Castellón, cuando dejó atrás su participación en los Encuentros de Escritores Centroamericanos y se dedicó al Festival de Poesía de Granada. De forma similar, el ánimo presente en el foro de *marcaacme.com* de un festival en León, alternativo al oficial de Granada, se convirtió en sospecha generalizada fuera del espacio virtual, que luego se expandió para incluir al Festival de Anti-poesía en el 2007.

Estas reflexiones nos llevan a considerar cuán influyente es el espacio geográfico en todos estos casos revisados hasta el momento. Es evidente que la inserción capitalina y granadina es importante. Los impactos en la cotidianidad generados por MarcaAcme y por el Festival de Anti-Poesía habrían sido menores en localidades diferentes. Los esfuerzos de integración regional de 400 Elefantes y de Horizonte de Palabras también habrían sido obstaculizados si no se hubieran realizado en Managua, una centro urbano. En general, factores como la cercanía cotidiana entre los actores más influyentes del país, el acceso a infraestructuras tecnológicas, a medios masivos de comunicación, así como la presencia de grandes universidades son claves para entender la viabilidad y visibilidad de estos colectivos revisados. La realidad accidentada de la capital y la cercana influencia oligárquica granadina, también pueden permitirnos comprender algunas de las posturas desafiantes de los emergentes. Cabe destacar en este sentido, que ninguno de estos colectivos se asemeja a sus antecesores de la misma región, ya que no se autoconciben como representativos nacionales. Un factor común de los emergentes actuales es el reconocimiento y celebración de la diversidad. Sin ello, los intereses de integración regional y de ampliación del concepto cultural serían insostenibles.

Pero nuevamente, el problema del subdesarrollo cultural de Nicaragua referido por Aguirre se hace presente. Los procesos de desarrollo socioeconómicos y culturales revisados al inicio del capítulo II han creado un país con múltiples realidades. Los colectivos poéticos en la provincia y regiones autónomas enfrentan condiciones infraestructurales y socio-culturales tales que los ponen en desventaja frente a los grupos de la zona central privilegiada. Es más, la misma región no-capitalina/granadina está constituida por áreas con variaciones socio-culturales, infraestructurales y político-económicas. Por esto es imprescindible abrir nuestro horizonte de estudio a la incorporación de algunos de los esfuerzos de estos “otros” poetas. Como se verá a continuación, los grupos que estos escritores jóvenes llegan



a formar, se enfrentaron a sus circunstancias socioeconómicas y culturales de formas únicas. Contrastarlos con sus equivalentes capitalinos y granadinos, revela, nuevamente, que los imaginarios de sucesión generacional, de armonía intergeneracional, de mestizaje, entre otros, fueron esquemas forzados e impuestos en la identidad literaria nacional. Pero de manera simultánea, las historias de algunos de estos grupos provincianos muestran complicidad con otros imaginarios, en particular, con el discutido binomio maestro-discípulo referido por Delgado. Lo anterior también puede explicarse al recordar que el país está compuesto por una variedad de zonas no interconectadas, donde es escasa la influencia de las posturas desafiantes y hasta agresivas de los capitalinos.

De esta forma, a manera de esbozo, este capítulo termina con la revisión del grupo Tarantella, de Matagalpa, una pequeña ciudad cafetalera al norte del país; del grupo Macuta, originado en Boaco, en el centro del país, donde también se desarrolló un colectivo histórico, el Grupo U. Finaliza con un acercamiento a la Asociación de Escritores y Poetas Caribeños, de la distante (de Managua) ciudad multi-étnica y multi-lingüística de Bluefields, capital de la Región Autónoma del Atlántico Sur.

### **3. Los otros. Casos distantes de Managua.**

#### **3.1. Tarantella.**

En las tierras cafetaleras al norte de Nicaragua, a unos 130 km de la capital de Managua, está la pequeña ciudad de Matagalpa. Sus carreteras accidentadas que la conectan con la capital (en ampliación en el 2007) y sus alrededores montañosos han contribuido a un desarrollo socioeconómico aislado, dependiente de la agricultura, y más lento en comparación con otras ciudades nicaragüenses de tamaño similar. Su imagen ante el resto del país todavía conserva un perfil enteramente campesino y sin afiliaciones o tendencias intelectuales, mucho menos literarias. Sin embargo, fue en esta región donde emerge y destaca el grupo Tarantella, gestado a finales de 1999 e inicios del 2000, que actualmente representa la única propuesta literaria colectiva de la comunidad, tanto actual como -según algunos expertos locales- históricamente.

De acuerdo con el ya mencionado Doctor en Ciencias Políticas y “respaldo intelectual” de Tarantella, Douglas Stewart, Matagalpa tiene una historia poco relacionada con colectivos cultural-literarios. Los casos históricos sucedieron durante los últimos 15 ó 20 años, y fueron fugaces y aparentemente sin gran trascendencia. Por ejemplo, uno de ellos, de nombre desconocido, fue organizado por un ex-obispo (“el Pbro. Barni”), y otro, por el grupo Apante, un poco más formal. En una entrevista para este estudio, Stewart caracteriza estos esfuerzos previos como:

... inquietudes que se han plasmado en publicaciones, pero más que nada es hacia el periodismo, y uno que otro trabajo liviano, sobre historia de Matagalpa, sobre tradiciones, costumbres, personajes de Matagalpa. Sí ha habido varias revistas. Hubo un ateneo que trató de hacer lo mismo... solo que con apoyo del obispo de Matagalpa, y orientado a hacer actos culturales más que publicar cosas... El grupo Apante también lo intentó, y creo que lo hizo, crear un círculo de intelectuales con alguna calidad.

Daniel Ulloa, co-fundador del grupo Tarantella, por su parte, agrega a estos antecedentes una denuncia hacia la cultura local que coincide con los diagnósticos nacionales hechos por críticos como Delgado y Aguirre:

Ha habido, en tiempos anteriores otras personas que intentaron hacer lo mismo [crear un espacio literario] sin el éxito deseado, los motivos de su fracaso son evidentes, *en Matagalpa se carece de una cultura literaria dentro del ambiente joven.*

La poesía matagalpina joven (y no solo la nuestra, también a nivel nacional sucede) presenta una mala calidad, y esto es porque cuando se junta un grupo de artistas lo hacen con el afán de que se les permita y celebre todo cuanto escriben, sin admitir crítica alguna, cayendo en *La eterna adulación sin cansancio*, y se crea un ambiente literario frágil y superficial... [Ulloa, 2004a: 1].

Actualmente, hay otros dos colectivos locales: el Círculo de Amigos de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua en Matagalpa, una organización civil que publica colaboraciones mayormente sobre ciencias naturales y sociales aplicadas; y el Centro Cultural Guanaca. En este último participan las ya mencionadas poetas Carola Brantome (anterior colaboradora en 400 Elefantes y ex-administrativa en ANIDE) y Helen Dixon (quien participó con Héctor Avellán en organizar el Festival de Anti-Poesía en Granada, 2007), y se dedica a actividades de desarrollo social a través de promover la equidad de género.

Es decir, los antecedentes y los colectivos contemporáneos locales que Stewart identifica, consisten en grupos que apoyan al desarrollo cultural, pero no específicamente al literario. Por ello, este nativo matagalpino graduado en universidades estadounidenses afirma que el grupo Tarantella y su revista: “*es la única que ha intentado de (sic) crear un espacio para que las personas que tengan*

*una inclinación hacia la poesía, la literatura, puedan escribir, conservando la categoría de calidad*" [Stewart, entrevista].

Por aquellos años, entre 1999 y el 2000, en que surgió Tarantella, la ya desaparecida estación radial, Radio Bonita, incluía en su programación un segmento dedicado a la poesía, "Lírica del amor". Este programa estaba inicialmente orientado al sector adolescente, con la transmisión de poemas de amor y capricho. Pero gradualmente incluyó textos más elaborados y de otros temas. Esta apertura permitió el encuentro de tres jóvenes, Daniel Ulloa, Rafael Mitre y Mario Lanzas, que a pesar de ser primos los dos primeros, no se conocían previamente. Empezaron así a compartir y a criticar sus poemas no como un pasatiempo, sino como posible oficio.

A falta de una escena cultural literaria local, los jóvenes buscaron involucrarse más con la esfera nacional. Para ello, en el año 2000 organizaron un recital de poesía en la universidad local, el cual no tuvo una gran respuesta local y menos nacional. De manera separada e independiente, durante varios años enviaron sus poemas a los suplementos *La Prensa Literaria* y *Nuevo Amanecer Cultural*, sin resultado alguno. Fue entonces que a propuesta de Ulloa el grupo cambió de estrategia, como narra él en una entrevista "yo me cansé de eso... de estar mandando y nadie nos contestaba... si nadie nos va a publicar, vamos a hacerlo nosotros". La propuesta consistía en una revista propia, de título *Tarantella Literaria*, inspirado en el nombre de su pequeño grupo, Tarantella; palabra que evoca tanto al baile italiano y al sustantivo tarántula pero, aclara Ulloa, que es más por la aliteración: "*parece taran-taran-taran... tarantella literaria... musical y poético [sic]*" [Ulloa, entrevista].

La preparación para la revista fue intensa, misma que se proyectaba como un espacio abierto a la participación comunitaria. A manera de convocatoria, los jóvenes imprimieron en volantes ejemplos de sus poemas junto a una invitación para colaborar. Fueron repartidos de mano en mano y pegados en postes de electricidad, en bardas y en pasillos del campus local de la Universidad Nacional. Tras una gran respuesta, el primer número de *Tarantella Literaria* apareció en febrero de 2004. El proyecto se justificó, en palabras de su editorial, como una respuesta integral, de cohesión y de interacción orientadas al desarrollo literario local:

Esta revista surge ante la necesidad de crear un espacio literario inexistente en Matagalpa... Los retos están planteados y debemos enfrentarlos, hay que Trabajar por el semillero que viene, hay gente intentando decir algo, hay jóvenes escribiendo, es necesario orientarlos, con deseos de enseñarles sin miedo a desanimarlos, de otra manera nuestra literatura seguirá entre las sombras de la mediocridad, y los artista[s] jóvenes matagalpinos seguirán echándose a perder y eso sería lamentable [Ulloa, 2004a].

Hasta la fecha, Tarantella ha publicado tres números de su revista (2004-2005). Los tirajes fueron de 500 ejemplares, en tamaño mediano, con portada y contraportada satinadas a color, de aproximadamente 30 páginas. La distribución de la publicación fue gratuita, salvo con algunas excepciones fue vendida en C\$50 (aproximadamente 20 pesos mexicanos). Fueron financiadas en gran parte por la publicidad de restaurantes, cafés y otros negocios locales, que dan a la revista un aire de guía turística. Los costos faltantes fueron cubiertos por el grupo, en especial por el director y dirigente del grupo, Ulloa. El contenido de cada número varía con textos de 7 a 14 poetas, mayormente nicaragüenses, con una presencia notable de matagalpinos emergentes. El primer número presenta a cinco poetas matagalpinos, uno de Chinandega y dos clásicos de la literatura universal (Neruda y Baudelaire). En el segundo y tercero se publican de cinco a seis poetas locales acompañados ahora por dos a tres foráneos, mayormente capitalinos. Los poetas locales incluyen a Marcos Altamirano Escobar, Daniel Ulloa, Rafael Mitre, Armando Araica, Mario Lanzas, Leo Huerta y Erick Ramírez.

Entremezclados con la poesía, están los que el grupo considera como “ganchos”. Estos son pequeños textos recreativos que atenúan la carga intelectual y la seriedad literaria de la publicación, para complacer a un público desacostumbrado a revistas especializadas. Ejemplos de los “ganchos” utilizados son chistes cortos, citas de personalidades famosas, o una reseña incluida en el primer número, de las obsesiones sexuales del Marqués de Sade [Ulloa, 2004b]. En retrospectiva, los integrantes de Tarantella recuerdan la estrategia de ganchos como, en cierta forma, necesaria; no obstante, desviada de sus propósitos principales. “*Comercial y prostituida*” es como Ulloa describe a la revista dependiente de la publicidad y de los ganchos triviales para atraer y mantener la atención de lectores.

Una de las características de la agrupación es su manera pausada y reflexiva tanto en su propia actividad como en sus interacciones con el medio literario nacional. El grupo surgió sin más que la intención de apoyo mutuo en el quehacer poético y de darse a conocer. No obstante la informalidad, desde la primera edición



harto de los espacios oscuros e ilusorios, el hombre trata de no mostrar su descontento. Sus sonrisas a la gente no son más que una “máscara de locos”. Tanto el desencanto con la realidad como su forma de actuar son contradictorios. Los espacios públicos son “laberintos” sin garantía de continuar iluminados; identifica a sus coetáneos como títeres manipulados en forma serial y automática, es decir, sin variación, sin arte. El hombre por su lado, es un “avergonzado” y sin fundamentos. Incluso, el yo-lírico lo describe como alguien que ha “perdido los pies” y en lugar de buscarlos en su lugar habitual (hacia abajo), los busca en el sentido opuesto (hacia arriba). Su sonrisa así es falsa, no más que una migaja de lo que se asume, era antes.

Aunque el poema no indica el proceso en que el protagonista se extravió y perdió su horizonte, sí lo sitúa en un mundo de ambigüedades. Aquí nada es real o garantizado más que su falsedad. De esta forma, el hombre descrito en el poema de Mitre es un producto más de su entorno, sin capacidad de planear el futuro ni de enfrentar el presente. Para esto Mitre se apoya en descripciones de lo incompleto: el rostro formado por migajas, el cuerpo sin pies y laberintos cerrados e invadidos por sombras.

Cabe resaltar que el poema no transmite una denuncia en el sentido de urgencia, de ira o de protesta política. Es transparente en el sentido de que tanto el sujeto es auto condescendiente, mientras que el yo-lírico le es compasivo. El sujeto se mal concibe a sí mismo, identificándose sólo con una máscara. Pero el yo-lírico, a manera de consejo, le recuerda su esencia. Aunque extraviado e indiferente, aún sigue siendo un “hombre”. El texto acierta en esta forma al precisar al problema. En primer lugar, el mundo niega al hombre una identidad original. Le quita su horizonte de expresión, así como los fundamentos para retomarlo. Después, al llegar al punto en que éste se vuelve “avergonzado de convicción”, el mundo le impone una “máscara de locos”. La falsedad se revela como una homogeneización necesaria para interactuar con el mundo.

La capacidad del observador para identificar y para tener compasión por el hombre, revela al poeta, en cierta forma, como superior a éste. Es una situación diferente a la presentada en el poema visto de Ruiz Udiel, de “Quisiera morir en un poema”. La desilusión en el mundo y la derivada incapacidad de respuesta son temáticas compartidas en los dos poemas. Pero, mientras que el yo-lírico se funde

con su alteridad en su desesperación, en el poema de Mitre, en Ruiz las adversidades que inhiben el poder creativo del hombre no afectan al yo-lírico. Ante los escenarios monótonos y falsos que dominan el escenario, el poema penetra humildemente a la esencia del ser humano. No obstante esta sabiduría, no hay solución alguna para el “tu”. La pregunta entonces que ofrece al lector, es precisar si la condición de extraviado se limita al hombre, o si incluye al mismo poeta. Es decir, es este poema de Mitre, la figura del poeta es sabia en cuanto a su capacidad de evaluación, pero es distante de su versión primitiva por no contar con la inspiración y/o responsabilidad de auxiliar al sujeto perdido.

Para muchos de los colegas de Mitre, este es uno de sus mejores poemas. Posiblemente también es de los de mayor peso en la primera edición de la revista, misma que se volvió la presentación “oficial” de Tarantella. La respuesta que obtuvo el grupo por esta publicación fue casi inmediata. Tras el primer número, Francisco Ruiz Udiel, ex-literatosis, se contactó con los matagalpinos y los incluyó en las actividades del Día Mundial de la Poesía que organizaba en Managua. El reconocimiento inicial continuó para la segunda edición de la revista, en la que ya aparecieron Ruiz Udiel, Eunice Shade y Misael Duarte como colaboradores.

A partir de aquel momento, Tarantella también recibió mayor atención de parte de la editora de *La Prensa Literaria*, Marta Leonor González, con publicaciones y más invitaciones a eventos capitalinos. Afirma Ulloa en una entrevista para *La Prensa Literaria*, que los poetas de Matagalpa son “*como desaparecidos del mapa, nadie te conoce, somos los poetas que no existimos*” [González, 2005]. Actualmente el grupo ha crecido, al incluir a Armando Araica (1981) y a Adolfo Bermúdez (1974). Han participado por invitación personal en los Festivales Internacionales de Poesía de Granada, y su revista, de manera indirecta, incluso ha captado la atención de críticos extranjeros [Ulloa, entrevista].

A pesar del reconocimiento y aceptación crecientes de parte de sus contemporáneos, el estigma provincial siguió a Tarantella. Los apoyos de González en *LPL*, y de Ruiz en el Festival del Día Mundial de la Poesía, aparentemente no fueron suficientes para convencer a algunos de los poetas conservadores granadinos de la legitimidad de los matagalpinos. La discriminación que padece la provincia a causa del managüismo fue detectada día a día por Tarantella, como nos recuenta Ulloa acerca de un incidente en el Festival de Poesía de Granada:

Estábamos en una mesa llena de escritores, después del evento en el Festival Internacional de Granada... están un montón de escritores del extranjero, y viene alguien y me pregunta “¿y dónde queda Matagalpa?” Y entonces una señora que es de Granada... hermana de Juan Chow, dijo [en tono condescendiente] “¡ahhh! Matagalpa es un pueblito que está alláaa en la montaña de Nicaragua”. Y yo le quedé viendo, porque... como lo dijo era un pueblito de campesinos... bueno sí es un pueblo, pero le dije que es considerado una ciudad de Nicaragua, y la segunda ciudad más poblada de Nicaragua, y esa misma señora... me dijo por qué yo no hablo matagalpino...y le contesto “¿y cómo tienen que hablar los matagalpinos?”, yo no sé qué me está diciendo con eso, que tengo que hablar como campesino.

El incidente remite obligatoriamente a la metáfora del “Enano cabezón” mencionado por Stewart. Seguro también incluye la memoria nacional de Matagalpa como tierra de campesinos cafetaleros analfabetas y armados. Los miembros de Tarantella afirman que este suceso de discriminación fue una de entre tantos experimentados en la zona capitalina-granadina: “*dicen que somos un montón de campesinos, andamos acostumbrados a andar a caballo, andar con vacas y a cortar café*” [Ulloa, entrevista].

No obstante, es importante aclarar que la autodeterminación de Ulloa es una cualidad aún emergente en Tarantella. Ya que es difícil enfrentar y revertir los efectos causados por siglos de centralismo. Un poema de otro miembro, Armando Araica, ilustra este punto. En “Autorretrato” [Araica, 2004], también publicado en el primer número de su revista, el joven poeta recrea un momento de reflexión de un matagalpino que se confronta con su bagaje de “provinciano”:

<p><b>“Autorretrato”</b></p> <p>[Araica, 2004]</p> <p>Soy un serecillo De ojos húmedos y astrosos. Con bigote oscuro Como ciempiés, adormilado. Amo la poesía y el rock and roll. Vivo amarga filosofía, de lazarillo. Y para irme de aquí No sé si montar un caballo O manipular una pistola.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Resalta en este poema de Araica la ausencia de arrogancia, de ira o de angustia, a favor de un tono sincero de humildad. El yo-lírico es un “serecillo”, parecido a un



niño en el sentido de inocencia, recalcado con imágenes de “ojos húmedos y astrosos”. Su sencillez se mantiene con alusiones a lo natural y a lo provincianamente cotidiano. No obstante las referencias que compatibilizan con un estereotipo, este poema de Araica desafía al imaginario impuesto a los matagalpinos. Por una parte, el sujeto humilde y provinciano no se declara fanático de la siembra del café, ni de la música ranchera<sup>25</sup>, sino de la poesía y del *rock and roll*. Es decir, este yo-lírico afirma una identidad poética influenciada por la era moderna. Es más una ironía, en el sentido contradictorio de asociar un poeta-filósofo-rockanrolero con un jinete o con un pistolero.

Sin embargo, aunque el sujeto en este poema no muestra un gran conflicto con su realidad, sí hay cierta incomodidad. En el espacio en que se identifica, “aquí”, el serecillo vive una “amarga filosofía” que le inspira un interés en cambiar su realidad. Pondera la opción de abandonar físicamente ese lugar, a caballo. También está la alternativa de confrontar a su entorno con una pistola, referencia que evoca las luchas que la zona presencié durante la década de los noventas. Sin llegar a una conclusión, el lector queda a la espera de la decisión del serecillo. Este tipo de indefinición con que termina el poema recuerda a varias de las ilustraciones vistas al inicio de este capítulo. La incertidumbre en el momento presente se revela como una característica compartida. No obstante, hay una diferencia importante. La personalidad pausada y contemplativa presente en estos ejemplos de Araica y en menor grado en el de Mitre, contrastan con los tonos agresivos y violentos vistos en algunas de las poesías capitalinas.

Con respecto a lo anterior, los integrantes de Tarantella, ante la pregunta acerca de cómo serían si fueran extraídos de Matagalpa e insertos en la capital, respondieron:

Si nos fuéramos por allá nos íbamos a comportar más malditos, dejar esa parte dulce (de la revista), que le gusta a la gente de Matagalpa... tenemos que quitarle eso porque ellos son más agresivos, sus trabajos son más agresivos y se han atacado entre ellos... nosotros nunca entramos en conflicto con nadie. [Ulloa, entrevista].

Esto último, aunque en parte puede ser porque no hay con quién generar polémica en Matagalpa, es más una postura consistente con la personalidad colectiva de

---

<sup>25</sup> Que puede considerarse un componente básico de un estilo/perspectiva de vida. Con el propósito de aclarar al lector mexicano con el contraste que hace Araica, “El estereotipo del ‘ranchero’ de México tiene mucho en común con el ‘ranchero’ de Nicaragua o de Honduras. Son referentes que en sí guardan y reproducen una misma identificación de valores” [Santana, 2004: 117].

Tarantella. Tal como escribe Ulloa en el tercer número de su revista: “*no creo que el escándalo aporte algo al proceso literario... sólo el trabajo continuo y meditativo nos llevará al cambio de las formas actuales y nos hará encontrar maneras diferentes, raras y hasta propias*” [Ulloa, 2005].

Es así como se hace evidente la existencia de contradicciones, tanto internas a la realidad matagalpina, como las generadas entre ésta y los estereotipos de la región central. Por lo mismo, los integrantes de Tarantella reconocen que continuar su inserción y reconocimiento ante el campo literario nacional no será una tarea fácil. La revista fue un primer paso hacia estos objetivos, con la que lograron acercarse a las actividades y publicaciones granadinas y capitalinas. Pero ahora sigue mantener el *momentum*, tal como les recuerda el artista Raúl Orozco, en un artículo que escribió dedicado a ellos:

Han superado al placer, la iconoclastía gratuita, la enemistad atizada por años de más o de menos que, al fin y al cabo, tendrán que recorrer y, sobre todo, la tentación de sentirse jóvenes incomprendidos... Ya dieron el salto mortal. Ya están en el aire. Yo los saludo y les deseo suerte. Porque la van a necesitar. [Orozco, 2005].

Es decir, de cierta forma la indefinición en el poema de Araica, de abandonar su lugar de origen o de confrontarlo, se debe a que sus opciones no necesariamente son incompatibles. Continuar el oficio poético, en la recomendación que hace Orozco para Tarantella, significa abordar las dos alternativas simultáneamente. En cierta forma la experiencia de este grupo es la búsqueda del espacio “glocal” al que se refirió al inicio de este capítulo, y que consiste en uno de los grandes retos “postmodernos”. La cercanía de imaginarios que privilegian a los poetas y a los colectivos poéticos en la región central con una identidad arraigada no es un beneficio con que cuenta Tarantella. De hecho, el centralismo ha llevado a que la Tradición “nacional” sea exclusiva y distante para el resto del país. Tal contexto hace que no sea gratuito el hecho de que Tarantella no se identifique con las mismas estrategias de los colectivos jóvenes en la capital. Por esto, la apropiación y asimilación de lo local (o de la “tradición” local) para combinarlo con sus experiencias foráneas ha sido la clave para el desarrollo de este grupo matagalpino. Se trata de una empresa que hace pensar en la de los vanguardistas durante el primer tercio del siglo XX, cuando Cuadra, Coronel y Cabrales declararon inexistente o inválida a la tradición literaria nacional. Sus esfuerzos apuntaron a un rescate de la

cultura popular, folclórica y demás para cimentar una identidad propia, mucho antes de que se articulara con la nacional.

De forma similar, los últimos trabajos e intereses de los miembros de Tarantella involucran la exploración y el encuentro de valores matagalpinos, para proyectarse en formas asimiladas y transformadas ante el resto del país. Incluso, a falta de una historia poética consolidada, los intereses más recientes de este grupo incluyen el rescate de poemas orales, nunca antes escritos, pero fácilmente evocables por algunos de los miembros de más edad en Matagalpa. Según Mitre, estos poemas, memorizados por personas analfabetas cuyas edades pueden rebasar los 80 años, pueden incluir claves imprescindibles para entender a la cultura local [Mitre, entrevista]. Intenciones como ésta entonces, revelan la importancia de un sentimiento de “pertenencia”; de poder afianzar una identidad con una Tradición.

Uno de los colectivos emergentes, no centrales, que más ha trabajado esta necesidad de pertenencia en formas creativas, innovadoras y eficaces es el que se presenta a continuación. Se trata del grupo Macuta, de Boaco, ubicado en el centro del país. A varias horas más distante de la capital que Matagalpa, esta ciudad también ha sufrido una marginación histórica. No sólo en la cuestión socioeconómica, sino también en lo cultural, en forma similar a lo visto con Tarantella. Las apropiaciones culturales por parte de las esferas consagradas capitalinas y granadinas han contribuido a que los boaqueños construyan su propia identidad para proyectarse. En este sentido, la historia de Macuta ilustra más de cerca una interpretación posible de lo “glocal”. Sus estrategias incluyen una relación íntima y creativa con su entorno, un rescate de las historias locales, así como una proyección dependiente de la tecnología, como Internet, fotografía digital y hasta música electrónica. No es de sorprender que la revisión de este grupo muestre una confluencia de los retos, estrategias y posturas, vistos en todos los grupos discutidos hasta el momento.

### **3.2. Macuta.**

En el llamado corazón de Nicaragua, a unos 90 km de Managua hacia el centro del país, está la pequeña ciudad de Boaco. La cabecera departamental del mismo nombre, con unos 317 mil habitantes, es también conocida como la “ciudad

de dos pisos” por sus variantes de elevación de suelo. A pesar de su cercanía a la capital, Boaco también es una víctima del centralismo colonial y neocolonial. Durante la Colonia, su localización fronteriza con territorio controlado por los británicos la convirtió en un blanco de los Mískitos y en una zona olvidada por los hispanicos e hispanistas. Esto fue a tal grado que el poblado tuvo que cambiar de sitio cuatro veces. Es aquí donde surge el caso Macuta, que según su cronista, Lázaro Díaz, es el “*grupo de pueblo más notable de Nicaragua*”.

Como toda provincia nicaragüense, Boaco es conocida centralistamente como agricultora, ganadera y sin intereses intelectuales o literarios. Incluso el Grupo U, que se formó ahí a mediados del siglo XX y que es un antecedente importante del grupo Macuta, no logró una rápida consolidación. Ésto, a pesar de las consecuentes influencias de algunos de sus miembros en la alcaldía local y en la misma capital. El *Panorama* de Arellano apenas le dedica unas cuantas líneas. Sin embargo, como resarcimiento de su omisión, 40 años después el historiador literario le dedica un libro completo. *El Grupo U de Boaco: antología poética y labor teatral*<sup>26</sup>, fue el libro esperado por muchos:

Ya deseábamos ver en un libro como éste el recuento de las actividades de ese movimiento renovador que aún antes que el grupo de ‘Ventana’ y la ‘Generación Traicionada’ se dio a conocer... [que lamentablemente] haya quedado restringido como un movimiento provinciano... que algunos de sus miembros como Alfonso Robles se identificaban con ‘Ventana’ o Melvin Barquero con la “Generación Traicionada” [Urtecho, 2002].

Los “grupouistas” reunidos desde 1956, incluían a José López, Jahder Abad, Alfonso Robles, Fidel Toledo, Teodoro López, Melvin Barquero, Roberto Guillén, Armando Íncer y Flavio César Tijerino. Fueron liderados en diferentes grados por Íncer, posterior alcalde de Boaco, Guillén y Tijerino. Representaban a una “*espontánea asociación de jóvenes intelectuales –poetas y pintores, cuentistas y excursionistas, lectores y conversadores-*” [Arellano, 2001b]. Además de su poesía, sus mayores contribuciones fueron en la promoción teatral. Instalaron el primer festival de carácter anual a nivel nacional, y representaron obras de García Lorca, Sófocles, Molière, Becket, entre otros [González, 2002; Tijerino, 2002]. En otros aspectos de desarrollo local, el Grupo U también colaboró activamente en campañas anti-tuberculosis, y apoyaron algunos movimientos sociopolíticos de la era, en

---

<sup>26</sup> Jorge Eduardo Arellano, presidente vitalicio de la Academia Nicaragüense de la Lengua, publicó este libro tras ganar un concurso de la misma organización, en el 2002.

especial los antisomocistas. Esta evidente apertura disciplinaria era el fundamento de su mismo nombre, como ellos mismos constatan: “*por eso nuestro símbolo es la U*”<sup>27</sup> [cfr., Tijerino en Arellano, 2001b].

El debut nacional de U fue en 1961, en la revista *Ventana*, con su manifiesto titulado “Decálogo”. Según lo rescatado de este texto por Arellano, los boaqueños mantenían una postura intermedia entre otros contemporáneos, como Generación Traicionada y Frente Ventana. En efecto, es notorio en los siguientes extractos de su manifiesto, que el arte se mantiene flexible para atender todos los diferentes intereses y ambiciones del grupo:

- “El arte es completamente inútil y solo sirve de barricada a los rebeldes”. Su verdadera inspiración de creación está en los sonidos y movimientos de la cotidianidad.
- “Nuestra obra tendrá el carácter permanente de protesta firme, agria, química, sintética, agobiadora, dulcísima, rosada y martirizante, según las ocasiones, contra avispas y languideces”.
- “...en nuestro grupo formal, y en el terreno del arte, si la necesidad lo requiere, mueren las actitudes formales” [*Ibid*].

El grupo U se disolvió en 1965. José López se fue a Puerto Rico, Robles a Estados Unidos y Barquero a Madrid. Pero aún así, varios de sus integrantes continuaron contribuyendo a la literatura y al desarrollo social nicaragüense. Ejemplo de esto es Tijerino, quien, con un grupo de ocho estudiantes de 15 a 20 años de edad, en 1979 gestionó la primera biblioteca pública de la ciudad. Luego, durante la Revolución sandinista, estuvo muy involucrado con los Talleres masivos de poesía organizados por el Ministerio de Cultura. Además, de forma más reciente, durante los últimos años del siglo XX, también colaboró como mentor del grupo Macuta.

Como se mencionó más arriba, el vínculo de U con Macuta es Flavio César Tijerino. Fue uno de los últimos guardianes del colectivo histórico y en cuya casa, “el cuartel”, se reunieron los poetas nuevos casi tres décadas después. Según Díaz, era “*la única persona amante de la Literatura visible y accesible en un pueblo de fantasmas, donde nunca ocurría nada espectacular*” [Díaz, 2002b]. Pero además del antecedente histórico local y el parentesco de Tijerino con una de los miembros más destacados de Macuta, Yaoska Tijerino, el grupo buscaba –respetuosamente- algo diferente. Por lo menos algunos de sus miembros reconocían que no les “*gustaría compararnos con el grupo ‘U’*” [Díaz en Agüero, 2002]. Pero simultáneamente,

---

<sup>27</sup> La cita completa es “siempre será incompleta: por eso nuestro símbolo es la U” y hace referencia a la imposibilidad de abarcar a todos sus intereses, ambiciones y sueños.

aseguran que no buscan una ruptura sino un “*paralelismo de principios*” que vinculan al arte con acontecimientos sociales del país [Díaz, 2002b]. Y es que el contexto social difiere en los dos casos. Los Macutas no enfrentaban las urgencias sociopolíticas que definieron a tantos actores durante la segunda mitad del siglo pasado. La relativa estabilidad que los jóvenes experimentaron desde fines del siglo posiblemente contribuyó a que este grupo pudiera enfocarse más en sí mismo, como lo recuenta Yaoska Tijerino:

... nos acompañaba ya la ambición artística (de romper y continuar con el Grupo U, por ejemplo). Éramos simplemente amigos que nos reuníamos a discutir nuestras afinidades y a celebrar nuestras diferencias. Adolescentes motivados en gran parte por mi Tío, pero sobre todo por una inclinación individual y diferente en cada cual que hasta la fecha compartimos [Tijerino, 2008].

La idea inicial del nuevo grupo de creación literaria surgió de Yaoska Tijerino y Lázaro Díaz. Durante un reencuentro casual de estos dos adolescentes, amigos de la infancia, descubrieron que compartían un gran interés por la poesía. Así, convocaron a una primera reunión para poetas jóvenes. Fue a inicios de noviembre, 1996, en la casa de los Tijerino, con Francisco Javier León, Giovanni Loaisiga, Lázaro Díaz, Yaoska Tijerino y Flavio César Tijerino. Para enero 1997, a pesar de la salida de Loaisiga, el grupo creció con Claudio Campos, Jairo Espinosa y María Belén Espinosa. En 1999, también se unieron Ronald Espinosa, Leonardo Zepeda, Javier y Juan Carlos Alonzo, Jorge Reyes y Narciso Henríquez. Y ya en el 2000 se les unieron Heberto Alvarado y los hermanos, Leonardo y Eduardo Zepeda. No obstante que Boaco es un pequeño poblado, no todos los asistentes a las reuniones se conocían bien entre ellos mismos.

Surgió entonces, la necesidad de cohesionar al grupo en una identidad propia [Díaz, 2002b]. Para ello, su estrategia más distintiva y exitosa fue realizar excursiones a la naturaleza del departamento de Boaco. De forma regular entre 1997 y 1999, el grupo emprendió caminatas de varios kilómetros en los alrededores del pueblo de Santa Lucía. En el 2000, fueron a la región montañosa de Cuisaltepe, afuera del pueblo de San Lorenzo. La importancia de estos retiros, como los describe Díaz: “*Son como viajes espirituales... nuestro carácter se ha definido en esos viajes*” [Díaz, 2002b]. Un carácter que apreciaba la comunión con lo natural. Cabe mencionar que posiblemente ya dominaba en los integrantes, y que sólo les faltaba enfocarse. Esto es evidente al revisar algunos de los trabajos iniciados antes

de 1996, y afinados posteriormente, como el poema “Invierno 1995”, de Javier León [León, 1998]:

<p><b>“Invierno 1995”</b> [León, 1998]</p> <p>Solícito descorro las cortinas Con la delicadeza de quien abre un /libro nuevo y atisba a través de su ventana esperando encontrar una nueva /esperanza.</p> <p>¡Llevo tanto tiempo sin salir! Bien podría hacerlo: escapar, correr y, en lo alto, contemplar la iglesia para después volver vacío.</p> <p>No, no saldré: esa puerta Que tantas veces ha presentido mi /partida</p> <p>Se resentirá.</p> <p>No obstante, a Madero Negro y a Corozo huele la neblina.</p> <p>El viento virgen y la luz núbil trasnochan en el techo de mi tienda, como pareja de gatos que se aman. me toco el rostro y mis dedos cogen fuego de tanta leña que ha quemado el tiempo en su /camino.</p> <p>Avisto las estrellas pursátiles en el /cielo...</p>	<p>Sin embargo, el fiel de tu corazón tiene mi norte, a una abrazada de mi pecho, junto a la Osa Mayor.</p> <p>...Silencio, sangran las heridas de la tierra: sólo el viento brama en la oquedad de los caminos... El río de /mi sangre cambia su sentido incierto; escucho el balbuceo quejumbroso de los /arroyos ya idos... Mis uñas crecen; los calvos árboles están velando los cadáveres de veinte venados en las vegas de los ríos... Se me seca la /garganta; cien millones de peces boquiabiertos vomitan plomo...</p> <p>Nadie podrá decirme, Dios: Que no busque la sombra de tu mano; Que no quise dar un paso más que /Pedro. ...Que termine la noche.</p> <p>¡Alegría! Suenan alternos los resfriados galillos de /Los gallos. Los pajaritos dicen: "vida" con sus /Canturreos. Muchas voces me gritan desde fuera: "Poeta, tu morada tiene la frente blanca" "Sal, poeta, tu tienes de cada día</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Y me digo; ahora sé porqué pesa /tanto el polvo que llevo en mis polainas.</p> <p>A esta diminuta inmensidad no le hago venia, ni me le arreglo la toga, y</p>	<p>su detalle".</p> <p>No me decido a salir todavía.</p> <p>La Verdura se dibuja suavemente en la /sábana, así, como que usted dé zarpazos leves de pintura verde en espejo.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Este poema de León evidencia una cercanía enorme con la naturaleza. En él abundan las referencias naturales que experimenta a través de todos sus sentidos: huele las maderas de árboles en la neblina, identifica las constelaciones, escucha los cantos mañaneros de gallos. Es decir, el poema es una experiencia interiorizada del mundo exterior.

El mundo natural está separado del yo-lírico por las cortinas de una ventana, igual que las portadas de un libro protegen a su contenido. El poema inicia y termina con una condición de incertidumbre de salir a explorar esa realidad. No obstante, durante el intermedio el poeta logra no sólo salir y vivirla, sino que llega de forma mística a una plena comunión con ella. Sus manos se vuelven la leña ardiente de una fogata histórica, en que revive todo “tiempo quemado en el camino”. Sin embargo, su experiencia se vuelve agonizante. Las referencias de catástrofes causadas por la humanidad, se convierten en estigmas en la figura del sujeto. Su sangre imita los destinos de “arroyos ya idos”, y su “garganta se seca” mientras “cien millones de peces boquiabiertos vomitan plomo...”. Pero más que una expresión de ira, estas experiencias son sometidas a una intimidad silenciosa y humilde. Es así que para León, la sintonía con el planeta es la forma privilegiada para sanar las atrocidades cometidas; y a la vez, será lo que se convierta en la guía de su destino de poeta.

Después de la comunión increíble con lo natural, hacia el final del poema, el yo-lírico le revela al lector algo interesante: su viaje se hizo sin viajar. Nadie ha salido por la puerta “resentida” que lo mantiene atrapado. La noche donde el yo-lírico y la naturaleza compartieron bellezas y dolores, llega a su final con el amanecer. Similar al poema visto de Ruiz Udiel, el poema “muere” tras leerlo. Pero difiere también del poema del ex-Literatosis, en que el poeta no se condena a semejante fin, sino que se empodera al reconocer el destino de sus versos como un espacio



infinito: su “morada tiene la frente blanca”. Contextualizada en la historia del grupo Macuta, es evidente que esta cosmovisión, tanto de lo natural como de las posibilidades infinitas del poeta, no era exclusiva de León, sino posiblemente generalizada entre sus compañeros.

Es así que las caminatas de los Macutas a las montañas no sólo respondieron a una personalidad compartida que buscaban precisar y poner al servicio de la cohesión del grupo, sino que además cumplieron con una función individual. Varios integrantes afinan en estas experiencias sus propias tendencias artísticas. Campos y J. Espinosa, descubrieron un talento en la pintura; Y. Tijerino y León, profundizaron en la poesía; Leonardo Zepeda, se aventuró en la caricatura y en la escultura. El propio Lázaro Díaz, a manera de registrar las vivencias del grupo, se adentró en la crónica, la música y en la fotografía. Estas nuevas incursiones artísticas no distanciaban a los macutas del verso, por el contrario, como Díaz lo hace evidente en su “Poema VI” [1996], en el que escribe:

**“Poema VI”**

[Díaz, 1996]

Que bonitos esos cuadritos;  
Me gustan porque recuerdo  
Tantas cosas que me inclinan  
ante Dios.  
Las fotografías son pedacitos  
De tiempo en un papel.

Como se describió, el objetivo tras los viajes en la naturaleza, y el compartir experiencias y personalidades, era afianzar una identidad colectiva. De hecho, la pieza central para tal autorreconocimiento se dio en un viaje temprano cuando las únicas dos mujeres del grupo, Tijerino y Espinosa, encontraron a la palabra “macuta” grabada en la corteza de un árbol. El significado de tal signo, un zurrón del caminante, se interpretó como algo en definición perpetua: al llenarse este objeto del pasado, del presente y del porvenir, el caminante bien lo transformaba en arte. “*La mochila ha adquirido una connotación simbólica*”, afirma Díaz, y agrega que la

Amistad, venía cimentada. El nombre del Grupo propuesto por las ladies fue sellado definitivamente al gritar contra rocas y cerros y caer en el Río. Una anécdota graciosa fue el cruce del río en plena oscuridad bajo las estrellas que no alumbraban, si no

hubiera sido por los focos hubiéramos metido los pies... MACUTA... Eso sí cayó en la corriente. Javier “el poeta” agregó algo importante: “nosotros fuimos con una misión, buscar nuestro nombre e identidad; como Moisés al ser desterrado de Egipto, sólo fue al Sinaí a recibir la orden de Dios de liberar al pueblo de Israel”. MACUTA, nuestro nombre. Bajo una noche estrellada. MACUTA. Ya te encontraremos... [Díaz, 1997].

Las excursiones pueden ser una de las estrategias más privilegiadas del grupo, pero no son las únicas. Macuta también ha organizado recitales no tradicionales, así como creado su propio sitio de Internet (desde 2002), [Díaz, 2002b]. A través de ambos formatos, el grupo ha invitado al público en general a disfrutar de su poesía, a vincularse con la naturaleza, al orgullo “boaqueño” y a diferentes causas sociales. En ellos entretrajeron historias de fogata con fotografías e información vital sobre Boaco y su medio ambiente. En otros sentidos, similar a los esfuerzos de Flavio César Tijerino cuando promocionó la biblioteca local en 1979, Macuta también ha lanzado proyectos sociales que rebasan lo literario. En el 2002, este grupo gestionó la construcción de la primera cancha de baloncesto en la alcaldía entonces dirigida por Melvin Romero [Díaz, 2002a]. Tal diversificación en su concepto cultural y su incorporación a las nociones de desarrollo, ha llevado a que periodistas como Arnulo Agüero, del *Nuevo Amanecer Cultural* de Managua, observen que:

Por lo heterogéneo del grupo, son excursionistas con actividades múltiples y por su interacción social con la comunidad, se consideran adelantados a otros grupos juveniles que sólo se han limitado al campo de la poesía y la bohemia nocturna de cafetín. [Más adelante, Agüero continua con respecto al riesgo de olvido por el *managüismo que*] esas barreras han sido borradas por la era digital y el talento que probará la historia [Agüero, 2002].

El periodista Agüero hace un contraste importante ente este grupo provinciano y los capitalinos, que bien puede implicar que sea un caso que supere las consecuencias del centralismo. Pero las ampliaciones e innovaciones culturales no aligeraron los retos de desarrollo de este grupo. Más bien, lo que favoreció su reconocimiento en el campo de la poesía nacional fue el recurrir al capital simbólico.

Macuta inicialmente se limitó a un grupo pequeño de adolescentes con intenciones literarias y poco reconocimiento local. Pero repentinamente, logró la atención de la comunidad boaqueña y la capitalina, cuando Flavio C. Tijerino convenció a un amigo suyo, el director cultural de *El Nuevo Diario*, Luis Rocha, de presentar una antología de los macutas: el poemario *La vida consciente* [1997]. De compartir el escenario con tal figura resultó, dos semanas después, el 13 de septiembre, 1997, la primera publicación de los jóvenes boaqueños en el *Nuevo*

*Amanecer Cultural*, que sirvió como el canal clave para su difusión a nivel nacional.

Cuenta Díaz:

Eso nos asustó mucho. El grupo casi se deshace por temores de confundirse en la fama. Apenas alcanzábamos los nueve meses y ya éramos 'El fantasma joven que recorría las calles de nuestro pueblo'. Las actividades cesaron. El entusiasmo no. Las discrepancias surgieron... [Díaz, 2002b].

Y así, Macuta se arriesgó a su disolución. No faltaban situaciones similares a las vistas en otros casos revisados anteriormente, en que los integrantes del colectivo se separan en caminos de vida distintos. Cabe aclarar, no obstante, que no todos los macutas percibieron este evento de forma confusa y negativa, como Yaoska Tijerino, quien en esta época también decidía irse a estudiar a Estados Unidos. Ella lo recuerda de manera diferente a Díaz, tal como lo manifiesta en una carta escrita para este estudio:

La presentación en *Nuevo Amanecer Cultural* a mi NO me asustó (como a Lázaro) sino que me fascinó: ¡¡¡Yo encantadísima!!! MACUTA en primera portada, fotos a color, verso y prosa por todos lados... ¡¡¡Más, más, más!!! Creo que como grupo nunca le dimos a don Luis el agradecimiento merecido. [Tijerino, 2008].

No obstante la diferencia entre interpretaciones, los rumbos de la vida fueron los que realmente separaron a los macutas. Sin embargo, después de su lanzamiento al aire, y tras casi dos años de inactividad, en 1999 Díaz lanzó una convocatoria en *La Prensa* para resucitar a la vida literaria de Boaco: "*Estoy aburrido de sentarme en el parque a decir palabras que zumban como moscas. En nuestro pueblo todo es chiquito y gracioso, pero no hay progreso económico, moral. Es de jóvenes cambiar esto.*" [Díaz, 1999]. Macuta se volvió a reunir. Pero, con la distancia de algunos de los iniciadores y la incorporación de nuevos poetas, la cohesión antes lograda se había perdido. Lo primero entonces, fue irse a la montaña y a llenar sus mochilas.

Aunque los intereses individuales no habían cesado, tras otra excursión a la naturaleza boaqueña, las actividades grupales retomaron fuerza. Boaco de nuevo presenció sus recitales, ahora enriquecidos con más exposiciones fotográficas, teatro y conciertos de música andina y nicaragüense (en colaboración con la estación local, Radio Universidad). *La Prensa Literaria*, dirigida ahora por Marta Leonor González, también empezó a difundir su imagen. En marzo 2001, el revitalizado grupo Macuta fue entrevistado por la conductora Milena García en su programa televisivo matutino "Primera hora" [Canal 2 Televisión]. Luego, en

agosto 2002, publicaron su antología *Prendidizo*. Aunado a esta actividad, unos meses antes de su aparición televisiva, en enero, tras una temporada de depender de un servicio gratuito en Internet en *geocities* [[www.geocities.com/los\\_macuta/es/index.htm](http://www.geocities.com/los_macuta/es/index.htm)] como su único órgano difusor, el grupo también logró inaugurar uno sitio propio y formal, *grupomacuta.com*.

Aunque existen datos que indican que alguna vez existió una revista *Macuta*, no se encontró ejemplar alguno durante la realización de este estudio. Posiblemente como otra consecuencia del managüismo, se sabe que esta revista fue de circulación local (Boaco), sin depósitos conocidos en las colecciones legales nacionales. Aunque ambos suplementos culturales de circulación nacional dedicaron espacios a la poesía de Macuta, Internet fue su vía más efectiva. Sólo esta plataforma les aportó el espacio y medio necesarios para acomodar la eventual heterogeneidad artística del colectivo, así como para la presentación de una imagen cohesionada y no-interrumpida.

Junto con sus otras actividades múltiples –la poesía y sus tertulias, sus excursiones, la promoción de Boaco y de artes no-literarias-, es en su sitio de Internet donde mejor se percibe la “glocalidad” del grupo Macuta. En *grupomacuta.com* confluyen estos intereses de manera que reflejan una identidad arraigada en su entorno local presente e histórico, así como una apertura al resto de Nicaragua y una integración de varias ofertas del mundo globalizado.

Entretejidos con la poesía del grupo, se presentan otros de sus logros artísticos. Como algunos cuadros costumbristas de Claudio Campos, que incluso ganaron el primer lugar en un Concurso Nacional de Pintura patrocinada por el Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF, por sus siglas en inglés). También está la colección fotográfica de Díaz, así como su reciente composición musical, de estilo cercano al *trip-hop* electrónico, de “Lazarus. Sonidos del Tercer Mundo” (2007). Estas obras portan imágenes y sonidos conscientes de una historia propia. Tanto las pinturas de Campos como las fotografías de Díaz muestran una preferencia por interpretar las bellezas naturales del departamento de Boaco, las arquitecturas coloniales y rupestres de sus pueblos. Algunas de éstas rebasan una concepción limitada del espacio; son resultado de vivencias en el mundo, evidente en títulos que fusionan lo local con lo universal, como “África en Boaco”, “Niño vendedor” y “Campesino viendo al atardecer”. Estas obras están respaldadas por la historia con

otras colecciones fotográficas de “Terremoto de Managua, 1972” y otra de “Boaco de ayer”, al que Díaz describe de la siguiente manera:

Es interesante ver rostros de gente que ya no existe en esta dimensión del tiempo y el [sic] espacio. Pero en las fotografías, sus miradas son tan penetrantes que nos queman desde donde estén. Nos quisieron decir algo, y esas intenciones resuenan en un eco visual a través de lo que llamamos tiempo. [Díaz, en *grupomacuta.com* >arte visor >Boaco de ayer].

En cuanto a la música de *DJ Lazarus*, como se conoce el poeta Díaz en ese ámbito, también hay semejantes combinaciones de lo local con lo globalizado. Mantienen y a la vez alimentan la fuerza de la Tradición para proyectarse hacia las realidades “postmodernas” de la globalización. En una composición, Díaz combina líricas de artistas como Madonna y de U2. De entre éstas, el poema “Lo Fatal” de Rubén Darío surge con un ímpetu impresionante, especialmente al considerar los versos “y *no saber adónde vamos / ni de dónde venimos*” [“Rima XLI: Lo fatal”, en *Cantos de vida y esperanza*, 1905]. En conjunto, estas expresiones que se combinan con la poesía atestiguan un proceso de construcción de identidad que involucra el rescate del pasado. Son diferentes de los esfuerzos realizados desde la capital, en que no cuestionan a la historia, ni tratan de deslegitimarla. Esto es sencillamente porque han reconocido la importancia de “pertenencia”. En cierta forma, esto ha contribuido a que el imaginario de “armonía intergeneracional”, no sea un punto importante de conflicto para los macutas.

Además del espacio físico, el grupo Macuta también comparte con el colectivo histórico “U”, la condición de marginalidad de los ejes consagrados de la literatura nacional. Esto permitió que ambos se salvaran de las grandes polémicas y fracturas generadas en el campo de la poesía capitalina y granadina de los finales del siglo XX. No es de sorprender entonces, que la posición del “grupouísta”, Flavio C. Tijerino, como guía de Macuta, o la de Luís Rocha, como padrino de debut, no fueran agresivamente refutadas, sino más bien, apreciablemente respetadas. Tal vez uno de las mejores ilustraciones de esta armonía interpromocional sea el “Poema a seis manos”. Fue escrito por Flavio C. Tijerino, junto con su amigo capitalino y poeta de la llamada “Generación del 60”, Luis Rocha, así como con su sobrina, del grupo Macuta, Yaoska Tijerino.

**“Poema a seis manos”**

Flavio C. Tijerino, Yaoska Tijerino, Luís Rocha

[END, feb 4, 2006]

Una luna inaudita  
ilumina  
el pico, el canto,  
la mirada  
y la garra poderosa del búho  
en un cuadro de mi habitación.

¡Increíble la fuerza  
De esas patas!  
Con la decisión y potencia  
del búho aferrándose a la rama  
hay que aferrarse a la vida  
no para devorarla  
sino para salvarla.  
Búho-símbolo de fuerza  
y libertad.

Este poema fue el último escrito por Flavio C. Tijerino, el 20 de enero, 2006, poco antes de su muerte en la sala de cuidados intensivos de un hospital en Managua. Lo escribió, junto con su sobrina y su amigo, inspirado en una pintura del artista Larry Aguilar, que muestra a un búho, atento y observador en la noche, de plumaje irisado a la luz de una luna llena. La temática del poema sirvió para armonizar a los tres poetas a través de una metáfora sobre la figura del maestro. En sí es una complicidad compartida con el poeta primitivo, el sabio, el mago, el iluminado. En las alusiones que hace, el búho-maestro es también el protector de la vida en todos sus sentidos. Dado el contexto en el que se escribió, el poema realza la trascendencia de la sabiduría, como vía de salvación y de inspiración. Por otra parte, el búho se aferra a una rama, similar a como un humano se puede aferrar a la vida, o al imaginario social del maestro al que puede aferrarse una sociedad.

Es así como el guía mantiene su importancia para la experiencia de Macuta, en forma parecida al lugar que el académico Douglas Stewart tiene para el grupo Tarantella, o el de Édgar Escobar para sus estudiantes universitarios. Estos casos

hacen evidente que existen realidades nicaragüenses en las que la figura del poeta-maestro no está en crisis. Pero al mismo tiempo, varios de ellos revelan que no por la ausencia de conflicto es estricto el seguimiento de los paradigmas tradicionales. Esta revisión no ha percibido en los colectivos emergentes, los procesos de imposición y/o herencia ideológica-estética-política que caracterizaban al binomio maestro-discípulo durante la segunda mitad del siglo XX en las zonas capitalina y granadina. El respaldo de estas figuras a las promociones recientes, más bien responde a intereses que desplazan a la poesía como objeto de reverencia a favor de un proceso de búsqueda emprendido por los propios discípulos. Por eso los concursos en vivo de Escobar, el apoyo reflexivo de Stewart y la no injerencia de F. Tijerino en las excursiones de los jóvenes: porque reconocen que la individualidad potencial en materia poética requiere de cierta autonomía y capacidad propia para desarrollarse.

Cabe destacar que el ejemplo de Macuta representa a una región limitada entre las “dos realidades diferenciadas” a las que hacía referencia Blandón, las cuales, como se ha visto hasta ahora, contienen muchas más. No obstante, para continuar en la exploración de las heterogeneidades existentes de los colectivos poéticos transeculares, es necesario ahora rebasar esa frontera y buscar puntos aún más distantes de las influencias históricas y actuales del managüismo y del granadismo. El caso que se presenta a continuación es el de la Asociación de Escritores y Poetas Caribeños (AEPC), ubicados en la ciudad de Bluefields, capital de la Región Autónoma del Atlántico Sur (RAAS). Como se verá a continuación, este colectivo enfrenta situaciones similares a los otros grupos que se desarrollan fuera de la zona privilegiada del país. Si bien la Revolución sandinista durante la década de los ochentas acercó a esta zona a las tradiciones literarias y culturales consideradas como “nacionales”, su distancia histórica de ellas ha llevado a que los caribeños también buscaran sus propios ejes de Tradición y de pertenencia. Pero, además de esto, la confluencia multicultural de la zona, combinada con factores de aislamiento, ha contribuido a generar una realidad a la que desafían en forma única, fuera de los parámetros de la historia canónica de la literatura nacional. Ellos también se encuentran en una lucha por construir su propio espacio “glocal”. Sus tradiciones culturales y literarias están bien diferenciadas. Sin embargo, los elementos globalizados que combinan con ellas no dependen tanto de los

desarrollos tecnológicos de los siglos XX y XXI, sino de una situación de privilegio geopolítico histórico que los ha insertado en una realidad transnacional y transcultural desde siglos antes que la “postmodernidad nicaragüense”.

### **3.3. Asociación de Escritores y Poetas Caribeños.**

Bajo el efecto del managüismo, más que una tierra de gente misteriosa o “exótica”, la percepción que tienen los centralistas del costado caribeño está influenciada por su ausencia en la historiografía y política de desarrollo nacional. Sus únicas representaciones (incluso culturales) están limitadas a caribeños que emigran a Managua o a los textos escritos por gente como Cuadra, inspirados en sus bellezas naturales y culturales a las que se exponen en calidad de turistas. La ausencia de autores propios y constantes de la región en las antologías canónicas incluso, ha llevado a considerar que no cuenta con una tradición literaria “propia”. Pero como se verá más adelante, hay varios factores que cuestionan tal actitud.

Para entender mejor la actividad literaria organizada en la Región Autónoma Atlántico Sur (RAAS), es necesario primero revisar el contexto cultural en que se inserta. Existen varias razones detrás de las limitadas y accidentadas relaciones de las costas nicaragüenses. Como se ha mencionado en el capítulo sobre generalidades sociológicas de Nicaragua, las Regiones Autónomas del Atlántico (RAAs) son dos, una norte, cuya cabecera es Puerto Cabezas, y otra sur, con cabecera en Bluefields. Componen entre las dos casi la mitad del territorio nacional, pero con una población que no llega ni al cuarto del total. Es un área en su mayor parte inaccesible por medios terrestres convencionales, o al menos no sin involucrar una gran travesía. Las montañas, selvas y grandes ríos son algunos de los factores naturales que impiden su comunicación constante con el Pacífico. Además de esto, estas regiones engloban a no menos de diez naciones indígenas incluyendo una comunidad de afrocaribeños (garífonas o *créoles*). Uno de los retos locales es cómo dar atención a diferentes necesidades lingüísticas de la población, especialmente porque varias de estas lenguas no cuentan aún con consensos de estructura y uso formal. Por factores como los mencionados, se puede afirmar que la realidad multicultural en la región contribuye a una identidad diferenciada de la existente en la costa opuesta.



El antecedente cultural de Bluefields no es menos intenso que en el resto del país durante la década de los ochentas. La ciudad y sus alrededores vivieron un relativo *boom* en la promoción y enseñanza de danzas folklóricas, canto, artesanía, literatura y poesía. Pero la situación geopolítica de las Regiones Autónomas, evidentemente vulnerable durante los conflictos relacionados con la contra-Revolución de esa década, contribuyó a que estos esfuerzos fueran extremadamente limitados. En efecto, en un estudio realizado en el 2005, Judith Wong, una profesora local de secundaria de Lengua y Literatura, identificó un solo antecedente de los colectivos poéticos contemporáneos<sup>28</sup>, durante dicho periodo (además de los Talleres Masivos de Poesía y la Campaña de Alfabetización) [Wong, 2005: 7]. Se trata de la Asociación de Poetas Costeños. Esta se formó a inicios de los ochentas, pero luego se disolvió temporalmente tras el abandono de sus miembros para ir a combatir en la contra-Revolución. En 1986 se volvió a reunir como el grupo Alí Aláh, el cual también tuvo una existencia fugaz.

Aunque la viabilidad de intereses culturales y literarios ya estaba comprometida desde la contra-Revolución, su prioridad como objetivo de desarrollo fue aún más reducida a partir de 1990. Llegó incluso, al extremo de que un alcalde local organizó una quema de libros (mayormente de aquellos editados y distribuidos por los sandinistas durante la década previa) [Obando, entrevista]. Los únicos “sobrevivientes” fueron aquellos autores que emigraron al extranjero o a la costa del Pacífico, y desde esos lugares difundieron su obra en los círculos de influencia nacional. Tal como en la capital, en Bluefields el gobierno se desligó de la responsabilidad del bienestar cultural social. En palabras de un académico universitario local y miembro del colectivo emergente, a revisarse en este subapartado, Víctor Obando, la postura gubernamental caribeña desde la caída de los sandinistas es reticente hacia cualquier cosa que “*huela a revolución*”, y guarda una “*indiferencia tétrica*” ante lo cultural [Obando, entrevista]. La representación local del Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) en esta cabecera regional, no actúa en forma muy diferente de su sede capitalina. Su situación es precaria, con presupuestos limitados, mayormente destinados a eventos de danza folklórica, como el renombrado y turístico Festival de Palo de Mayo. Pero a diferencia de lo sucedido

---

<sup>28</sup> Ya más reciente, otro antecedente que registra Wong es la Asociación de Poetas Anthony Campbell *In Memoriam*, formado en 1998. Fue más bien una intención ya que no se consolidó.

en Managua, donde el neoliberalismo propició el traslado de las responsabilidades culturales a la sociedad civil y a las organizaciones privadas, para el momento de esta investigación, estos sectores aún no han asumido tal tarea<sup>29</sup>.

El sector privado de Bluefields cuenta con contadas grandes empresas, tanto comerciales, mercantiles como financieras. En la experiencia de algunos entrevistados, ninguna de estas empresas tiene un presupuesto para cultura [AEPC, entrevista]. La única excepción es a través de la cobertura local de Radio Zinica (95.9FM). El director de la estación, Arturo Valdez, por gusto personal, diariamente conduce el programa “Sólo para ti”, dedicado a poemas de amor, los cuales son seleccionados de entre los enviados por la audiencia [Wong, 2005: 6]. Cabe mencionar que Valdez ha intentado, en algunas ocasiones, convocar a los autores destacados para realizar un programa especial, más formal, pero no ha tenido éxito [AEPC, entrevista].

Tampoco se registra una actividad importante en los medios impresos de difusión masiva. Por el lado de los suplementos literarios y culturales, parece ser que los de circulación nacional, el *Nuevo Amanecer Cultural* y *La Prensa Literaria*, no tienen una presencia destacada. Esto puede deberse a que sus contenidos están dominados por eventos y personalidades del Pacífico, fuera del interés cotidiano de los caribeños. La difusión de eventos locales más bien fue a través de la desaparecida revista *Sunrise* (1996). Aunque esta publicación no contaba con un suplemento propio, sí incluía una sección cultural. De las pocas revistas que aún circulan, la mayoría son dedicadas a asuntos relacionados al comercio agropecuario y al turismo. El único medio escrito que abre un espacio a la cultura es *El costeño*, también dedicado a temas comerciales y turísticos, pero limita su enfoque cultural a las voces reconocidas de Víctor Obando, académico universitario, y de Franklin Brooks, funcionario público. También existe *Wani*, publicación regular de la Universidad Centroamericana en Managua, pero sin un enfoque específicamente cultural literario y sí más sobre cultura de desarrollo.

Con estas referencias que muestran un desarrollo cultural literario local interrumpido y con múltiples retos, es posible que promociones enteras de poetas y

---

<sup>29</sup> En el sentido literario, ya que sí destacan algunas iniciativas civiles como el Programa Educativo Bilingüe Intercultural (PEBI) y el Programa de Rescate Cultural Garífuna de la Organización Negra Centroamericana (PRCG-ONECA).

poetas potenciales se hayan perdido por conflictos armados, desacuerdos políticos y emigración. En este sentido, la mayor esperanza de desarrollo en este escenario es la juventud. El trabajo mencionado de Wong afirma esta postura y especifica que esto es más en el sector educativo. En efecto, varios estudiosos sobre este campo, como Wong, afirman: “*Estamos seguras que en los estudiantes de los Colegios de Secundaria se encuentra el futuro de la poesía*” [Wong, 2005: 8].

El sector educativo de Bluefields, aliado con los esfuerzos de autonomía, está compuesto por ambientes pluriculturales. Hay más de diez secundarias y escuelas técnicas afiliadas a diferentes religiones con diversas preferencias lingüísticas. Por razones socioeconómicas, estas instituciones operan de domingo a domingo, lo que permite la asistencia multisectorial de infantes y jóvenes –especialmente los trabajadores- al sistema escolar. En cuanto al nivel profesional, hay dos universidades en Bluefields, la *Bluefields Indian and Caribbean University* (BICU) y el campus local de la Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Atlántica Nicaragüense (URACCAN). De estas dos, sólo la última ofrece una carrera compatible con el oficio literario (y no necesariamente crítico): la Licenciatura en Comunicación con una especialidad en español. Aunque ambas universidades exigen a todos sus inscritos la materia de español como tronco común, ésta se impone sólo para fines de composición formal (para trabajos escolares y para elaborar la monografía requerida con fines de titulación), y no se considera como impulsor de la creatividad literaria.

Uno de los grandes retos de la comunidad escolar es el acceso a libros. Las bibliotecas locales tienen pocos ejemplares de libros didácticos de todos los niveles. Además, las grandes editoriales nacionales no hacen esfuerzos verdaderos para distribuir sus libros en estas regiones accesibles sólo por barco o aire. Las cuatro librerías comerciales locales ofrecen limitadas selecciones de textos escolares amén de una selección aleatoria de títulos de interés general. Aunado a esta situación, el centralismo también influye en que el contenido de los libros que sí llegan a estas regiones, sea parcial. El médico Alejandro Dávila, muerto durante la insurrección sandinista en 1979, hizo una evaluación de esta problemática en aquel entonces, que bien puede considerarse vigente hoy, durante los primeros años del siglo XXI:

Los ordenamientos, clasificaciones, taxonomías tan necesarias para acondicionar la mente del joven educando hacia lo vernáculo, lo nativo, lo criollo, están ausentes de la

mayoría de los textos escolares que se exigen a los muchachos, de donde resulta un nicaragüense vacío de raíces patrias [Bolaños en Obando, 1998: 14-15].

Las condiciones antes descritas podrían llevar a pensar, como lo hacen en el Pacífico de Nicaragua, que las regiones autónomas carecen de una tradición letrada propia. No obstante, según los mismos blufiños entrevistados para este estudio [AEPC, entrevista], ahí reconocen dos tradiciones compatibles y complementarias. Una nacional -cabe decir impuesta por la Revolución sandinista de los años ochentas-, que incluye a Salomón de la Selva, Rubén Darío, Pablo Antonio Cuadra y Ernesto Cardenal, entre otros; y una tradición local, porque como afirma Obando, “*Los caribeños tenemos lo nuestro*”. Esta serie paralela de talentos locales incluye, además de aquellos emigrantes como Carlos Rigby (1945), David Macfield (1938), Lizandro Chávez Alfaro (1928-2006) y Santiago Navas (mejor conocido como Alí Aláh, 1953-1979), a poetas que siempre vivieron en el Caribe nicaragüense como June Beer (1935-1986), y todavía a otros, no nicaragüenses pero sí caribeños como Nicolás Guillén y José Martí. Aunque estas tradiciones caribeñas han mantenido cierta distancia de los imaginarios capitalinos y granadinos, éstos aún han logrado obstaculizar el proceso local de identidad y de “pertenencia” literarias.

El exotismo que resalta en las culturas *créole* y garífunas, por ejemplo, ha llevado a considerar que la esencia regional reside en la literatura llamada “negra”. Para los “mestizos”, la poesía caribeña debe cumplir con enfatizar el elemento mágico en la naturaleza, el lado misterioso y primitivo del ser humano, así como contener líricas onomatopéyicas con el sonido a tambores africanos. Lo anterior revela que otro reto particular de cualquier colectivo en este escenario son los imaginarios impuestos desde Managua y Granada. No es gratuito en este contexto, que las producciones logradas en esta parte del país constantemente se arriesguen a una recepción indiferente, por no ser “*suficientemente exóticas*” [AEPC, entrevista].

Ahora, específicamente en torno a los esfuerzos organizados en la región por promocionar y motivar no sólo a poetas emergentes sino a la comunidad letrada en general. A los pocos años de inaugurado el campus de la URACCAN en Bluefields en 1997, se forma la Asociación de Escritores y Poetas Costeños (AEPC). Según su fundador y actual director, el escritor y académico Víctor Obando Sancho, desde la eliminación del programa cultural sandinista en 1990 y hasta ahora, es el único esfuerzo que promueve valores literarios en toda la Región Autónoma Atlántico Sur [AEPC, entrevista]. En sus inicios contaba con una mayor cantidad de miembros, los

cuales se dispersaron debido a que trabajaron aisladamente, o por la emigración en busca de más oportunidades laborales. Para mediados de la década del 2000, la asociación se redujo a cuatro poetas, de entre 40 y 55 años, que pueden considerarse como el “comité ejecutivo”: Víctor Obando Sancho, especialista en lingüística y académico en la URACCAN, Julio César Monterrey Duarte y Eddy Alemán, sociólogos titulados de la misma universidad, y Franklin Brooks, economista y funcionario en la alcaldía local. Todos los poetas empezaron a publicar poesía desde los años sesentas y ochentas, a excepción de Brooks, único emergente (de los años noventa) en el grupo.

La meta inicial de la agrupación era motivarse para continuar el oficio literario y para crear una crítica interna; pero también para abrir espacios a los talentos emergentes. Aunque a la fecha (2007) la AEPC aún no ha logrado obtener una personalidad jurídica, gradualmente ha desarrollado una agenda completa enfocada a estimular el nivel cultural comunitario de Bluefields y de la región.

Sus actividades básicas tienen por objetivo estimular el interés y la apreciación social de la poesía, que como se ha visto, puede considerarse en una etapa temprana de desarrollo. Además de sus propias reuniones de revisión, discusión y crítica, la AEPC se ha hecho presente en la comunidad a través de programas radiales (La Zínica 95.9FM) y en recitales de poesía, más o menos tradicionales. En general, estos eventos se basan en efemérides como el Día Internacional de la Mujer, Palo de Mayo (festividad folclórica local), Día de San Valentín, Día de la Autonomía (conmemoración local), así como los aniversarios de natalicios y luctuosos de figuras históricas prominentes. Los recitales frecuentemente forman parte de un acto cívico cultural o escolar. Son abiertos a la participación pública, pero limitados en el sentido de que la poesía presentada gira alrededor de un tema específico. Según los directivos de la AEPC, estos recitales han sido exitosos al convocar a la participación muchas veces espontánea del público. No obstante que a través de ellos han podido dar cuenta de la existencia de talentos emergentes individuales, la posibilidad de organizarlos en algún colectivo aún permanece a la espera.

Un logro particularmente clave para los objetivos del AEPC es la publicación del libro *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua* [URACCAN, 1998]. Fue compilado por miembros de la AEPC (Obando, Brooks, y Alemán) y prologado por

Lizandro Chávez Alfaro, con financiamiento del gobierno de Finlandia (grupo KEPA). El libro destaca en varios sentidos; en primer lugar, es posiblemente la única compilación de su clase que presenta a autores cien por ciento locales. Ello en contraste con las antologías y muestras de literatura caribeña “centralistas”, que generalmente se centran en incursiones experimentales de autores granadinos y capitalinos en la “poesía negra”. En segundo lugar, igualmente importante por su complementariedad, varios profesores locales de español han incorporado el libro a sus clases. Se promueve así, no sólo la lectura, sino el acceso de los estudiantes de Bluefields a una tradición literaria no-centralizada y más familiar para ellos. Algunos profesores locales incluso, han respondido alentadoramente a la iniciativa, incluso como creadores, con ambiciones que indican la intención de trascender en un campo de la poesía. La monografía mencionada de Wong, por ejemplo, al representar a un grupo de profesores de Lengua y Literatura, muestra el interés en dar mayor énfasis a la poesía en los programas escolares: “*Pretendemos despertar iniciativas... para que los estudiantes profesen su amor a la poesía y de ese modo conformar un posible Colectivo, el cual se podría denominar Colectivo de Estudiantes Poetas*” [Wong, 2005: 5]. Sin embargo, posiblemente de forma más notable, esta antología es el primer esfuerzo para dar a conocer a una multitud de poetas cuyos oficios literarios estaban en la sombra de la visión nacional.

Una breve revisión de esta compilación revela que varios de los poetas incluidos en ella cuentan con reconocimiento local anterior pero no a través de sus poemas impresos, sino por sus participaciones en la radio y en los actos cívico-culturales, que pueden incluir concursos tradicionales de poesía. Es decir, son inéditos. En este sentido, varios de ellos se consideran “emergentes” por lo que esta publicación representa una suerte de debut. Pero más que un objeto, el libro de la URACCAN es un canal por el que estos autores aparecen dentro de la visión literaria del país. Por esto Chávez escribe en su prólogo que “*Contribuye a paliar ese gigantesco vacío la presente antología, honra y prez de lo que el litoral caribeño es en nuestra realidad nacional*” [Chávez Alfaro en Obando, 1998: 13].

La colección incluye muestras de 33 poetas sin etiquetas generacionales, en español, inglés y créole, con algunos usos del miskito. A tal diversidad en lenguas corresponde una similar en variedad de poéticas. No obstante que Chávez aclara que estos escritores son “*fieles todos a la lección de sus mayores*” [Ibídem], no se

debe interpretar su complicidad en un sentido histórico paradigmático. Más bien similar a lo discutido con respecto a la relación de Flavio C. Tijerino con el grupo Macuta, la fidelidad de continuar con un legado consiste más en auto-afirmarse y enorgullecerse de su identidad local. Un ejemplo de esto es el inédito Owyn Hodgson<sup>30</sup>. En su poema, el entonces rector de la BICU, asimila las “enseñanzas” del reconocido David McField quien alguna vez escribió “*Ser negro da lo mismo / en cualquier latitud*” [McField, en Obando, 1998: 25].

<p><b>“Proclamas del negro”</b> (extracto) [Hodgson en Obando, 1998: 79]</p> <p>¡Yo soy Bueno! porque ayer cuando tú, te educaste para hacerme lo peor</p>	<p>yo me eduqué para hacerlo mejor</p> <p>¡Yo soy negro! porque ayer el divino creador, con ese color pintó a mi pueblo</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Si bien esta ilustración contribuye a pensar al Caribe como “negro”, es importante recordar que es una región repleta de colores, lenguas y religiones. No obstante, el poema de Hodgson es útil para introducir la intención de identidad y de desafío a las concepciones centralistas. Resalta que estas alusiones a la negritud no se basan en los ritmos sonoros de tambores, ni en derivaciones de ceremonias “paganas”, sino de la historia y del presente de un pueblo. En este sentido, son reflejos universales de la cultura humana. No obstante, la identidad tanto personal como colectiva es mucho más compleja que una cuestión de color de piel.

Parte del proceso de identidad de la comunidad literaria caribeña es la exploración lingüística. Es una de las facetas de desarrollo menos apreciadas durante sus épocas coloniales y neocoloniales, y por la que la lengua rama, por ejemplo, está en riesgo de desaparecer en la actualidad. Por esto resaltan los intertextos plurilingüísticos en un poema de Eddy Alemán (de la AEPC), en el que el inglés, el español y el miskito sirven para alternadamente, sustituir sonidos y significados íntimos de las lenguas:

---

<sup>30</sup> Esto en materia de poesía, ya que este académico cuenta con varias publicaciones en materia de reglamentación electoral y de municipalismo en Nicaragua.

Mairin Pain Pranakira  
Mairin Pain Beautiful  
Woman Pain Pranakira  
Mairin Caribemente Campera Incomparable  
Mairin Parin Pranakira  
Mujer Guapa y Maravillosa

[extractos de “Maririn Pain Pranakira”, Alemán en Obando, 1998: 86-88]

Otro ejemplo del rescate de culturas y lenguas es el de Sydney Francis, cuando afirma “*In Africa / we born... Out Africa / in pieces we die*” [Francis, en Obando, 1998: 10]. Pero a veces, la falta de regulación de algunos de los idiomas utilizados en el Caribe nicaragüense cotidiano obliga a que el rescate se base casi completamente en lo fonético. Ejemplo de ello es la lengua créole, a la manera utilizada en otro poema de Francis:

Ah looking fa a Poem  
Fa mashdong bardas  
...  
Fa proteck di mountain  
Sea, animals, man an woman

[extractos de “Looking Fa a Poem”, Francis en Obando, 1998: 102-3]<sup>31</sup>

En las ilustraciones vistas hasta ahora, es evidente que el rescate cultural y lingüístico en la región de Bluefields no es tarea fácil. Aunado a esto, dicho proceso tampoco se limita a estos aspectos específicos. Como se deduce de los versos de Francis, la cultura caribeña está arraigada íntimamente en la tierra, en la naturaleza, así como en la consolidación de la autonomía regional. De hecho, los primeros son temas frecuentes en los textos de la antología de la URACCAN. Para ilustrarlo, está el poema de “*The Lagoon*” del universitario poeta garífuna Fermín González, que convoca a la acción colectiva para proteger al medio ambiente, y otro “*Some Dark*

---

<sup>31</sup> Para ilustrar la flexibilidad lingüística involucrada en este poema, se ofrece la traducción (mía) más literal de estos versos al inglés formal:

*I am looking for a poem  
for with to smash those walls ...  
for with to protect the mountain  
the sea, the animals,  
and all men and women*



*Day Be Bright*”, del artesano garífuna Frank López, en que nos refiere al anhelo de un desarrollo regional propio y digno:

<p><b>“The Lagoon”</b> (extractos) [González en Obando, 1998:75-6]</p> <p><i>Oh! What a lagoon the life, the backbone of my home. ... Come ladies and gentlemen let's protect our lagoon, lest's [sic] start making plans let's start taking action to protect this beautiful lagoon</i></p>	<p><b>“Some Dark Day be Bright”</b> (extracto) [López en Obando, 1998: 45]</p> <p><i>Someday Autonomy will shine soon culture be mine Autonomy is free language is the key someday dark be bright</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Estos versos de González y de López, junto con los anteriores, revelan una postura especial de los poetas ante sus productos. Es distante de las especializadas vistas en la capital y en Granada, y más bien similar a las actitudes del poeta independiente Héctor Avellán, o del grupo Macuta. La poesía es un espacio que asimila lo externo para luego proyectarse a manera de aprecio, de convocatoria y de oportunidad para la acción colectiva. Aunque el verso de Sydney alude a que la distancia producida por la inserción artificial de africanos en el continente americano implica la muerte, luego lo corrige con un llamado a la poesía para ayudarlos a “derrumbar los muros” que los mantienen oprimidos y para salvar a la naturaleza que los ha adoptado. Igualmente, González amplía este llamado para convocar a los demás en el esfuerzo. Si bien existe socialmente la imagen del poeta “improductivo” y “bohemio”, los ejemplos anteriores revelan que persiste la del sabio y emancipador en el campo poético. En otras palabras, el poeta “realizado” está vinculado a una capacidad de conocimiento de importancia vital para la humanidad. Tal como aclara la poeta blufileña, auto identificada como mestiza, y ganadora del Certamen local “Fiestas Patrias, 1990”, Suyen Bolaños:

<p>escribió con intensidad las palabras del corazón, promulgó sus ideas y a veces las implantó</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------

rozó el cielo multicolor y en la tierra descubrió  
el bulto de la humanidad.

Hoy me toca a mi, Portalira, Poeta o Poetisa  
dedicarte mi admiración  
y agradecer tus palabras que hicieron crecer las  
mías  
las que dieron al universo

Color, Romance y Poesía

[extracto, "Portalira", Bolaños en Obando, 1998: 115-6]

Son estas formas de continuidad de anhelo, de lucha y de autodeterminación a las que se refería Chávez cuando afirmaba la complicidad de los emergentes con sus maestros. Aquí, la vigencia del poeta como ilustrado, guía y mago no necesariamente responde a la influencia centralista, sino a las historias culturales propias del mundo. La postura didáctica de Hodgson dignifica a la negritud a través de la capacidad humana, indistinta para cualquier color de piel. Las convocatorias ambientalistas y autonomistas de González y de López también recurren a su voz poética para llamar la atención social sobre condiciones y situaciones de importancia universal. En conjunto, esta antología, logro de la Asociación de Escritores y Poetas Caribeños desmiente el imaginario impuesto desde "el resto del país", respecto de que la literatura producida en el Caribe nicaragüense es obligatoriamente "exótica" y "primitiva" (en el sentido de que hace referencia a una condición de vida "no-civilizada"). Cabe agregar que estas cualidades revisadas son las que respaldan los anhelos y ambiciones de los educadores locales. Se trata de que la difusión de la poesía finalmente empiece a "familiarizarse" (es decir que se vuelva auto-reflexiva), para proyectarse tanto en su entorno inmediato como en el nacional.

Lo anterior revela cómo el interés de la Asociación en promocionar a la cultura local -en particular, la *Antología Poética* asociada con el sector educativo-, tiene el potencial de rebasar a las aulas y de verse en proyectos de mayor impacto social. Es decir, los proyectos de la AEPC no se concentran en clamar por el reconocimiento centralista, sino que buscan aportar a la literatura nacional a partir de reavivar y construir una tradición literaria propia. Complementario a su *Antología*, estratégico para tal influencia es recurrir a los capitales simbólicos disponibles. En especial, está el peso de la figura del recientemente fallecido novelista y originario

de Bluefields, Lizandro Chávez Alfaro, quien no habría sido “descubierto” por la esfera nacional consagrada, si no hubiese emigrado. Aunque los planes y las acciones actuales sobre este tema rebasan la temporalidad de este estudio, basta apuntar que las iniciativas de la AEPC continúan. Sus intereses más recientes (2007-8) incluyen crear una Fundación Lizandro Chávez Alfaro, apoyada en una ya instalada “Orden L.Ch.A.” para galardonar a aquellos que promueven de forma extraordinaria a la cultura local.

No obstante estos logros, la tarea por encontrar, atraer y promocionar a escritores y poetas emergentes es aún ardua. En la opinión de los directivos de la AEPC, el primer problema para identificar y atraer a talentos principiantes es uno que se viene arrastrando desde los niveles más básicos de la educación. La región presenta una caída drástica en el hábito de la lectura, al que responden con algunas de las estrategias antes mencionadas. En segundo lugar está el temor natural de los jóvenes y/o emergentes a exponerse a la crítica social. En esta región no ha ocurrido una desmitificación de la figura del poeta. Como se ha mencionado, aún se le considera como un ser extraordinario con dones especiales, y el único cambio reciente es en la relación con su grado de compromiso político social. Pero similar a la dualidad presente en el Pacífico de poeta vs. “pueta”, el fracaso de un principiante al presentar su trabajo, puede atraerle el estigma de ser un bohemio improductivo y vicioso. Aunado a esto, la AEPC identifica que aún faltan guías o maestros (en todos los sentidos) que puedan orientar y asistir en la maduración literaria de talentos emergentes. Hay poco espacio dedicado en los programas escolares y gubernamentales locales para motivar la creatividad artística (excepto los de promoción turística). Estos retos en una visión histórica sólo se vuelven más complejos. Ello es especialmente evidente al considerar que los mismos escritores emergentes desde los años setentas no han logrado reconocimiento de la comunidad letrada nacional, reservado sólo para quienes deciden emigrar.

No obstante este escenario descrito, la AEPC ha apostado a los jóvenes. Hay repentinas participaciones en los recitales, textos enviados a los programas radiales y poemas entregados como tarea en las escuelas, que han impulsado a la asociación a afirmar que Bluefields cuenta con poesía, tanto presente como potencial.

Lo anterior es el mismo caso de todos los colectivos emergentes en regiones no privilegiadas en la visión centralista. Se hace necesario para ellos, recurrir a canales no tradicionales de difusión y arraigarse en tradiciones propias (debido a que de las “nacionales” se apropiaron otros). Aún así, son expresiones de lo “nicaragüense”, en el sentido de que representan la heterogeneidad del país. Desafían múltiples imaginarios vanguardistas y revolucionarios, a la vez que se insertan en dinámicas más universales. Esto es especialmente evidente cuando se compara a los poetas caribeños con los originarios de la costa del Pacífico (entiéndase, Managua-Granada). Grupos como ex-Literatosis/MarcaAcme, amplían su perspectiva colectiva a través de la globalización virtual que permite su forósfera; Macuta también logra su “glocalidad” con ampliar sus estrategias de incorporar la poesía en sus otras actividades de desarrollo social. Pero la apertura cultural (más bien auto-reconocimiento) de los “Nicaribeños” es diferente. Los emergentes en la capital y en la provincia hispánica han sido ignorados por la historia literaria nacional, pero a pesar de ello han podido cobrar cierta visibilidad dentro de las actividades y en los canales difusores de reconocimiento nacional e internacional. No sucede así para los emergentes caribeños, cuyas producciones e iniciativas culturales rara vez alcanzan difusión nacional, y cuando eso pasa, difícilmente superan la connotación turística otorgada por los centralistas.

El Anti-Festival de Arellano, los Coloquios de Centauros de 400 Elefantes, así como las polémicas generadas a partir de MarcaAcme, fueron posibles por su cercanía geográfica a Managua y Granada. Contraste abismal representan las visiones hegemónicas del “panorama” de Arellano, basadas en la herencia vanguardista, así como el recuento del “Siglo de la poesía” de Valle-Castillo, limitado a los directamente involucrados con la Revolución sandinista. La exclusión del grupo “Alí Aláh” de Bluefields, del grupo “U” –aunque fuera mínima- de Boaco, en esos estudios ilustra claramente la diferencia de prioridades en la historia dominante de la poesía nicaragüense.

De forma similar, la influencia centralista de Nicaragua no sólo ha echado una sombra sobre las expresiones no-poéticas y logros literarios no-managüenses/granadinos, sino que las coyunturas sociopolíticas han contribuido a soslayar a su vecinos centroamericanos.

El centralismo managüense-granadino ha propiciado no solamente la existencia de una frontera interior o doméstica sino, en algunos sentidos, una barrera nacional que lleva a que los poetas nicaragüenses no conozcan a sus homólogos regionales. En apoyo de las afirmaciones ya vistas de académicos como Machenbach y Zavala, de la Universidad de Costa Rica, las tendencias culturales y sociopolíticas nicaragüenses (mencionadas en el capítulo I), son generalizadas en Centroamérica. Estos factores han llevado a crear condiciones centralistas no sólo nacionales, sino regionales. Pero a la vez, la apropiación de la herencia -casi artificial- del capital simbólico de Rubén Darío por parte de la historiografía de la literatura nicaragüense ha impuesto una sombra que cubre a la región completa. Esto ha llevado a que las producciones e intereses poéticos de los otros países se soslayan. Como se puede intuir, la dinámica de lo nicaragüense tiene impactos y articulaciones fuera de sus fronteras. Por ello, es importante insertar estas experiencias y reflexiones sobre lo nicaragüense en el contexto centroamericano.

Como se verá en el siguiente capítulo, los imaginarios, el centralismo, así como la misma diversidad cultural encontrada en los casos nicaragüenses pueden asemejarse o diferenciarse históricamente de los presentados en la contemporaneidad por sus vecinos. Es una forma más, por decir, de desmentir la homogeneidad de “Latinoamérica”. A pesar de la cercanía geográfica de los colectivos nicaragüenses respecto de los regionales que se presentan a continuación, los procesos colectivos de oficio poético difieren. Razones de diversas índoles, como políticas, sociales, militar-bélicas y culturales en general, causan distanciamientos entre los mismos países centroamericanos. Se introduce de esta manera al lector en el siguiente capítulo, sobre algunos contrastes regionales, al mencionar los colectivos de PaísPoesible, de Honduras, los “bizarros” de Guatemala, así como varios de los esfuerzos colectivos de Costa Rica con potencial de servir como espacios de diálogo internacional con Nicaragua.



## V. ALGUNOS CONTRASTES REGIONALES.

Lo discutido hasta ahora sobre el campo de la poesía nicaragüense revela la existencia de múltiples “Nicaraguas diferenciadas”. Sin mencionar los casos provincianos, la misma región central del país alberga una diversidad de experiencias y perspectivas colectivas que se manifiestan en estrategias y resultados diferentes. Empero, por sus características compartidas puede afirmarse que los paradigmas hegemónicos construidos desde la vanguardia granadina proyectan imágenes discordes con la realidad nacional. Los postulados de representatividad nicaragüense que asumieron la literatura, los colectivos y los imaginarios centralistas no absorbieron los aportes de la provincia, ni siquiera durante la Revolución sandinista. La estrategia siempre ha sido la imposición. No obstante las graves consecuencias históricas de tal acción a nivel nacional, la fuerza de estos paradigmas es tal, que han alcanzado impactar a la región completa.

La apropiación simbólica de Rubén Darío de parte de las elites literario-culturales y sociopolíticas de Nicaragua, aunado con el protagonismo internacional de los poetas revolucionarios desde mediados de siglo, han arraigado a la identidad “poética” de este país en la conciencia internacional. La poesía y la figura del poeta se han vuelto objeto de pertenencia. Esta condición ha obstruido el reconocimiento de esfuerzos creativos en otras partes de la región, ya que la “sombra” que impide ver dentro del país, también causa cierta ignorancia sobre los países vecinos. Tal afirmación subraya la importancia que tiene un acercamiento para integrar estas diferentes historias y procesos. Sin embargo, la dimensión de tal tarea –formal-rebasa los objetivos de este estudio, por lo que ese proyecto se mantiene a la espera de futuros esfuerzos investigativos y analíticos. No obstante, se puede aportar algunos fundamentos para ello.

Este capítulo está dedicado a algunos colectivos y esfuerzos organizados presentes en Centroamérica. No se abordan con la misma profundidad otorgada al objeto principal de esta investigación: el campo de la poesía nicaragüense. Sin embargo, la revisión pretende servir como apuntes para fundamentar algunos intereses sobre las realidades centroamericanas. Un vistazo a algunos de los colectivos en otras partes de la región nos puede ayudar a ampliar nuestra concepción de la condición heterogénea de Centro América<sup>1</sup>.

Una de las cosas importantes a recordar durante la siguiente presentación es que las regiones centroamericanas, al igual que al interior de Nicaragua, no están interconectadas de forma eficiente. De hecho, además del protagonismo nicaragüense en el escenario internacional de la poesía durante la segunda mitad del siglo XX, las condiciones geográficas y culturales de toda la región han fomentado a que los campos poéticos literarios nacionales se desconozcan entre ellos. Por eso la importancia de proyectos como 400 Elefantes y MarcaAcme, por ejemplo, que promueven mayor integración de comunidades regionales de escritores. Aunque los logros en estos sentidos aún son incipientes para abordarlos como una “red”, se les reconoce como ambiciones con raíces históricas. En múltiples momentos del siglo XIX y XX la región ha tratado de interconectarse y de actuar como una sola unidad. Salvo el proyecto de Provincias Unidas del Centro de América (1823-1840) y las ediciones especiales de *La Prensa Literaria Centroamericana* convocadas por Cuadra, que incluían poesía regional, ninguno de los esfuerzos ha logrado mantener una continuidad por diferentes razones<sup>2</sup>. Factores geográficos, sociopolíticos y económicos, bélicos y culturales de diferentes índoles se han presentado históricamente ante los centroamericanos como desafíos a la integración regional.

---

<sup>1</sup> Por razones prácticas, este estudio opta por una visión política de Centroamérica como la región delimitada entre México, al norte, y por Colombia, hacia el sur. Es decir, los países que componen a esta región son Belice, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá.

<sup>2</sup> Aunque cabe destacar en este sentido, al todavía incipiente esfuerzo derivado del la Organización de los Estados Americanos por crear el Sistema de Integración Económica (propuesta desde 1992), que integra, en diferentes instancias a Belice, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y a la República Dominicana. Algunos componentes de este Sistema incluyen el Parlamento Centroamericano, el Banco Centroamericano de Integración Económica, la Corte Centroamericana de Justicia y el Mercado Común Centroamericano. En el mismo tono, otro programa económico en que los países del Istmo tienen la oportunidad de acciones conjuntas es el Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos con Centroamérica y la República Dominicana (CAFTA, por sus siglas en inglés).



Los cerca de medio millón de kilómetros cuadrados que constituyen al istmo que conecta a los dos subcontinentes americanos son montañosos. De hecho, albergan a uno de los ejes volcánicos más grandes del planeta. A través de la región predomina un clima mayormente tropical, con huracanes frecuentes. En parte, este escenario ha permitido la sobrevivencia de múltiples culturas desde que formaba parte de la Capitanía General de Guatemala. Aunque el sector mestizo es el mayor componente, aproximadamente el 60% de los cerca de 41 millones que habitan en la región (2006), también hay una gama de otras culturas con ascendencias diferentes. Existen sectores de influencia europea y africana, así como varias naciones étnicas originarias de la civilización Maya, que floreció y cayó poco antes de las invasiones europeas del siglo XVI.

La diversidad cultural y poblacional centroamericana también ha llevado a diferentes historias nacionales. De forma histórica, se recordará que no todo el istmo formaba parte de la Capitanía General de Guatemala. Por ejemplo, la zona ahora conocida como Panamá formaba parte del Virreinato de Nueva Granada, mientras que la de Belice, así como las costas caribeñas de Honduras y de Nicaragua estaban controladas por el imperio británico, para pasar luego a ser sedes de enclaves estadounidenses. Diferencias como estas impidieron a los jóvenes países, independizados durante el primer cuarto del siglo XIX, dar continuidad al proyecto de integración de las Provincias Unidas del Centro de América (1823-1840). De hecho, incluso, fomentaron diferentes líneas políticas durante el siguiente siglo.

Aunque Centroamérica compartió la tendencia latinoamericana de gobiernos militares durante el siglo XX, el resultado de ellos, junto con otras condiciones de desarrollo, llevó a que cada país terminara este periodo de forma diferente. Sólo para ilustrar este punto, se puede recordar que mientras países como Costa Rica abolieron sus fuerzas militares, otros, como Honduras, hasta hospedaron ejércitos internacionales en contra de la administración sandinista de la década de los ochentas. A la par, mientras que El Salvador sustituía su moneda por el dólar estadounidense, Guatemala por su lado legislaba a favor de reconocer espiritualidades y religiones prehispánicas.

En fin, Centroamérica, llamada la “dolorosa cintura de América”, es una complejidad histórica viviente. Ejemplos como los anteriores resaltan la importancia de contextualizar al ya revisado caso de Nicaragua en un espectro más amplio. Sin

embargo, como previamente hemos mencionado, una revisión regional no sólo rebasa los objetivos de esta investigación, sino que el mismo tamaño de tal proyecto resulta inviable para el propósito de una tesis doctoral. Por lo tanto, se presenta de forma breve algunos de los varios esfuerzos poéticos colectivos del istmo, con el fin de aportar, a manera de apuntes, un vistazo de las posibles coincidencias y diferencias entre ellos y los nicaragüenses.

Adelantando un poco, el proceso de especialización de la poesía y de la figura del poeta en varias partes de Centroamérica no se ha vivido de forma similar a Nicaragua. Es más, pareciera ser que es después del auge de la coyuntura política literaria de Nicaragua, cuando un fenómeno similar se da en algunos de sus países vecinos, aunque con menos visibilidad internacional. Si bien el neoliberalismo nicaragüense se caracterizó durante la etapa estudiada por su enfoque transicional, de conciliación nacional, en otros países el cambio a los regímenes post-militarizados no ha sido tan benevolente a la vida cotidiana. Por lo menos para los colectivos revisados enseguida, las carencias de la política social de los gobiernos respectivos, junto con los retos socio-culturales propios, propician las condiciones para una intromisión mayor de lo cultural en lo social. De esta forma, se presentan a continuación: el Colectivo País Poesible de Honduras, los derivados de Caja Lúdica en Guatemala y algunos de los costarricenses, con el fin de hallar posibles puntos de integración con los poetas nicaragüenses.

### **1. Honduras. El país “poesible”.**

Al norte de Nicaragua está Honduras. Aunque ambos países comparten una predominante geografía montañosa similar, Honduras cuenta con mayor desarrollo infraestructural. Sus experiencias históricas con la *United Fruit Company* difieren de las nicaragüenses en que los enclaves bananeros no se marginaron del resto del país. Con ello, en Honduras se lograron desarrollar puertos importantes, extensas vías ferrocarrileras y carreteras nacionales. De hecho, uno de sus puertos, Puerto Cortés, es de los más modernos y aptos en materia de seguridad no sólo de la región, sino del mundo.

Sin embargo, su infraestructura material junto con esfuerzos de reajustes estructurales hechos desde la década de los noventa, no han podido cambiar el

hecho de que Honduras sea el segundo país económicamente más pobre de Centroamérica. A pesar de que tiene uno de los ritmos de crecimiento económico más altos en la región (de 6% en el 2006), el país sufre de varios problemas de desarrollo, como: altas tasas de emigración (mayormente a México y a Estados Unidos); violencia de varios tipos (institucional-policíaca-militar y de crimen organizado); así como índices de analfabetismo, alrededor del 20%.

Demográficamente, la conectividad de poblaciones ha permitido un fenómeno centralista menor que el managüismo nicaragüense. La mayor concentración poblacional de los 7.3 millones de habitantes a nivel nacional es en las ciudades de Tegucigalpa-Comayagüela y de San Pedro Sula, que albergan a un cuarto de aquéllos. De forma semejante, este país tiene una relativamente mayor cohesión lingüística que la encontrada en Nicaragua. Cerca de 90% de los hondureños son considerados mestizos castellano-hablantes (en Nicaragua es alrededor de 70%). Las otras culturas presentes incluyen poblaciones indígenas (Chortis-maya, Payas, Tolupanes o Xicaques, Lencas y Misquitos) y un sector creciente de garífunas caribeños angloparlantes.

La historia reciente de Honduras, igual que prácticamente de toda Centroamérica, está llena de inestabilidad. El país vivió cerca de dos décadas de dictadura militar (1963-1981) y otra más de administraciones fuertemente alineadas con intereses estadounidenses (1981-1990). Estas fueron mayormente para “evitar” un “efecto dominó” tras la Revolución cubana de 1959 y luego la nicaragüense en 1979. Específicamente, en cuanto al periodo de interés para este estudio, desde 1990, Honduras ha vivido bajo cinco administraciones. Las dos primeras de Rafael Leonardo Callejas (1990-1994) y de Carlos Roberto Reina (1994-1998). Ambas se caracterizaron por políticas de reajustes económicos y de reestructuraciones militares. La tercera fue la de Carlos Flores Facussé (1998-2002), quien enfrentó los desastres causados por el Huracán Mitch en 1998, con cerca de 3 mil millones USD en daños y alrededor de 10 mil fallecidos. Le siguió la de Ricardo Maduro (2002-2005), destacada por su famosa “Ley anti-mara”, destinada para combatir el crimen organizado que aún azota el país. La actual y quinta de estas administraciones es de Manuel Zelaya, quien tomó posesión de la presidencia en el 2006 (terminará en el 2009).

En el aspecto literario, Honduras vive bajo la sombra del “subdesarrollo cultural”, aunque con ciertos valores rescatables. Similar a Nicaragua, aquí también existen refranes populares que aluden a un carácter innato de sensibilidad poética, por ejemplo: “En Tegucigalpa, hay un poeta por cada 100 metros cuadrados”. Lo más cercano a un canon está reflejado en los nombres de poetas y escritores inscritos en una escultura de una mano gigante expuesta en Juticapla, en el departamento de Olancho. En esta “tierra de gigantes”, los nombres inmortalizados en la escultura referida incluyen los de Froylán Turcios, Alfonso Guillén Zelaya, Clementina Suárez, José Antonio Domínguez, Medardo Mejía y de Víctor Rubí Zapata. La crítica e historiografía literaria nacional también es incipiente. Según la opinión de varios escritores y académicos locales como Lety Elvir y Luis Méndez, no fue hasta la década de los ochenta cuando estas actividades tomaron más fuerza. Entonces aparecieron varios trabajos hechos por Julio Escoto, Rigoberto Paredes, José López Lazo, Helen Umaña, Antonio Bermúdez, Giovanni Gómez y Antonio Bermúdez. Los avances en estas áreas se relacionaron mayormente con las carreras literarias en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), sin prácticamente ninguna respuesta considerable de parte de otros sectores, incluyendo el editorial.

El costo promedio de un poemario puede variar de 70 a 120 Lempiras (aproximadamente 40 a 70 pesos mexicanos). Pero según Luis Méndez, la pobreza generalizada en el país aún mantiene al libro como un objeto de lujo. Esto se apoya más en el hecho de que fuera de la capital hondureña de Tegucigalpa-Comayagüela, las librerías son casi inexistentes: “*los estudiantes llegan a la universidad sin una previa exposición al libro*” [Méndez, entrevista]. El sector editorial está dominado por el sello Guaymuras que –en palabras del joven poeta y promotor cultural, Salvador Madrid- “*no hace nada aquí*” [Madrid, entrevista]. Esta opinión resuena con la de otra escritora emergente y académica en la UNAH, Lety Elvir quien en una entrevista sugirió que este sello está en contra de publicar poesía, y en especial la de mujeres [Elvir, entrevista]. Puede decirse que, en general, la industria editorial hondureña está aún más subdesarrollada que la nicaragüense, dado que Guaymuras se dedica a publicar títulos ajenos a la literatura, y sin una eficiente estrategia de distribución. Se agrega a esto que durante la época estudiada, el único

sello destacado en publicar poesía es Pez Dulce, que de 1996 al 2006, sólo lanzó 16 títulos.

La actividad cultural-literaria limitada del país –que implica espacios mínimos o inexistentes para talentos emergentes y jóvenes-, motivó la formación de una serie menor de agrupaciones poéticas. De entre ellos se puede mencionar a grupos como Casita de Pablo, Altazor, Máscara Suelta, Palabra x Palabra, Mesa Para Cuatro y especialmente Casa Tomada. Durante la década de los noventa, estos colectivos fugazmente reunieron a un disperso, pero muy comprometido grupo de escritores y artistas emergentes. No obstante la corta temporalidad de estos grupos, unos años más tarde sus integrantes volvieron a fusionarse en uno de los proyectos más interesantes a nivel regional: el colectivo País Poesible.

Uno de los antecedentes más importantes de País Poesible es la agrupación Casa Tomada (1993-1996). La breve historia de este grupo, según la ya mencionada y ex-miembro del grupo, Lety Elvir, tuvo un inicio “irónico” en el fútbol. La referencia de Elvir es a la reputación de este deporte como generador de violencia. La Copa Mundial de 1969 en la que El Salvador compitió contra Honduras catalizó la llamada “Guerra del Fútbol” entre estos países. En este sentido, lo irónico surge al revelar que este juego también puede relacionarse con propósitos pacíficos. Fue tras la participación en los equipos estudiantiles de fútbol en la UNAH cuando varios de los atletas descubrieron que compartían además, un gusto particular por la literatura.

Así, Alfredo Pujol, Fabricio Estrada, Lety Elvir y Luís Méndez, entre otros, empezaron a reunirse para desarrollar su oficio literario. Eventualmente el grupo llegó a reunir a cerca de 50 miembros en actividades como recitales y “conversatorios” literarios, en los que el activismo social sobresalía como propósito. Los temas abordados frecuentemente recaían en el feminismo, lo relativo a la identidad gay, la violencia social, el medio ambiente, entre otros. El nombre del grupo vino varios meses después de las primeras reuniones. Como no había propiamente algún espacio designado para tales actividades, los escritores jóvenes se apropiaban de diferentes espacios para expresarse. Tales lugares incluían casas particulares, parques públicos y restaurantes. En especial estaba el Café Paradiso, a la orilla del centro histórico de Tegucigalpa cuyo copropietario es Rigoberto Estrada, ya mencionado como uno de los resucitadores de la crítica e historiografía literaria nacional. Así, la inestabilidad y el oportunismo involucrados en encontrar espacios

llevaron al grupo a recurrir al cuento de Julio Cortázar, *La casa tomada*, para adoptar su nombre.

Casa Tomada no llegó a tener un órgano difusor propio, aunque sí lograron publicar en 1995 *Circa*, una antología ya escasa y de difícil acceso. Poco después de este logro, factores como la construcción de carreras profesionales y la migración, contribuyeron a la disolución del grupo. El paso del Huracán Mitch en 1998, también propició el reposo de la actividad literaria nacional. Sin embargo, estos “obstáculos” fueron temporales y más bien se convirtieron en causas para estimular la creatividad y acción colectivas. Incluso, factores como la violencia de parte del crimen organizado no sólo fallaron en desanimar a la cultura nacional, sino que se volvieron ejes de inspiración. Esta perspectiva sociocultural fraguó una identidad colectiva de los poetas emergentes de los noventa. Tal como recuenta uno de ellos, Fabricio Estrada: “*fuimos advirtiendo que nuestras intenciones eran las mismas, lo mismo que nuestras tendencias sociales y raíces políticas*” [CP, 2007].

Pasado el huracán y sus consecuencias bajo cierto control, los poetas se volvieron a reunir. Así, Salvador Madrid, antiguo miembro de Casita de Pablo, Fabricio Estrada de Casa Tomada, además de Rolando Katán, Néster Ulloa, Helen Berit, Délmer López y Roberto Becerra empezaron el Colectivo Paísposible (CP). Para el 2007 contó con cerca de 25 miembros<sup>3</sup>. Sus actividades iniciales, basadas en el formato de Casa Tomada, fueron un tanto dispersas y dependientes de convocatorias por radio, periódico y carteles. Pero se formalizaron luego, tras su participación en el Encuentro Centroamericano de Poetas 2004 en Tegucigalpa, cuando el grupo se consolidó y desarrolló una justificación propia y una estrategia de acción.

El primer punto para lograr esta consolidación fue un reconocimiento de su entorno nacional, íntimamente conectado a lo más profundo de ellos mismos:

Si de algo estamos convencidos, es que la nación o la identidad o lo que sea valedero para permanecer en este país, sólo se puede encontrar dentro de las grietas que van creciendo en nuestro fragmentado territorio emocional, ese terreno que los políticos definen como puntos de ingobernabilidad o poblaciones con alta conciencia de

---

<sup>3</sup> Salvador Madrid, Edgardo Cáceres, Rolando Kattan, Delmer López, Marvin Valladares, Fabricio Estrada, Mayra Oyuela, Rainier Alfaro, Armando Maldonado, Armida García, Vladimir Rodríguez, Jorge Amaya, Cecilia Durán, Dennis Ávila, Carlos Ordóñez, Pavel Cruz, Pavel Núñez, Augusto Argueta, Dennis Castillo, Christina Woda, Ellen Verryt, Anarella Velez, Fabiola Budde, Ramón Caballero, Rigoberto Paredes.

marginalidad. El mayor optimismo o sordidez suele encontrarse en esas grietas, precisamente, y de de eso se ha nutrido nuestra poesía y nuestras búsquedas [CP, 2007].

Como es evidente, la escala de los asuntos implicados en esta cosmovisión requería de todo el apoyo disponible. Por lo que un año después, el grupo cambió su enfoque estrictamente literario-poético a uno interdisciplinario: *“Apuntamos hacia el desafío... convocamos las diferentes voces para hacerla una, desciframos, somos piedras rosetas de las tendencias, decodificamos y reconvertimos los lenguajes extintos de la dignidad, esto es Paísespoesible”* [CP, 2007].

Después de afinar y orientar sus percepciones externas e internas, el Colectivo Paísespoesible empezó a trabajar. Ese mismo año (2005) obtuvo una personalidad jurídica con base en sus “Fundamentos” [CP, 2007]. Este texto es una especie de manifiesto. Subraya, a través de tres puntos condensados su autoreconocimiento, las posturas del grupo en cuanto a las inspiraciones e intenciones de su estética, y la estrategia que consideran la más óptima para desarrollarlos:

- [el] Colectivo Paísespoesible representa la continuidad de un proceso histórico necesario que, sin duda, contribuirá a la formación y consolidación de las generaciones emergentes de poetas hondureños; relacionando su actividad con el universo de bienes de la cultura popular y estableciendo, además, vínculos entre los creadores nacionales y universales.
- ... abarcar estratégicamente a los y las poetas de toda Honduras y crear nexos con las otras disciplinas artísticas, en un esfuerzo por formular un lenguaje actual, con suficiente capacidad para proponer una visión de país en donde la justicia social, la ética y la cultura alcance un nivel práctico, y en donde el arte constituye una de las entidades más confiables en el proceso de búsqueda de la verdad.
- es una asociación sin fines de lucro y procura crear mecanismos de autosostenibilidad que le permitan ofrecer a la sociedad entera – sobre todo a los sectores que históricamente han sido marginados – la posibilidad de participar directamente en los procesos artísticos.

Cabe resaltar que a través de estos puntos el Colectivo Paísespoesible intenta un equilibrio tripartito entre la poesía, el arte en general y la nación. Es decir, construir un espacio en donde la creación y promoción literaria son escalones hacia una realidad social mejor. La poesía es interdependiente de las otras expresiones artísticas, aunque no menosprecia su propia Tradición (canon). Es más, propone construir con y sobre ella. El patriotismo y la conciencia nacional también están presentes, amplificadas al incluir lo popular y lo históricamente marginado. En conclusión, su propuesta es que la poesía es una herramienta social.

Según Madrid en una entrevista para este estudio, lo anterior “no significa política, sino eso, lo social”. La aclaración de Madrid, encaja con la perspectiva del colectivo sobre el postmodernismo en Honduras (en la opinión de varios miembros, es un término de las artes visuales). Para ellos, no hay una necesidad de entablar una confrontación o ruptura con la Tradición. Dado que la tradición poética nacional cuenta con cimientos sólidos pero poco reconocidos internacionalmente, el cuestionamiento de los logros pasados no es una opción. No obstante, esta visión cambia cuando de lo social se trata, pues los discursos oficiales y las prácticas basadas en imaginarios sociales sí necesitan reevaluarse. Una ilustración poética de estas posturas está en el poema “Caminar”, publicado en 2005 por Salvador Madrid [Madrid y Connolly, 2005: 10-11]. Este texto describe la vida como un proceso, que si bien tiene un horizonte incierto, el pasado -como logro o desgracia- aún existe para justificar -y en su caso, glorificar-, al presente:

<p><b>“Caminar”</b> [Madrid y Connolly, 2005: 10-11]</p> <p>Caminar con el sueño para /reinventar los caminos, caminar a mediodía, caminar a /medianoche. Dejar que la calle deambule hasta el /fin, dejarla atónita y magullada. Caminar despacito, con los pies maniatados, con el canto de los gallos en la frente.</p> <p>Decir palabras al caminar: “río” con voz fluida, plena, danzante y sentir el agua que escurre por /nuestros dedos, y ver que por nuestro pecho pasan</p>	<p>con algunos gatos que renuncian a los /techos y a la luna. Caminar sin sacudirse el polvo, sin limpiar los besos de nuestra cara.</p> <p>Caminar hacia atrás para que la vida sepa que nunca le /dimos la espalda. Caminar para resucitar el milagro de la /bienvenida. Caminar sin tregua, con los ojos cerrados, con una corona de flores de acacia, caminar descalzos en el astillero del /plenilunio, arrastrar el desvelo de los agonizantes, traer pájaros en los bolsillos por si nos /aburrimos, traer siempre el pasado y su bostezo /de centellas.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



<p style="text-align: right;">/hojas secas,</p> <p>pedras agujereadas, campanarios vacíos, noches solas y saber que somos nosotros /quienes reflejamos las estrellas.</p> <p>Irnos desde la plaza hasta las casitas que tienen una /puerta y una ventana por donde pasan el cielo y los /mercaderes de pájaros, entrar, lamer sus paredes de barro /huesudo, alumbrarnos las manos con la única /vela, besar en la frente a esa niña que /abraza nuestras piernas y nos recuerda los solsticios de la /sombra.</p> <p>Caminar y ver de reojo al pueblo /mordido por la paz y la tristeza. Caminar con la tierra nocturna,</p>	<p>Caminar y reír porque las campanas despiden la distancia que nos ve con /misericordia, detenernos para decir nuestros /nombres, para ser viento o granos de maíz o sabernos minerales o un estornudo y caminar nuevamente con la lengua de la memoria, con las deudas. Caminar y bendecir todo y quebrarnos los huesos con alegría porque dejamos de ser resacas del /olvido y profetizamos con nuestros pasos la /virginidad de la tristeza y la mansedumbre implacable de la /caída.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El nicaragüense Sobalvarro posiblemente describiría algunas partes de este poema de Madrid como componentes exterioristas<sup>4</sup>. Sin embargo, aquí no hay una intención de enfatizar lo concreto, sino de infundirle un propósito y un sentimiento. Este poema es un tipo de discurso, en el sentido de que tiene una retórica destinada a un público. Es una invitación a seguir una línea propuesta de acción (“caminar”), que convoca a la imaginación y a la reflexión melancólica del lector/receptor.

Para el yo-lírico en este poema, el “caminar” implica una complicidad de atención con la temporalidad lineal. No se cuestiona la relación del pasado con el

<sup>4</sup> Como se discutió en el sub apartado “Quemando el maestro” referente al colectivo 400 Elefantes, en que Sobalvarro afirma que no hay poesía exteriorista, sino elementos exterioristas.

presente. Uno se entiende por la claridad del otro, mientras que el futuro se mantiene indefinido (“caminar despacito”, “caminar...con los ojos cerrados”). Es decir, la realidad inmediata es posible por el pasado, en la misma forma que el día de hoy también se volverá pasado para mañana: hay que “caminar con el sueño para reinventar los caminos”. Las grandes inspiraciones (metarrelatos) de sus antecesores continúan vigentes y no hay un desánimo o desilusión ante el porvenir. Más bien, esta conciencia temporal obliga a “caminar a mediodía, caminar a medianoche”, a cantar “con voz fluida, plena [y] danzante” y a “quebrarnos los huesos con alegría”.

La actitud de Madrid no descalifica el pasado, sino que lo agradece. Distante de la pretensión de “sacudirse el polvo” o de “limpiar los besos” impuestos por su historia, quiere “bendecir todo” para “que la vida sepa que nunca le dimos la espalda”. Esta postura ennoblece a la conciencia social del “pueblo mordido por la paz y la tristeza”. Es la realidad concreta que el poeta no puede evitar ni desconocer: familias que viven en casas de “barro huesudo”, sin energía eléctrica, alumbrados por una “única vela”; viven en áreas en que hasta las “piedras agujereadas” y los “campanarios vacíos” dan testimonio de un pasado de violencia y abandono. Por ello, de cierta forma surge la figura del poeta primitivo: “somos nosotros quienes reflejamos las estrellas”. Pero no en el sentido de Cuadra o de Paz, en que el poeta es juez e intermediario de la humanidad con la divinidad. Es más en calidad de testigo y alegre consolador. El yo-lírico en el poema de Madrid comparte la realidad con sus semejantes: entra a “las casitas” donde habitan las consecuencias de un pasado oscuro y testimonia la incertidumbre del futuro con “el canto de los gallos en la frente”.

Esta breve reflexión sobre el poema de Madrid, uno de los cofundadores del Colectivo Paísposible (CP), nos revela pues, a una conciencia estética de las realidades sociales y hasta psicológicas de su actualidad. Pero este interés de hacer del arte -y en específico la poesía- una meta práctica alcanzable a todos, también está generalizado en el colectivo. Tras la consolidación del grupo, sus recitales en cafés y restaurantes, parques, mercados y otros escenarios públicos acercaron a la población a la poesía. Aunque estas actividades en sí no hacen una gran distinción de este colectivo de otros, cabe resaltar dos proyectos suyos que muestran un esfuerzo adelantado en la “poesía social”. Estas iniciativas ambiciosas incluyen una

a niños cafetaleros económicamente no privilegiados; y otra, a presos de la penitenciaría nacional.

Uno de los primeros lanzamientos del CP hacia las realidades sociales nacionales empezó poco antes de obtener su personalidad jurídica. Con base en el trabajo voluntario de sus miembros y en una variedad de fuentes externas, el colectivo logró acercar la poesía a los niños y las niñas en las regiones marginadas de las montañas cafetaleras. El proyecto alcanzó a más de 180 infantes provenientes de hogares mayormente analfabetas y terminó con la publicación de una antología. Cabe notar que además de directamente beneficiar a los niños y a las niñas participantes, este esfuerzo que duró tres años (2004-2006), también incrementó el interés nacional en la educación de este sector.

Poco antes de concluir el trabajo en las montañas cafetaleras, País posible incursionó con otro proyecto de poesía social. Con el apoyo de una ONG local, Centro Contra la Tortura, el colectivo inició el proyecto “AcercArte”. El objetivo fue trabajar directamente con 30 miembros de una pandilla internacional, la “Mara 18”, que estaban presos en la Penitenciaría Central Nacional.

AcercArte buscó reorientar las perspectivas sociales hacia la violencia generada por el crimen organizado. Este programa de seis meses inició durante la transición de la presidencia de Ricardo Maduro (2002-2006) al de Manuel Zelaya (2006-2009). La primera de estas administraciones fijó el precedente de promover actitudes sociales en contra del fenómeno “mara”, aprovechando la misma experiencia del presidente como víctima. Previo a su presidencia, el entonces empresario Ricardo Maduro y su familia fueron atacados por el crimen organizado. En abril de 1997, su hijo, Ricardo Ernesto, fue secuestrado por miembros de una pandilla. Lamentablemente, la familia tuvo que reconocer el cadáver del joven, aun después de haber pagado cerca de un cuarto de millón de dólares para su liberación. La prensa nacional que cubrió el evento mostró que la opinión pública estaba fuertemente solidarizada con la familia Maduro, en contra de la violencia expansiva y progresiva por parte de las “maras”.

Maduro entonces, construyó una campaña para la elección presidencial basada en atacar al crimen organizado, misma que le resultó exitosa. Sus plataformas de “Tolerancia Cero” y la “Ley Anti-Mara” (2003) fueron inmediatamente incluidas en la política nacional para atender a los sucesos crecientes de atracos,

secuestros, robos de vehículos y asaltos callejeros. Estos programas oficiales consistían en desarticular las redes de pandillas, que según algunos testimonios alcanzaban más de cien mil miembros tan sólo dentro de las fronteras hondureñas. El *graffiti* se clasificó como delito. La mera pertenencia a una pandilla, sin importar la existencia de un expediente criminal o pruebas de vínculo a alguna otra falta, ameritaba varios años de condena. Para comprobar que alguien era “integrante” de grupos como la Mara Salvatrucha o la Mara 18, bastaba únicamente que el individuo tuviese tatuajes. En la práctica cotidiana, las fuerzas policíacas ejecutaron estos programas presidenciales con redadas masivas, sobrepoblando los centros de detención y rehabilitación nacionales.

Por su lado, la española Aguas Santas Ocaña Navarro, recién casada con Maduro, también participó en estos esfuerzos, si bien con otra metodología. Durante su tiempo como primera dama, que también coincidió con su periodo de matrimonio con Maduro, lanzó el programa de “Cero niños en las calles”. La iniciativa social consistió en ubicar y trasladar a niños “vagabundos” a albergues, repartir comida a indigentes y en apoyar a madres solteras. Cabe mencionar que Ocaña en persona ayudaba en estas acciones. Recorría los barrios capitalinos en su coche y ella misma trasladaba los niños necesitados. También realizó varias visitas a madres solteras. Aunado a esto, durante este periodo, ella y Maduro adoptaron a cinco huérfanos menores de edad.

La estrategia de Ocaña correspondía más a su posición de primera dama, dejando las intervenciones más agresivas a su esposo. Los resultados de estos esfuerzos aún son cuestionables. La sobrepoblación de las cárceles propició ambientes internos tensos y riñas mortales. Fuera de los reclusorios, los maras contestaron a las nuevas políticas con más ataques al azar hacia civiles. Otros problemas como la supuesta corrupción de la esfera política nacional y sus redes de complicidad con las maras, no fueron atendidas y siguen sin esclarecerse. Por otro lado, aunque el interés de Maduro por solucionar estas problemáticas era legítimo, sus esfuerzos también entraron en duda cuando se divorció de Ocaña al concluir su mandato. Tras la separación, la española con sus cinco hijos adoptivos abandonó Honduras, para trabajar en una ONG internacional que asiste a sectores marginados nicaragüenses.

Para algunos, como el joven poeta Néstor Ulloa, miembro de Paísposible, este escenario de guerras declaradas y multiplicadas entre el gobierno, las maras y la sociedad civil era paradigmático de una condición de conciencia nacional: la nación se abruma ante realidades incontrolables. La autoridad con capacidad de actuar directamente sobre ellas lo hace con violencia improductiva y contradictoria, mientras que el resto de la sociedad yace estático como espectador. Es decir, la experiencia nacional se reduce a la violencia y a la indiferencia, ninguna de las dos con capacidad de encauzar al desarrollo pacífico. Ulloa describe estas ideas en su poema “Historia que se repite” [Néstor Ulloa, 2006: 47-8]:

<p><b>“Historia que se repite”</b> [Néstor Ulloa, 2006: 47-8]</p> <p>Qué tierna se ve la muerte desde un cómodo sillón.</p> <p>Es tarde. Es la hora de la jauría que intentará a toda costa, convertir la /plaza en funeral de pájaros.</p> <p>Epitafios mudos de tumbas perdidas: “aquí yace un fulano, muerto por envidiar el vuelo de las /mariposas; este otro, intentó crecer una flor en /plena calle; y aquel, aquel fue el peor de todos: se creía loco y decía que pronto llegaría el fin del /divino trasero y que florecerían las raíces de los /árboles.”</p>	<p>Hora de cena. Cómo devoran la sentencia de una /caricia prometida el flash de una mirada y el fuego de unos labios.</p> <p>Qué fácil se decide la vida desde un festín de putas</p> <p>Van quedando tendidas las migajas que venderán como souvenir.</p> <p>Hora del show: carnívoras sonrisas democráticas pintan de rojo los días, esperando que deriven en verde, por /obra y gracia del azul matiz de la piedad.</p> <p>Hora de ajustar cuentas.</p> <p>Han ofrecido borrar tatuajes a punta de /bala o purificarlos con el fuego del infierno. A ver qué hacen</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Similar a la versificación libre previamente revisada de Madrid, esta composición recurre a lo externo para crear un argumento de la realidad. Para Ulloa, la “historia que se repite” es aquella que está arraigada en la cotidianidad, en la que cada clase social tiene un predeterminado destino. Estas clases son descritas satíricamente, más que por un factor económico, por el de la violencia nacional: como víctimas, agraviadores y observadores.

Las situaciones y los sujetos en el poema son construidos alrededor de un binomio de vida y muerte, a través de una parodia de los medios masivos de comunicación. Los “epitafios mudos”, por ejemplo, se basan en el estilo de transmisión de noticias por radio, que Ulloa asimila para reinterpretar la información.

En esta “nota radial”, el yo-lírico revela sujetos que comparten el destino de muerte (víctimas). Estos son como “pájaros” que mueren en las plazas. Las razones para tal evento son todas inocentes e íntimamente vinculadas a la belleza natural: “por envidiar el vuelo de las mariposas”, por “crecer una flor”, y por decir “que florecerían las raíces de los árboles”. La contraparte de los fallecidos, los agraviadores, son hostilmente descritos. Son como una banda de perros agresivos al ataque (como jauría), que desde un “festín de putas” deciden convertir a las plazas públicas en cementerios.

El otro grupo de sujetos denunciados en el poema son los observadores de la violencia, y son los que reciben el tratamiento más sarcástico de parte de Ulloa. Éstos presencian los hechos a distancia: desde “un cómodo sillón”, o bien ante la televisión durante la hora de la cena. Las acciones de este grupo se limitan a lo estático, básicamente a estar sentado. Sus vidas, sin propósito descrito, están definidas por la programación de los medios. Estos incluyen la hora de la telenovela, en que “devoran... el flash de una mirada / y el fuego de unos labios” y luego, ya para acostarse, están las noticias de la noche. Se recapitulan los hechos del día. Imágenes coloridas de los políticos con sus “carnívoras sonrisas” aparecen en la pantalla: los actos sangrientos (marcados por el color rojo) realizados por la policía (vestidos de color azul), con la expectativa de que son en beneficio de la vida (simbolizado por el color verde).

El poema termina al condenar a los observadores y a los agresores. Al estilo de un epifonema para el lector, pero como una paradoja para sus sujetos. Aquí precisa otro carácter de los agraviados. Tienen tatuajes, que en el contexto social específico se relacionan con los pandilleros. Los observadores y los agresores consideran que los tatuados son indeseables, y por lo tanto, se dan a la tarea de eliminarlos: “a punta de bala... purificarlos con el fuego”. Como signo, la referencia del tatuaje es utilizado por el yo-lírico como sentencia, no de los pandilleros sino de los otros protagonistas: “A ver qué hacen / con la lágrima tatuada en los espejos”. La clara referencia es a un código casi universal de tatuajes, en que el dibujo de una lágrima bajo un ojo significa que esa persona ha matado a alguien. El tatuaje que el poema pinta en la cara de los responsables (de la muerte de los pájaros) es igual de permanente, visible cada vez que se miran en un espejo. Al denunciarlos como hipócritas, el poema pregunta cómo justificar una muerte con otra.

La revisión de este poema de Ulloa nos facilita un poco el entender cómo los procesos sociopolíticos inspiraron al Colectivo Paísposible a reformular la situación nacional en que emergen:

¿Habrá -entonces- que eliminar los graffitis como lo hacía el anterior Ministro de Seguridad? ¿No se estará aumentando la confrontación? ¿Habrá que hablarles de rehabilitación hacia una sociedad que todavía no ha rehabilitado su condición de legítima moralizadora y guía? ¿Aceptarán ellos - los miembros de pandillas- regresar a una simbología nacional que se desvanece entre estertores de agonía hedonista y alienada?... Encontrarle unidad a esta nación fragmentada y enfrentada, requerirá de mayores y constantes acercamientos, de lo contrario, se estará actuando sobre la unilateralidad de una justicia inhumana e ilegítima, una justicia de puros símbolos [Estrada, 2007].

La propuesta de CP, en este sentido, consistió en interactuar de formas creativas y pacíficas con 30 miembros de la Mara 18, en La Maquila 18 de la Penitenciaría Central Nacional. Los miembros de CP encargados de la iniciativa fueron Fabricio Estrada, Samuel Trigueros, Salvador Madrid, Javier Espinal, Ellen Verryt y César Manzanares. Dentro del reclusorio realizaron un taller de serigrafía, “*para alentar [la] productividad*” de los presos, y otro de poesía, para desarrollar la “*sensibilidad que todo ser humano lleva consigo*” [Estrada, 2007]. El objetivo global era “*potenciar la conciencia de los derechos universales*”. Y así, tras más de un año y medio de preparación, el CP logró trabajar directamente con los reclusos, equipar un taller formal de serigrafía e instalar una biblioteca adentro de la Penitenciaría. El programa concluyó con una exposición intramuros de serigrafía y con recitales, en que los

participantes leyeron frases como “*Soy ciudadano... de mi madre*” y “*Vivo por mi barrio, muero por mi madre / perdóname Madre por mi vida loca*”. En una reflexión de esta experiencia, cuenta Estrada que:

fue altamente significativo, poder comprobar el enorme grado de prejuicios que incubaba la prensa nacional e internacional en el proceso de alcanzar un método de comunicación con los internos, taras que sólo el lenguaje lúcido del arte, esa tierra de nadie, pudo sobrepasar [Estrada, 2007].

Resalta que estas actividades descritas enlazan de una forma armónica las diferentes facetas del Colectivo. La poesía aquí se extrae de su esfera clásica, impenetrable y excluyente, que recuerda los alcances de los pasados Talleres Masivos de Poesía sandinistas. De forma más actual, también asemejan los talleres de poesía que Ernesto Cardenal ahora lleva a cabo con niños con cáncer en los hospitales de Nicaragua [Cardenal, 2006]. Otro parecido es con los talleres organizados durante la dirección de Clemente Guido del Instituto Nicaragüense de Cultura [SPT, 1997], en el Sistema Penitenciario Nacional en Tipitapa, Nicaragua.

Acciones como las mencionadas se han logrado mayormente a partir del trabajo voluntario de los miembros. Su personalidad jurídica también les ha ayudado para recibir asistencia externa, como la del Banco de los Trabajadores, la Secretaria de Cultura de Honduras, la Cancillería de la República, y en especial de parte de fuentes de Amberes, Bélgica, considerada la ciudad hermana de Tegucigalpa. El apoyo y el reconocimiento incrementado del CP le han permitido continuar con sus intereses socio-artísticos en otras dimensiones. En este sentido, cabe mencionar que la condición estancada de la industria editorial nacional igualmente llamó la atención del colectivo.

Aunque Paísesposible, en la etapa estudiada, no desarrolló un órgano de difusión regular como una revista o un sitio en Internet (ambos creados apenas a fines del 2007), es impresionante recalcar que sí tuvo grandes avances editoriales. Para el 2006, CP contaba con tres sellos editoriales propios, cada uno con títulos importantes y de alcances difusores considerables. El tiraje estándar de cada publicación es de mil ejemplares, y según Madrid, tan sólo con la venta de 400 de ellos se recupera completamente la inversión inicial.

El sello más grande es Paísesposible. Además de sus hasta ahora 20 títulos, también cuenta con una serie artesanal “Papel de Oficio”. Ésta última consta de 10 cuadernillos con la poesía de 20 de sus miembros. Fue lanzada para conmemorar el



2005 como el Año Iberoamericano de la Lectura. Esta coincidencia de intereses editoriales con una efeméride supranacional fue posible por la cooperación de la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, la Organización de Editoriales Independientes (OEI), el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) y el Plan Iberoamericano de Lectura (ILÍMITA).

El siguiente sello del Colectivo es Il Miglior Fabbro, dedicado a publicar lo que el grupo considera como sus voces más emblemáticas. Para el 2007, esta marca incluía siete títulos bajo la Colección Alfil, de autores como Salvador Madrid, Fabricio Estrada, Néstor Ulloa, y de otros de promociones anteriores, como Heber Sorto. El tercer sello de Paísesposible es exclusivo para que debuten escritores jóvenes: Sexta Vocal, con tres títulos. Cabe mencionar que estos dos últimos sellos conjuntamente produjeron *Versofónica. 20 poetas – 20 frecuencias* (2007). Este proyecto fue un disco compacto de poesía leída por sus autores.

Por lo brevemente revisado, se observa una importante capacidad de convocatoria y de capital simbólico construido del Colectivo Paísesposible. Su gran actividad editorial y sus incursiones sociales han contribuido a que los eventos que organiza tengan una respuesta considerable. De hecho, “*revientan de asistencia*”, según Madrid. Y no sólo en la capital, ya que CP se ha hecho presente a nivel nacional. Los miembros de este colectivo están dispersos por la geografía hondureña y facilitan la exposición de cientos de personas a sus eventos de “peregrinaje” a diferentes partes del país, como Trinidad, Santa Bárbara, San Pedro Sula, entre otros sitios. Aunque el gobierno federal se ha limitado a apoyar como intermediario a CP, también le ha otorgado reconocimientos importantes. En el 2005, la Secretaría de Cultura junto con la Cancillería de la República le otorgó la distinción máxima por aporte a la cultura nacional, el Laurel de Oro.

En general, es interesante notar cómo las diferentes facetas de Paísesposible reflejan una multiplicidad de condiciones similares a las vividas en Nicaragua. De forma histórica, en el mismo nombre de “Paísesposible” resuenan las utopías promovidas por los poetas comprometidos y por los sandinistas, de una “Nueva Nicaragua”; también recuerda a la frase de “*Autonomy is posible*”, recientemente hecha desde las regiones caribeñas. En estos contextos la figura simbólica del poeta pro-activo en la emancipación social es evidente. El poeta no abandona su poesía a medios impersonales de difusión, sino que va acompañado por ella en sus

quehaceres cotidianos en la comunidad. Aunado a lo anterior, CP no rechaza ni cuestiona las concepciones relacionadas con la nación y la historia nacional, sino las vuelve estandartes de su acción. Al contrastar estas expresiones colectivas poéticas de Honduras con varias de las actuales en la capital de Managua, se revelan diferencias enormes.

Desde los años noventa, los poetas capitalinos en Nicaragua han rechazado la interferencia mutua de los campos poéticos y sociales. Incluso, iniciativas con una concepción cultural ampliada y orientada al desarrollo social, como la de ANIDE, o de forma más radical como la de Héctor Avellán, no se proponen impactar tan directamente a la sociedad. No obstante la distancia entre contemporáneos, hay algunos puntos rescatables del Colectivo Paísposible que lo acercan a sus homólogos del sur.

El contexto de emergencia de CP incluye una violencia generalizada comparable con la vivida en Nicaragua durante la dictadura somocista, la insurrección y la contra-Revolución. No obstante la similitud, el caso hondureño no fue revolucionario como el de sus vecinos. Según afirma Estrada: *“Creo -a título muy personal- que todo este movimiento tiene mucho que ver con el traslado de energías que un día debieron ser usadas para la participación en una revolución social que no tuvimos en Honduras”* [Estrada en Gieschen, 2005].

La diferencia en cuanto a la violencia generada por la búsqueda de poder es clave para entender mejor el contraste. En Nicaragua los grupos literarios como Gradas, Frente Ventana y los afiliados a Solentiname se institucionalizaron en el poder. Ello, mientras que Paísposible se ha mantenido en la esfera de iniciativa privada, aprovechando las reducidas políticas culturales de las administraciones también neoliberales que ahora regulan a Honduras. El apoyo ofrecido por el gobierno, en este caso, es del mismo nivel que el otorgado por fuentes independientes y civiles, locales e internacionales. Este distanciamiento protege a CP de cualquier presunción de complicidad con agendas políticas o personalistas, que fue motivo de discordia en Nicaragua durante la década de los noventa, y sigue siendo un estigma rechazado por las promociones poéticas más recientes en este país. En este sentido, el “subdesarrollo” cultural hondureño, ha contribuido a que los emergentes en Honduras se amparen más en su propia exploración poética que en la figura de un “maestro”.

Como ya he mencionado, el campo poético de Honduras no es el único afectado por la explotación exclusiva de la reputación dariana por parte de la historia literaria nicaragüense. El de Guatemala, por ejemplo, también ha sufrido cierta falta de promoción nacional e internacional. Sin embargo, se ha beneficiado de otras tradiciones literarias propias, algunas prehispánicas, otras más recientes, que aportan un empuje especial para los esfuerzos colectivos emergentes desde los años noventa. Pero a la vez, este país también ha cargado con las consecuencias de catástrofes naturales y políticas, mismas que se han encauzado en formas particulares. Algunas de éstas son similares a lo visto en el caso hondureño, como la urgencia del sector civil por atender problemas de violencia generalizada. Otros cauces son más similares a los casos capitalinos nicaragüenses, como la actitud de desilusión por el pasado y la adopción de la vía postmoderna. Los casos guatemaltecos específicos que se refieren y se discuten en el siguiente apartado, son los derivados del proyecto Caja Lúdica, o más precisamente, de un evento de fin de milenio llamado "Octubre Azul". La historia detrás de esta instancia y este evento se entreteje con una variedad de esfuerzos colectivos que incluyen el colectivo de Mundo Bizarro y el taller poético de Folio 114.

## **2. Guatemala y la poesía como herramienta social.**

Guatemala es otro país que revela grandes similitudes a la vez que diferencias importantes con sus vecinos centroamericanos. Este territorio que colinda al norte con México, al noreste con Belice, y al sur con El Salvador y Honduras, alberga varias tradiciones multiculturales-lingüísticas y étnicas. Como sus países vecinos, también ha resentido los eventos internacionales, tanto como la "sombra" dariana nicaragüense, como las tendencias de políticas militarizadas y luego neoliberales. Sin embargo, a la vez presenta diferencias claras en la forma de construir sobre estas bases y de interactuar con sus múltiples realidades.

Para el año 2007, los casi 12.8 millones de habitantes del país constituyen una sociedad multicultural. Casi cuatro de cada diez guatemaltecos no son mestizos, tiene una fuerte presencia indígena de ascendencia maya. Ahí existen 23 lenguas legalmente reconocidas entre las que resaltan el K'iche, Kaqchikel, Mam, Q'eqchi, Xinca y el Créole. Aunado a esta diversidad poblacional, en Guatemala las denominaciones protestantes fundamentalistas y evangélicas son predominantes,

seguidas por el catolicismo, y por una minoría de practicantes de espiritualidad tradicional maya, entre otras.

Junto con esta diversidad, Guatemala cuenta con un grado de desarrollo infraestructural históricamente consolidado. Desde antes de la era de la Conquista incluso, este territorio montañoso y volcánico (aproximadamente 60% del territorio actual) ya contaba con una infraestructura comunicativa extensa. Los exploradores europeos del siglo XVI encontraron aquí una red de metrópolis como Tikal, Cancuén, El Mirador y Takbé; muchas de las cuales estaban organizadas estratégicamente en Ciudad-Estados. A pesar de la resistencia de varias de estas naciones ante los procesos de conquista, el desarrollo logrado por la civilización Maya fue una razón importante de los colonizadores para instalar ahí un centro administrativo principal. El escenario de conectividad territorial resultó idóneo para situar ahí la Capitanía General de Guatemala y regular las actividades en la región actualmente delimitada por Chiapas y Costa Rica.

Culturalmente, Guatemala también tiene una de las tradiciones artísticas más respetadas de la región. Mucho más profunda que los textiles multicoloridos y demás curiosidades artesanales que dominan la visión turística del siglo XXI, la habilidad artístico-arquitectónica por ejemplo, es evidente. Desde las antiguas construcciones prehispánicas, muchas de las cuales ya han sido reapropiadas como templos de espiritualidad y religiosidad maya, hasta los numerosos edificios barrocos de la Colonia.

En cuanto a la literatura guatemalteca, es digno de recordar al *Popul Vuh*, transcrito de la lengua K'iché 1550 *Circa*, como memoria de otro texto de igual nombre perdido en el tiempo. Ya después de su independencia de la Corona española y de México, destaca –a finales del siglo XIX- el paso de Rubén Darío por estas tierras. Si bien su visita entre 1890 y 1891 es considerada “*paradójicamente prematura*” [Mejía, 1999], Darío logró fundar aquí *El correo de la tarde* que contribuyó a consolidar al Modernismo que se daría por 1910.

La lista de grandes literatos en la tradición guatemalteca es extensa, en la que resalta sobresale la trilogía lírica de Luis Cardoza y Aragón, César Brañas y el ganador del premio Nóbel (1967), Miguel Ángel Asturias. Similar a lo visto en Nicaragua, muchos de los escritores en esta historia revelan tendencias colectivas [cfr., Mejía, 1999]. Como ejemplo de ello, puede mencionarse al grupo Acento (1942-

1944), que publicó una revista de mismo nombre. Este colectivo agrupaba a Raúl Leiva, Antonio Brañas, Carlos Illescas y a Enrique Juárez, entre otros. También está el grupo Saker Ti (“amanecer”), formado tras la Revolución de Octubre (1944-1954). Publicaba a través de la *Revista de Guatemala*, dirigida por Cardoza y Aragón. Otro grupo histórico fue el de Nuevo Signo. Su revista *Alero* era dirigida por Francisco Morales Santos y publicaba la poesía de Delia Quiñónez, Julio Fausto Aguilera, José Alfredo Arango y de José Luis Villatoro, por mencionar algunos. En décadas más recientes, varios de estos escritores mencionados se dedicaron a formar futuras generaciones de poetas, como en los talleres de poesía de Enrique Noriega durante los años setentas y ochentas. Cabe resaltar también que la comunidad letrada guatemalteca también tiene una memoria de poetas-guerrilleros. Muchos de estos comprometidos fallecieron o fueron desaparecidos por sus adversarios, tal como pasó con Otto René Castillo, Antonio Fernández Izaguirre, Arturo Palencia, Luís De Lión, Mario Payeras y Marco Antonio Flores.

Es notorio que varios de los escritores y de las agrupaciones mencionadas estaban ideológicamente comprometidos con su historia nacional. Como en el resto de la región, Guatemala también sufrió las secuelas de la Guerra Fría y de los varios intentos por transformar radicalmente a la sociedad. En este contexto, el país vio desfilar una lista de gobiernos militares durante la segunda mitad del siglo XX. En esencia, estas administraciones afiliadas con intereses estadounidenses, buscaron evitar el renombrado “efecto dominó” tras las expansiones ideológicas contra-hegemónicas del Caribe (Cuba, Nicaragua, El Salvador). Las estrategias políticas que las presidencias militares compartieron fueron la intolerancia y la sospecha respecto de lo civil.

No fue sino hasta 1986 cuando la sociedad guatemalteca logró presenciar y participar en una elección democrática, en la que Vinicio Cerezo resultó triunfador. Su administración, en gran parte, se ocupó de atender las catástrofes heredadas de las presidencias previas. Desde los primeros gobiernos militares de Carlos Castillo Armas (1955-1957) y de Miguel Idígoras (1958-1963), las políticas fuertemente anticomunistas alimentadas desde la Guerra Fría incentivaron un sentimiento contra-sistémico y pro-castrista en la clandestinidad. Este sector gradualmente consolidó varias fuerzas guerrilleras en un frente amplio: la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG). Los gobiernos militares entablaron una guerra abierta contra

la disidencia, involucrando y afectando a toda la sociedad. Según algunos testimonios incluso, la administración *de facto* del predicador evangelista protestante, Efraín Ríos Montt (1982-1983), fue la más sangrienta para todo el país. Ríos promovió la formación, en todo el país, de “Patrullas de Autodefensa Civil”, luego conocidos como “Comités Voluntarios de Defensa Civil”. Pero distante de su discurso defensivo, algunos capítulos de estos comités adoptaron posturas ofensivas y se transformaron en temidos escuadrones de la muerte, como los de “Ojo por ojo” y “Mano blanca” [Skidmore y Smith, 1999: 376]. Los enfrentamientos de guerrilleros con el Estado, que venían ya desde mediados de los años cincuenta, escalaron al punto que masacres de pueblos rurales enteros, desapariciones masivas, represión y temor constante en los escenarios urbanos se hicieron constantes.

El primer intento de pacificar a la nación de parte del presidente Cerezo entonces, fue más bien una respuesta a las crecientes presiones internacionales que lo acusaban de violar los derechos humanos de la población guatemalteca. No obstante la instalación de una Oficina del Procurador de Derechos Humanos y las acciones para distanciar al ejército del ejecutivo, incluyendo una nueva Carta Magna en 1982, la violencia continuó. El resultado fue similar a los esfuerzos de las administraciones de José Serrano Elías (1990-1993) y del siguiente presidente *de facto*, Ramiro De León Carpio (1993-1996).

No fue hasta la administración de Álvaro Arzú Irigoyen (1996-2000), cuando el conflicto civil se colocara como la primera prioridad del Estado. Se logró reunir a los dirigentes guerrilleros, paramilitares y del ejército para lograr la paz nacional. Apoyados por México, varios países europeos y por la ONU, entre otros, los gobiernos centroamericanos en 1996 firmaron los Acuerdos de Paz. Para el año siguiente se completaron las desmovilizaciones. El saldo de los 36 años de conflicto incluyó a cerca de un millón de refugiados guatemaltecos y de 80 a 200 mil fallecidos y desaparecidos.

No obstante la voluntad general por apoyar el proceso de pacificación, varias células de resistencia civiles y militares permanecieron activas<sup>5</sup>. Junto a estos

---

<sup>5</sup> Esto fue evidente en 1998 con el asesinato de monseñor Juan José Gerardo, director de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala y responsable de la investigación y publicación de *Recuperación de la memoria histórica* [ODHAG, 1998].

beligerantes, nuevos retos a la paz social surgieron, como el fenómeno mara. Las administraciones sucesoras, de Alfonso Portillo (2000-2004), de Óscar Berger Perdomo (2004-2008) y de Álvaro Colom (2008), enfrentaron a estas problemáticas mayormente a través de políticas económicas neoliberales que eximen al Estado de responsabilidades sociales, y facilitan la emergencia de una gama amplia de organismos no gubernamentales. Estos últimos son importantes ya que atienden problemáticas específicas en las que el Estado se declara incompetente. Algunos ejemplos tomados de la realidad guatemalteca durante el año 2007, incluyen la pobreza de más de la mitad de la población nacional, y el analfabetismo de cerca de una tercera parte de ella. Aunado a estas condiciones soslayadas por el enfoque oficial, Guatemala es un país joven, con más de la mitad de sus habitantes en edad adolescente; creativos, animados ante la vida, pero blancos frecuentes del reclutamiento pandillero.

Similar a lo vivido en el campo literario nicaragüense, este breve repaso de la historia sociopolítica de Guatemala revela la presencia de condiciones de tal urgencia que ni siquiera los escritores e intelectuales pudieron ignorar, sino más bien se comprometieron con ellas. Aunque la nación finalmente sí encontró una resolución política discursiva a estos conflictos, las secuelas derivadas de actitudes tan arraigadas en la violencia y la sospecha siguieron. Más de tres décadas de violencia generalizada fomentaron una tendencia al desencanto y a lo apolítico. Pero, para muchos, en el nuevo campo literario nacional era necesario adoptar una postura de compromiso diferente. Tal es el caso de diversos grupos cultural-literarios guatemaltecos emergentes desde los años finales de los noventa, como Casa y editorial Bizarra, Caja Lúdica y Folio 114.

Aunque un escenario relativamente pacífico no es requisito para la creación artística, sí lo es para su difusión. Las desmovilizaciones y las Firmas de Paz fueron un primer paso hacia un ambiente tolerante y comprensivo, pero la memoria social durante los últimos años de los noventa y los primeros del 2000 aún mantenían una imagen fresca de violencia. Por ello la difusión de la poesía, en especial la emergente, dependió de estrategias que retaran a la memoria y que colocaran al individuo ante un presente inmediato. Consistieron en "*ejercicios de la inmediatez*", según lo recuerda Simón Pedroza, poeta joven y promotor cultural guatemalteco. Las prioridades políticas conflictivas eliminaron y limitaron los espacios culturales,

por lo que los poetas tenían que apropiarse de ellos. Sin embargo, la comunidad de escritores estaba dispersa, sin algún eje coordinador o promotor de sus esfuerzos. Así, la cultura capitalina durante los primeros años de paz se alimentó de esfuerzos individuales y esporádicos, como recuenta Pedroza: “*nos subíamos a los buses o nos parábamos en cualquier esquina a decir versos*” [Pedroza en Masaya, 2008].

Pedroza fue uno de los pioneros en atender la ausencia de espacios para creadores emergentes en la etapa de posguerra. En 1996, él, junto con Giovanni Pinzón, Josué Eleazar, Emily Hazle, Pablo Robledo, Francisco Toralla y José Osorio, entre otros, alquiló una casa completa para convertirla en un centro cultural. Situada en la zona 1 de la capital nacional, la “Casa Bizarra” llegó a conocerse como un espacio promotor, con lecturas y pequeñas exposiciones; en donde escritores y artistas emergentes se introducían y se interrelacionaban [Masaya, 2008]. Los recitales eran en cierta forma innovadores, porque la poesía se conjugaba con multimedia (video y música) y con *performance*. Sin embargo, la coordinación de tantos involucrados fue perdiendo fuerza y la casa fue abandonada dos años más tarde [Huerta, 2006]. No obstante, la iniciativa de Pedroza continuó en la industria editorial y en 1998 fundó el sello Mundo Bizarro.

Este giro en la actividad literaria respondió a una de las grandes necesidades de los escritores: publicarse. Como describe Javier Payeras, otro poeta emergente y promotor cultural, los grandes obstáculos que enfrentaba la promoción poética de la posguerra se concentraban en las actitudes dominantes en el campo editorial y literario nacional:

...el prejuicio de que para ser escritor tenés que ser viejo. La cultura en Guatemala es clasista, racista y discriminatoria. Te discrimina por tu edad, por lo que decís, por de dónde venís y por lo que sos. Si sos de algún departamento, se te va a ver como un provinciano, un indio o un negro. Si sos mujer, porque sólo vas a hablar de tus rollos íntimos [Payeras en Gil, 2004].

En este sentido, la especialización autodidacta de Pedroza en la producción artesanal de libros encajó bien. Mundo Bizarro alcanzó a publicar tres títulos durante su primer año y otros dos al siguiente. Sus últimos trabajos incluyen una serie de “panfletos de poesía” titulado *Pastel de moscas*, de tirajes cortos que distribuyeron en sus recitales durante los primeros años del 2000.

Otro impulso para organizar el campo cultural nacional fue el gubernamental. Similar a lo ocurrido en Nicaragua, los años de violencia habían afectado la imagen



pública del país y surgió la necesidad de proyectar una realidad nacional pacífica. Desde 1998, el municipio de Ciudad Guatemala organiza de manera anual Festivales del Centro Histórico, llenos de actividades artísticas y culturales. Además de revertir la imagen violenta, la intención también incluye “*brindar acceso a actividades que en sus esencias habituales tienen un carácter más elitista*” [Benganza, 2005]. La accesibilidad referida es geográfico-urbana, en el sentido de que la “zona cultural” está alejada del centro; concentrada al sur de la ciudad. No obstante las buenas intenciones y la inclusión de un Comité de Arte Urbano, dedicado especialmente para artistas jóvenes, la apertura y el apoyo necesario para los talentos emergentes fueron limitados. De hecho, en su primera edición, un concierto de rock programado en las actividades del Festival fue objeto de desconfianza y temor por parte de la comunidad. Tras algunas denuncias ciudadanas, la fuerza policíaca rodeó a los asistentes por la sospecha de que el evento era una reunión de maras [Montenegro, 2003: 12]. Aunque el incidente no llegó a más, el municipio no respaldó a los involucrados. Ello, motivó a la comunidad juvenil para crear su propio festival.

Los esfuerzos consecuentes en la comunidad emergente y los miembros del Comité de Arte Urbano se materializaron en el festival de “Octubre Azul”. La estrategia del evento se basó en la “*apropiación de espacios urbanos y cuestionar los convencionalismos que había y hay en el arte de Guatemala*” [Montenegro, 2003: 12]. Así, en sus dos versiones logradas, en 1999 y 2000, se transformaron diferentes partes de la ciudad en espacios culturales. Las plazas públicas se convirtieron en escenarios de *performance* que denunciaban la violencia intrafamiliar y la corrupción de la esfera política. Las fachadas de edificios sirvieron como pantallas para proyectar videos sobre la degradación del medio ambiente. Los restaurantes y bares fueron sedes de conciertos de músicos locales e internacionales, de recitales y tertulias literarias, así como galerías de exposiciones gráficas. Esta “toma de ciudad”, más o menos clandestina y artísticamente “guerrillera”, desencadenó otros sucesos importantes dentro del campo emergente. De los intercambios y participaciones en Octubre Azul surgieron una cantidad impresionante de proyectos artísticos, grupos literarios e incluso de iniciativas de desarrollo social. En este sentido, la heredera más importante de Octubre Azul es Caja Lúdica, una ONG que desde el 2000 se ha dedicado a “*la sensibilización artística y cultural*” de Guatemala.

Caja Lúdica fue fundada por iniciativa del activista en Derechos Humanos, Dorian Bedolla. La idea surgió cuando enlazó las metas del antiguo Comité de Arte Urbano de Octubre Azul con la estrategia de otro evento fugaz realizado en el 2000: Tripiarte [Roldán, 2004]. Estos proyectos independientes compartían la convicción de abrir y apropiarse -en el caso de Tripiarte- de espacios para el arte y la cultura, distintivamente como herramientas de desarrollo social. Las metas conjuntas luego resonaron con la adhesión de la corporación cultural Barriocompansa, invitado a Octubre Azul desde Medellín, Colombia. Así, se fueron agregando diferentes actores para formar una entidad estable, fija y con ambiciones permanentes. El nuevo grupo, llamado Caja Lúdica, enfocó sus miras a la población infantil y juvenil del país, porque su alegría e inocencia han sido afectadas por la violencia y el subdesarrollo nacional. En sí, su propuesta, fundamento de Caja Lúdica, consistió en:

Contribuir a la cohesión social y al ejercicio respetuoso y solidario de la diversidad cultural a través de procesos de formación integral dirigidos a revalorizar el juego y la cultura como elementos dinamizadores y transformadores de individuos, grupos y comunidades para la promoción y práctica de los derechos humanos y la recuperación de la confianza, la convivencia, el respeto a la vida y a la naturaleza [Caja Lúdica, 2007a: 3].

La estrategia para lograr esta meta, única en su campo, se llamó “Metodología Lúdica-Acción-Participación-Transformación” (MLAPT). Esta metodología busca aumentar la sensibilidad humana para combatir actitudes sociales de miedo y desconfianza, y se fundamenta en una concepción de la cultura como una herramienta que *“fortalece la formación y el bagaje individual de los participantes para que alcancen una mayor participación y conciencia respecto a la realidad guatemalteca y del mundo”* [Caja Lúdica, 2007a: 4].

El proyecto encontró su sede en el antiguo Edificio de Correos de Ciudad Guatemala, ahora conocido como el Centro Cultural Metropolitano (CCM). La construcción había sido catalogada en los años ochenta como patrimonio histórico, pero fue abandonada durante la década siguiente. Fue reabierto como el CCM en el 2000, bajo el influjo de Octubre Azul, como parte de un programa gubernamental de la Oficina de Recuperación del Centro Histórico [Caja Lúdica, 2007b]. Según el poeta Samuel Ochoa, activista en el departamento de comunicaciones de Caja Lúdica, el organigrama de esta asociación civil es *“circular y horizontal”*, porque todas las decisiones se hacen en plenaria y por consenso [Ochoa, entrevista].

Caja Lúdica así empezó a trabajar directamente con la sociedad desde el 2001, mayormente financiada por varios organismos oficiales y no-gubernamentales de asistencia nacionales e internacionales. Desde entonces y hasta el 2007 ha logrado instalar 19 talleres diferentes que promueven -en la voz local- “*un arte más cool-tivado*” para cientos de niños y jóvenes de comunidades marginadas y de recursos escasos. Estos talleres incluyen *breakdance*, malabares y acrobacia (danza aérea), *capoeira*, ejecución y elaboración de instrumentos de percusión, entre otros. Destacan de forma especial además otros dos, íntimamente vinculados, el de encuadernación artesanal y el de poesía.

En el 2001, Pedroza fue invitado por Caja Lúdica para diseñar y dirigir un taller de encuadernación de libros utilizando papel reciclado. La gran mayoría de los asistentes sin sorpresa, fueron jóvenes escritores que buscaban alternativas para difundir sus composiciones. Ante la reticencia del campo literario y editorial, las opciones para estos emergentes se reducían varias veces a la auto-publicación. De esta forma, los integrantes de los talleres pronto descubrieron que compartían intereses serios en perseguir y desarrollar un oficio poético.

Así, surgió el taller de poesía “Folio 114” que, en conjunto con el taller de libros artesanales, logró publicar más de 15 títulos para el año 2007 [Masaya, 2008]. El nombre del nuevo grupo alude al número de salón del CCM en que se reunían [Ochoa, entrevista]. Según Pedroza, su inicial director, el “Folio” es un “*colectivo de poetas y artistas interesados en la promoción desinteresada del arte y la literatura, con fines netamente culturales y sociales*” [Pedroza en Masaya, 2008]. Para ilustrar esto, Rosa Chávez, una joven poeta ex-integrante de Folio 114, recuerda este interés “desinteresado” que dominaba aquellas reuniones al iniciar el siglo XXI:

Se fueron sucediendo sábado a sábado los encuentros; discusiones sobre movimientos literarios, poemas sueltos, poetas suicidas, poemas sucios y limpios, política, arte, lecturas de trabajos propios e impropios. No era para nada un rollo serio y académico, reflejaba la necesidad de converger en un espacio y compartir la pasión poética que suele ser tan solitaria. Después de cada sesión planeábamos acciones... repartir poesía, salir con los megáfonos a leer a la sexta avenida, intervenir un McDonald, trazar nuestra silueta con yeso de color en homenaje a los poetas caídos, tapizar la Plaza de la Constitución con poesía... [Chávez, 2008].

En esta cita, Chávez resalta la importancia del abordaje no-tradicional de la difusión de poesía. De hecho, los recitales y las lecturas del Folio se hacían prácticamente en donde fuera posible, incluyendo hospitales psiquiátricos, centros penitenciarios, parques, asilos, mercados, cantinas y hasta en los “barrios gruesos”. Varias veces

sus actividades fueron en colaboración con otros grupos de Caja Lúdica. Ejemplo de ello son los talleres que realizaron para internos en la “Granja Modelo de Rehabilitación Pavón” con sus compañeros de los talleres de encuadernación y de pintura. Los eventos del Folio gradualmente expandieron al incluir comunidades como Comalapa, San Pedro La Laguna, Antigua y Nebaj, en donde la movilidad de miembros permitió la construcción de enlaces para organizar más talleres y recitales. Folio 114 también logró realizar cuatro muestras de poesía nacional durante este periodo: Kadejo 2002, Barrilete 2003, Industrial 2004 y Coartada 2005, con amplia participación de poetas emergentes y con respuesta pública.

Para el 2007, Folio 114 ha logrado contar con cerca de 70 miembros regulares [García, 2005]. El grupo está basado en la informalidad y en el deseo de extraer a la poesía de sus torres de marfil y de experimentar con ella: *“bueno, no todos son propiamente poetas, -recuenta Pedroza -es gente que destaca por su multidisciplinariedad, gente del teatro, de las artes plásticas, de la música... Por eso hay una idea de mezclar la poesía con otras artes”* [Pedroza en García, 2005]. Tal heterogeneidad a la vez contribuye a hacer de Folio 114: *“un pasaje por donde pasan los jóvenes artistas, que luego encuentran su propio camino y se van”* [Pedroza en Masaya, 2008]. Si bien algunos pasan por esta agrupación para luego dedicarse a aspectos más propios de Caja Lúdica, como Samuel Ochoa, en el equipo de Comunicación y Prensa, y Rosa Chávez, en Promoción Internacional, también hay quienes toman otros rumbos. Pedro Chavajay, por ejemplo, es pintor y poeta. Después de Folio 114, fue a la comunidad de San Pedro La Laguna para co-organizar el Festival Cultural Chi-yá. Javier Payeras también, después de su experiencia en el Folio ha trabajado intensamente en la industria editorial, particularmente como director del sello Crea del Ministerio de Cultura (2007). Otro “ex-Folio” es Julio Serrano que, en sentido similar a Payeras, pasó por diferentes sellos editoriales, para luego dirigir su propio proyecto, *librosminimos.org* (2007).

Para la investigadora guatemalteca, Rosamaría Cruz López, Caja Lúdica y sus diversos talleres, como Folio 114, forman parte de la ola de organizaciones y asociaciones civiles orientadas al desarrollo social y a los Derechos Humanos que han surgido en el país posterior a las Firmas de Paz. Ella las justifica como *“respuestas ante regímenes autoritarios y represivos que desarticulaban cualquier expresión de la sociedad civil -en que- el tejido social fue destruido”* [Cruz, 2006].

No obstante que la condición del país es de posguerra oficialmente en goce en paz, la actitud de conflicto aún persiste en la sociedad. En este sentido, el poeta Samuel Ochoa, de Folio 114, en una entrevista para este estudio afirma que los trabajos de Caja Lúdica, de Folio 114 y de otras agrupaciones han enfrentado varios obstáculos. La policía aún no reconoce el Derecho de libre asociación de personas, como el que se da en un recital. Ochoa recuenta cómo varios eventos han sido interrumpidos, desanimados y hasta cancelados en plena función por acusaciones de ser reuniones de maras. Estos casos de incompreensión y de intolerancia no se limitan a las fuerzas oficiales, sino que, como afirma Cruz en un estudio sobre las organizaciones activistas en Guatemala, una década después de los Acuerdos de Paz aún:

“Caja Lúdica” vive continua represión por parte de sectores estatales como el ejército y los cuerpos de policía. También la atacan las iglesias evangélicas y las pandillas. El ejército y la policía no respetan la identidad de las y los jóvenes, por lo que es frecuente que les paren y golpeen, por el simple hecho de ser jóvenes que visten o lucen diferente. Ha habido ocasiones en que las comunidades han reprimido durante sus presentaciones, acusándoles de escándalo en la vía pública... Algunas iglesias evangélicas fundamentalistas ven inconveniente la participación de los jóvenes dentro del colectivo, porque como se hacen actos de malabares con fuego, satanizan sus actos y el colectivo... Con las pandillas son frecuentes las amenazas e intimidaciones, porque Caja Lúdica tiene un discurso de “sí a la vida, sí al amor”. Los cambios positivos en los jóvenes ex-pandilleros que se integran a Caja Lúdica hacen que sean perseguidos por otros miembros de la mara a la que antes pertenecían [Cruz, 2006].

Ante la adversidad en múltiples frentes, Caja Lúdica, Folio 114 y los demás asociados se mantienen convencidos del potencial social de la cultura, el arte y la poesía. En cierta forma, son estos mismos retos los que justifican a sus estilos y frutos de trabajo. Ello es especialmente evidente al considerar uno de sus lemas de inspiración: “*Donde la guerra y la violencia siembran miedo y desconfianza la lúdica y el arte hacen germinar la vida, la solidaridad, la alegría y el amor*” [Caja Lúdica, 2007a: contraportada].

Lo brevemente repasado hasta ahora es sólo una faceta de las múltiples dimensiones del campo poético guatemalteco. Según el joven poeta, historiador y crítico literario, Alan Mills, es en este contexto en el que:

... la mejor poesía guatemalteca reafirmó su carácter subterráneo, disidente y forajido, con la aparición de nuevas voces que remecieron un panorama donde los últimos fuegos del conflicto armado y la continuidad del discurso emanado de los talleres setenteros habían ya agotado sus mayores posibilidades expresivas. [Mills, 2008].

La referencia de Mills es hacia la “*generación de posguerra*’, ‘*los X*’ o los ‘*posmodernos desencantados*’, dependiendo cada epíteto del nivel de animadversión que despertase” (Mills, 2006). La evidencia de tal presencia consolidada en la poesía nacional, para muchos críticos locales, está en la publicación de *Bizarro (Poema)*, en 1998, por el ya mencionado Simón Pedroza [Pedroza, 2007]. Esta obra inauguró la Editorial Mundo Bizarro ante el decaimiento del proyecto Casa Bizarra [Huerta, 2006]. Según Mills, es paradigmático de una cosmovisión expandida en los escritores y artistas jóvenes y emergentes del país, ya que:

... impone a los 90s un sello característico, con aires de renovación literaria, espíritu iconoclasta y esa dosis de humor que casi habíamos perdido entre ríos de sangre y disputas atroces. De la predominancia de la lírica de la lucha armada pasamos a la retórica del cinismo urbano, de los poemas guerrilleros se pasó a la exploración de los límites de la conciencia [Mills, 2006].

Esta observación de Mills justifica detenernos para revisar este poema. *Bizarro* es un poema extenso, por lo que nuestra atención a él es un poco mayor a la otorgada a textos previamente revisados. No obstante, un análisis integral de sus 788 líneas (así como su transcripción) rebasan las intenciones de este apartado. Por ello, la siguiente breve revisión destaca algunas de las múltiples cualidades de este texto, y se orienta a descubrir un poco más acerca de la postura ideológica que ha marcado a la nueva poesía y a los nuevos poetas guatemaltecos.

Este poema de Pedroza transmite una variedad de experiencias rítmicas, líricas y descriptivas evidente en frases como “inocente ánima danzarina baila entre hilos” [línea 177]. También ilustra estados de conciencia caóticos, por ejemplo en “*la respiración pesada del vientre ajeno a las pulsaciones aéreas / núbico roce vendavalicio de costumbres melancólicas y lejanas*” [70-71]. Pero además de ser un laboratorio de lenguaje, *Bizarro* es una historia del “Mundo Bizarro”, desde donde narra el yo-lírico. Este mundo es bizarro y extraño en diferentes formas. Por una parte, el entorno está compuesto por una monotonía de objetos animados que han sustituido a los humanos “anestesiados”:

ebrios borrachos todos mis personajes borrachos todos de cafeína y ansias [130-134] ... cuando la leche y el pan y los diarios
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

andan presurosos por las calles  
despertando casas y portales gritando [155-157]  
...  
la cafetalera finge un canto con fondo de vapor y agua en la ducha  
pero pronto el tostador aplaude  
las llaves tintinean en los pestillos [170-172]

En “Mundo Bizarro” sólo los objetos, y no los humanos, tienen forma. Todo está planteado como aleatorio e insignificante. Y es que tal escenario es producido por la resignación de los habitantes del “Mundo Bizarro”. Han rechazado el presente y el futuro tampoco les importa, todo, por ahogarse en los desencantos del pasado:

por los besos que no llegaron  
por las puertas que jamás se abrirán  
por las ventanas que hay que cerrar [95-97]

El yo-lírico en *Bizarro* describe a la conciencia humana desilusionada como una condición patológica. Aunque el poema no especifica más sobre el pasado de la población de este mundo, es evidente que es uno cargado de esperanzas incumplidas, de metas inalcanzadas y de errores irresueltos. De hecho, el mismo sujeto en este poema de Pedroza también sufre de una condición que lo desconecta de su entorno: “*estoy enfermo estoy sordo y mudo*” [13]. Es decir, está incapacitado para percibir y reaccionar ante su realidad, tal como los demás. En las siguientes líneas se ve cómo el yo-lírico describe un episodio de ataque de esta enfermedad:

un bufón se rompe el cuello  
un trapo de colores baila paraguas sobre la cuerda imaginaria  
...  
... duerme el pasajero en su expreso melancólico  
tiene una enfermedad que está por aparecer  
cada nervio quedará encendido  
puesta está la neurona en la punta de la flecha  
puesto el plomo de treinta y ocho carcajadas expansivas [523-532]

La sintomatología clásica es una actitud de neutralidad ante la existencia con episodios de “*risa tormentosa*” [2]. En el extracto anterior, un sujeto que observa a alguien que se lastima y muere no reacciona más que con carcajadas explosivas. Es decir, el observador está enajenado. Por esto, el yo-lírico describe al “Mundo Bizarro” como “*el país de la enfermedad triste burlona*” [315]. La continuidad de la

enfermedad está garantizada en este mundo, en gran parte porque el entorno está diseñado para tal fin. Los aparatos domésticos hegemónicos se encargan de mantener subordinados a los humanos:

silencio el personaje parece pensar  
parece querer decir algo  
silencio por favor que la eternidad va a reventar  
...  
el lente fotográfico dispara sus agujas de memoria plana  
esas que de vez en vez paf el cerebro [625-631]

De lo anterior se entiende que *“la materia es archi enemiga de la razón ocular”* [633], y que el efecto de enajenación se deriva de los medios de comunicación. Tal idea se confirma cuando el poema aclara que una fuente de infección es *“el kiosco más cercano al delirio colectivo... garantía total mientras el enfermo siga con vida mental”* [319, 323]. En este mundo la capacidad de pensar es evitada, y es más, intervenida con una “memoria plana”. La existencia para los habitantes así, se reduce a la experiencia heterodirigida descrita por Riesman. El poder de los medios y de las máquinas es lo más perceptible en la cotidianeidad de “Mundo Bizarro”. Para aquellos que se aventuran fuera de lo concreto, este mundo se torna borroso, indefinido y violento, tal como el yo-lírico nuevamente lo atestigua: *“yo he visto chispas en la sangre / he visto sus formas de humo gris azules manchas”* [557-558]. Son imágenes que bien pueden aludir a una balacera sangrienta con policías uniformados, y que aquí se entienden como las fuerzas que sostienen el orden establecido de lo inerte. Ante tales riesgos de exposición, la única válvula de escape para el sujeto externamente dirigido son algunas fantasías de rebeldía en contra de las autoridades de su mundo:

imaginemos que nos damos cuenta de cuán bello es el  
estallido de un televisor al ser atacado a pedradas de nervios [311-312]  
...  
sería bello matar por matar  
cerdos algunos cerdos por ejemplo [648-649]

El yo-lírico, aunque también enfermo y resignado a que *“no hay cura alguna”* [752], sí sugiere un cuadro de tratamiento. Esta “medicina” no es para amortiguar los síntomas, sino para encauzarlos:



inyéctese poexidrina o versidrina

dos tabletas de metafordisol cada cuatro horas le harán sentir mejor [746-751]

Es decir, después de pasar momentos de angustia, de insensibilidad y de ira, el sujeto se refugia en la poesía; en la “poexidrina”, la “versidrina” y en el “metafordisol”. El proceso creativo aquí, se entiende como un espacio de reflexión, de autodescubrimiento y como recurso para sobrevivir a la condición sorda y muda.

En general, el “Mundo Bizarro” sufre un síndrome post traumático, pero también de postmodernismo. De hecho, es posible que todo Mundo Bizarro” sufra de postmodernidad. La diferencia entre el yo-lírico y sus contemporáneos se condensa en su forma particular de abordar y de interactuar con la realidad. Se ha discutido en otras partes cómo la actitud individual en la postmodernidad puede ser condenatoria y desesperanzada, o por otro lado, optimista en las posibilidades que ofrece el cuestionamiento del pasado. El narrador en *Bizarro* termina en la segunda actitud. Aquí cabe aclarar que un componente importante en el poema de *Bizarro* es la “mozka bizarra”. Paradójicamente, este elemento también transmite otra enfermedad. Su aparición en este poema extenso es rebasada por las escenas y descripciones de la epidemia original de enajenación. No obstante, fue por una picadura de este volador raro que el yo-lírico pudo atender sus sensaciones adormecidas: “*miraba sentía vibraciones cíclicas... alerta todos los sentidos alerta*” [767, 772]. Por ello, mientras que unos voluntariamente adquirían y mantenían su condición desencantada y heterodirigida, a través de constantemente exponerse a los medios masivos, el yo-lírico buscaba estimular su capacidad poética. En las palabras de Onetti, este sujeto desarrolló un cuadro de “literatosis”. Esta enfermedad contrarresta a la otra. De esta forma, el yo-lírico no reta a su entorno desde los espacios marginados, en donde sólo le espera la indefinición y la violencia. Su frente para la contestación es más desde un espacio íntimo y personal, en donde la poesía es libre de suceder.

La enfermedad de “Mundo Bizarro” está hecha de olvido y de resignación; de aceptar lo impuesto. La manifestación de lo postmoderno en este caso es percibir a las imágenes de la cotidianidad como espectáculo; de “carcajear expansivamente” ante la alteridad. Se agrega a esto otra expresión: la “memoria plana”. Con ella, la Historia sirve sólo para olvidar, o peor aún, para controlar a la sociedad. Pero el yo-lírico, bajo la influencia de la “poexidrina”, ofrece una esperanza ante todo ello. Este

sujeto propone una vía más integral para remediar la actitud indiferente y burlona que aqueja al “Mundo Bizarro”. Se trata, precisamente, de revisitar, re-sentir y superar el pasado, para luego confrontar sus secuelas en el presente:

atrás aún más atrás allá hay otras cosas  
deberías llorar caminar los senderos torrenciales  
deberemos sostener el alma frente al paso de los funerales  
frente a las fantasmas de cierta herencia ebria y bizarra [785-788].

De cierta forma, en esta vía descrita en *Bizarro* resuena la propuesta de Madrid, revisada en el apartado anterior, cuando afirma “que la vida sepa que nunca le dimos la espalda”. El pasado tortuoso y lo amenazante de lo inmediato no se justifican como obstáculos suficientemente grandes para negar el presente. Por eso “deberemos sostener el alma frente al paso de los funerales”, que concuerda nuevamente con la propuesta de Madrid, de “caminar despacito... y llevar el canto del gallo en la frente”. Es decir, el eterno presente continúa, tal vez de forma impredecible, pero continúa al fin. No existe otra alternativa que reconocer la “herencia” del momento, reconocerla como algo “bizarro” y continuar.

En forma general, cabe resaltar que el contexto histórico reciente de Guatemala se asemeja en varias formas al nicaragüense de la segunda mitad del siglo XX. Claro que existe una distancia temporal entre la violenta Guardia Nacional de la dictadura somocista, que cayó en 1979, y los Escuadrones de la Muerte guatemaltecos, que se desarmaron en el 2001. No obstante, los campos poéticos vigentes en cada momento compartieron la vía de clandestinidad y anonimato. Los entonces poetas emergentes en Nicaragua (como Cardenal, antes de la década de los sesenta) repartían sus poemas en papeletas sueltas. También en Guatemala, los primeros años tras las Firmas de Paz, los jóvenes poetas escribían con gis sus textos en las banquetas. Sin embargo, tal como se vio con el Colectivo Paísposible, el sector independiente de los poetas comprometidos no se convirtió en poderoso. En parte, su evasión de contagios políticos se debió a la entrada masiva de diversas ONGs en el escenario nacional, que sustituyeron al Estado en el apoyo a la concreción de Octubre Azul y de Caja Lúdica. Además de esto, la confluencia multisectorial tras el ascenso sandinista permitió un escenario de relativamente mayor respaldo para la actividad poética colectiva. La conjunción de poetas-maestros con poetas-políticos favoreció que tal apoyo también recibiera cierta

garantía de continuidad. Situación abismalmente distante de Guatemala, en donde la sociedad de posguerra se mantenía polarizada y temerosa de cualquier reunión juvenil. Aunque el campo poético guatemalteco también contaba con poetas guerrilleros, éstos no ascendieron a posiciones de poder. Es más, el desencanto que venía ensombreciendo al país también alejó a los poetas- maestros de involucrarse con los intereses de los emergentes.

Aunada a estos puntos destacables de los colectivos guatemaltecos, y ya en la era de mundialización, está la ampliación de su concepción cultural. Es frecuente, por ejemplo, que los miembros de Caja Lúdica participen en múltiples talleres artísticos, permitiendo que la poesía establezca a una relación de beneficios compartidos con otras artes. Pero tal ampliación no se limita a la interdisciplinariedad artística, sino que se ha vinculado estrechamente con propósitos sociales. Esta estrategia es esencial para su viabilidad. Nuevamente se recalca la sociedad traumatizada en la que se insertaron los casos guatemaltecos revisados. La garantía de continuidad de proyectos colectivos depende, en primera instancia, de la aceptación y confianza de su entorno. Pero además de vecinos y observadores callejeros temerosos, en Guatemala el crimen organizado complica este problema aún más.

Paísespoesible y Caja Lúdica han ampliado sus intereses al incluir sectores marginados y discriminados de la población. En cuanto a los maras, los poetas hondureños decidieron abordarlos en un espacio recluso, ciertamente más controlado que el cotidiano de la vida en libertad. Los artistas guatemaltecos de Caja Lúdica por su parte, a nivel individual, extraen a los maras -de manera individual- de la esfera de crimen organizado para insertarlos en un camino de vida diferente. Los incidentes de confrontaciones de pandilleros con los miembros de Caja Lúdica y Folio 114 [Cruz, 2006] revelan nuevamente, la necesidad de enfocar esfuerzos sobre la tolerancia y la aceptación social.

Estas condiciones identifican a los poetas emergentes guatemaltecos en los casos revisados como multifacéticos y experimentales. No obstante su auto-definición como “postmodernos”, el poema paradigmático de *Bizarro*, por ejemplo, revela que este sector no está convencido de abandonar su rica tradición literaria y cultural. Su interés en remediar el desencanto y la paranoia social puede dar razón para pensarlos como cercanos a la figura primitiva del poeta, pero hay un punto de

distinción. Esta figura simbólica, en el sentido de Cardenal, de Cuadra, de Paz y otros, lanza su llamado de salvación a la humanidad en forma institucionalizada. Es decir, el capital simbólico logrado se acumula en un espacio o personaje específico. No así tras lo visto en Folio 114. Sus expresiones, al conjugarse con lo efímero y lo inmediato, se asemejan más a los esfuerzos de “terrorismo cultural” de Héctor Avellán. El poeta tiene un compromiso social y su poesía es un instrumento de éste. Sin embargo, existe la decisión de mantener tales esfuerzos en un nivel horizontal con la sociedad, así como de evitar la jerarquización del poeta.

Existen varias razones que pueden explicar este objetivo por equilibrar la cultura con lo social. Pero más allá de lo previamente enfatizado, destacan algunas ausencias. La actividad editorial de Folio 114/Taller de Encuadernación por ejemplo, no es comparable con los logros independientes de Paísposible o de 400 Elefantes. Similar al caso nicaragüense, también hay una ausencia de las universidades en la historia de Caja Lúdica. Pocos de sus miembros reconocen algún respaldo simbólico o material de parte de los centros de enseñanza superior. En este mismo sentido, no se debe omitir la posibilidad de la existencia de grandes sectores de poetas emergentes especializados que se mantengan distantes del Centro Cultural Metropolitano. Esta aparente falta de relación se refleja de forma similar en los Festivales de Folio 114 y en las actividades de Caja Lúdica. En estos últimos casos, pareciera que más que redes con esferas consagradas y académicas nacionales, sus relaciones formales de colaboración involucran más a artistas sudamericanos y ONGs internacionales.

Estas observaciones iniciales se acentuarán en el apartado siguiente sobre Costa Rica. Este país, en sus múltiples diferencias con sus vecinos regionales, cuenta con una industria editorial más establecida y accesible. Las universidades ahí también son bastante activas en la promoción del campo poético nacional. No obstante ello, Costa Rica tampoco ha podido sacudirse eficientemente la “sombra” poética de Nicaragua, aunque sí ha realizado esfuerzos por vincular a los dos campos literarios. De esta forma, se ofrece enseguida algunos apuntes que pueden ser de utilidad para lograr mayor integración de los campos poéticos nacionales; de forma inicial, el costarricense y el nicaragüense, pero con miras a la regional.

### **3. Costa Rica. Apuntes para una integración literaria nicaragüense-costarricense.**

Costa Rica, coloquialmente considerado por algunos como “la Suiza de Centroamérica”, tiene una colección de índices de desarrollo que ejemplifican su estabilidad político-económica, sus logros en protección ambiental y hasta sus esfuerzos por pacificar a la región en décadas pasadas. No obstante estos factores que diferencian a este país de sus vecinos regionales, comparte varias historias con Nicaragua. Por ejemplo, está el combate de nueve mil tropas costarricenses en contra de las tropas del autoproclamado presidente de Nicaragua, William Walker en Rivas, Nicaragua, en 1856; así como los trabajos de la costarricense Mayra Jiménez en Solentiname y los de cientos de otros compatriotas en la Cruzada de Alfabetización sandinista durante la década de los ochentas. También, viceversa, hay casos de contribución nicaragüense, como los de Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Carlos Martínez Rivas y Manolo Cuadra, así como del mismo Darío, que, en algún momento u otro pasaron temporadas en Costa Rica, para hacer literatura o política [Corrales, entrevista]. Algunos testimonios afirman incluso, que el mismo gentilicio diminutivo de costarricense, “tico”, se debe a los nicaragüenses.

Pero hay algunas diferencias que resaltar. Para empezar, los procesos de colonización europea en Costa Rica involucraron el casi exterminio de los pobladores originarios, que marginados de la civilización Maya tampoco habían logrado una gran infraestructura material. La hegemonía del mestizaje que resultó en estas condiciones, también impidió desarrollar el potencial de sectores subordinados como afrodescendientes e indígenas [cfr. Skidmore y Thomas, 1999: 356]. Ya durante la Colonia, este país también sufrió (o se benefició) de un estatus de marginalidad por causa de su distancia de la Capitanía General de Guatemala que lo regía.

No fue hasta poco antes de mediados del siglo XIX, con la introducción del cultivo del café cuando el país se encauzó en una vía productiva específica. Su importancia regional se fortaleció a fines de dicho siglo con la entrada en escena de la *United Fruit Company* (UFC). Costa Rica llegó a ser de los mayores exportadores de plátano de la época. Aunque la UFC fundó luego otros enclaves productivos regionales, para el inicio del siglo XXI, la empresa aún mantenía contratos y concesiones en el país, si bien disminuidos desde varias décadas antes.

Las transformaciones que ahora caracterizan a Costa Rica en gran parte tienen su origen medio siglo atrás. Este país tuvo su propia etapa de conflicto unos 20 años antes que sus vecinos centroamericanos: la Guerra Civil de 1948. Tras ella, la facción vencedora con tendencia demócrata social disolvió a las fuerzas armadas nacionales e instaló un sistema político bipartidista (demócratas sociales y demócratas cristianos), que ha dominado la escena presidencial hasta fechas muy recientes. Aunque el país desde entonces ha podido mantenerse en relativa estabilidad política, su ubicación geopolítica implica algunos retos.

Durante las décadas de los setentas y ochentas, los países vecinos a Costa Rica desarrollaron conflictos importantes. Algunos sectores costarricenses temían que la violencia inicialmente delimitada a áreas específicas, desencadenara un efecto dominó regional. Fue el entonces presidente Oscar Arias Sánchez, en su primer mandato de 1986 a 1990, el que enfrentó a esta situación al promover procesos de pacificación centroamericanos. De hecho, Arias recibió el Premio Nobel de la Paz en 1987, por haber diseñado y fomentado los Acuerdos de Esquipulas que gradualmente finalizaron con la violencia generalizada en la región. En estos Acuerdos, los países centroamericanos pactaron la voluntad de imponer el cese al fuego, dialogar con sus oponentes, comprometerse a no facilitar medios de agresión a otros actores, bloquear el apoyo a grupos armados internos y democratizar a sus aparatos estatales (elecciones). Como se sabe, aunque los Acuerdos estimularon, desde su propuesta inicial en 1986, cierta disminución de la violencia regional, la paz no fue más que un anhelo para gran parte de la población hasta bien entrada la década de los noventas.

Demográficamente similar a Nicaragua, Costa Rica también sufre de un fenómeno de “vallecentralismo”. Más de la mitad de su población (aproximadamente de 4 millones en 2007) habita en sólo dos provincias o cantones que representan un poco menos de la tercera parte del territorio nacional. Mientras que 15%, es decir, unos 700 a 800 mil habitantes, están esparcidos en cerca de 40% del país. Esto es debido en parte al poco desarrollo de las regiones selváticas caribeñas de Puntarenas y Guanacaste. Otros factores involucrados en esta disparidad de la concentración poblacional incluyen la historia de uno de los puertos caribeños, Limón. Este poblado ha caído en importancia desde que el enclave local de la UFC se cerró a mediados del siglo XX, seguido por la construcción de puertos modernos

en la costa del Pacífico. Su competitividad ha disminuido aún más por su vulnerabilidad ante huracanes frecuentes, de los que su población -mayormente afro-descendiente- no se ha podido recuperar. Guanacaste por otro lado, en donde se sitúa Salamanca, es uno de los últimos refugios para la nación originaria Guaimí (Nave), que en muchos sentidos son los “verdaderos olvidados” de Costa Rica<sup>6</sup>.

Así, el área capitalina de San José-Alajuela, desde épocas coloniales es un imán para la migración interna e internacional. Si bien en gran parte del siglo pasado se prohibió a los afro-descendientes emigrar al área capitalina desde la costa del Caribe, los sucesos internacionales forzaron la migración a aquella localidad. Por un lado, estaban los procesos guerrilleros y luego contrarrevolucionarios en Nicaragua por los que Costa Rica se volvió uno de los destinos principales para refugiados. Posterior al conflicto (y por lo tanto a la vigencia de movilidad en calidad de “refugiado”), la inmigración no-autorizada al sur continuó debido a la disparidad en los avances en materia laboral y en la calidad de vida. Para el período del cambio de milenio, esta situación comenzó a llegar a niveles incontrolables para ambos países. Es más, la imagen del inmigrante nicaragüense se ha vuelto un estereotipo negativo en Costa Rica. Según algunas estimaciones, la cantidad de nicaragüenses en este país para los primeros años del siglo XXI puede estar cerca de tres cuartos de millón<sup>7</sup>. En cuanto a la migración legal, el clima tropical moderado, la estabilidad económica y el mayor rendimiento de algunas monedas internacionales han contribuido a que este país sea un destino atractivo para muchos extranjeros de naciones más desarrolladas.

Las condiciones que evitaron, en cierta forma, que Costa Rica se contagiara de la inestabilidad regional se arraigan en su desarrollo social. La esperanza de vida ahí es la mayor en toda Centroamérica. Su tasa de desempleo es de las más bajas (4% en 1993), así como la de analfabetismo (4%). Sus políticas de protección ambiental han favorecido al turismo para colocarlo entre las primeras fuentes del PIB nacional. Aunada a esto, su apertura a integrar socio-económicamente a inmigrantes autorizados ha contribuido a una sociedad más diversa.

---

<sup>6</sup> Aunque sí se detectó la presencia de grupos musicales y artísticos, no se encontraron datos sobre la existencia de grupos literarios en estas regiones.

<sup>7</sup> Proyecciones basadas en la estimación de 315 mil presentes en 1998 [*Salud Reproductiva y migración nicaragüense en Costa Rica, 1999-2000*, 2000, Programa Centroamericano de Población, San José].

Sin embargo, de los varios motivos de orgullo nacional, este país no cuenta con uno reconocido en el mundo literario. De forma igual que lo visto en los otros contrastes regionales, la sombra de Nicaragua como la República de Poetas también ha evitado su reconocimiento a gran escala. Desde el tiempo en el que Darío escribió que Costa Rica, en materia intelectual y literaria, “*tiene más savia que flores*” [Corrales, 2007: 7], la actividad literaria en Costa Rica ha pasado inadvertida. Incluso cuando la región fue objeto de atención mundial durante las décadas de los setentas y ochentas, como afirma el poeta e historiador costarricense, Uriel Quesada, “*los países inmersos en guerras civiles se convirtieron en la representación del Istmo, lo que marginaliza producciones como la hondureña, la costarricense y la panameña*” [Quesada, 2008]. Sin embargo, esto no implica la ausencia del oficio. Tanto es así, que cabe destacar Costa Rica también tiene su propia versión de la Granada nicaragüense: la comunidad de San Ramón.

La imagen a nivel nacional de San Ramón como la “tierra de poetas” y de que todos sus pobladores escriben poesía se debe mayormente a una construcción más o menos intencional [Vargas, 1995]. Los primeros intentos poéticos formales ahí anteceden a los inicios conocidos del resto del país. Característico de ello es un sentimiento de localismo. Ejemplo de esto es “El testamento de Judas”, considerado tradicionalmente como poesía y escrito por el Pbro. García Carrillo en 1870. Este poema contiene el inicio de una tradición de elogio a la personalidad local de los ramonenses y de su entorno natural:

**“El testamento de Judas”** (extracto)

[García en Vargas, 1995, (1870)]

En un rincón de la tierra hay un hombre, que atrevido, ha dicho públicamente  
que este pueblo está dormido. Le vamos a probar a este hombre que está  
/errado en su  
cartel, le vamos a probar lo que somos y que valemos más que él. No nos  
/dejemos  
vencer si caminamos unidos que la unión hace la fuerza no lo olvidemos  
/amigos.

...



Mirad esos montes, mirad; mirad esos dos océanos, cómo levantan ufanos sus /ondas tan espumosas; os prometen tantas cosas si le abris tres caminos...
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Este poema del Pbro. García precede al modernismo dariano. No depende de un vocabulario exótico, ni está forzado a plegarse una rima o a métricas estrictas. Su propósito es más bien expresar una responsabilidad colectiva, que lo aleja de los estilos especializados. Es importante recordar aquí que el texto fue compuesto por un líder y autoridad social con la intención de hacer una convocatoria. Nótese los exhortos de “le vamos a probar” y “no nos dejemos”, que están mezclados con sentimientos de orgullo local. De cierta forma abiertos al debate, como se verá más adelante, estos llamados a la acción conjunta y el enaltecimiento de la identidad local serán las pautas para la poesía ramonense futura, pero creada por poetas especializados.

Posterior a García, en el primer cuarto del siglo XX, emergieron voces que continuaron con estas tradiciones localistas, como Lisímaco Echevarría, Carlomagno Araya, José Joaquín Salas, Félix Ángel Salas y Rafael Estrada. Estos poetas marcan el inicio de una larga tradición de promoción de la poesía que consolidó la imagen de los ramonenses como “poetas”; así lo describe José Ángel Vargas, poeta e historiador ramonense:

Las instituciones educativas, la Iglesia, la Municipalidad, el Centro de Cultura Social, etc., como instancias reproductoras y aparatos ideológicos del Estado desempeñan un rol preponderante en este quehacer poético. Inculcan valores, fortalecen una concepción casi mágica y divina de la producción poética, consagran (y también excluyen y desautorizan) a los poetas, recuperan el testimonio y las vivencias del pueblo, promocionan actividades como concursos, recitales y talleres [Vargas, 1995].

Uno de los argumentos de muchos de los ramonenses es la formalidad en su oficio, que encaja en los talleres arriba mencionados por Vargas. La pintora, poeta y miembro del consejo editorial de la revista literaria ramonense *Tertulia*, Nidia González, apoya lo anterior. En una entrevista para este estudio, González afirma que en San Ramón, estas actividades se han realizado de forma casi continua durante el siglo XX. Empezando más o menos durante la vanguardia costarricense de las décadas de los treinta y cuarenta, siempre ha existido ahí un taller central. Tras diferentes formas y dirigencias históricas, su expresión para los primeros años

del 2000 es el “Taller San Ramón”<sup>8</sup>. La continuidad está en la orientación específica de la poesía, y en una metodología “clásica”, es decir, estructurada como una clase con alumnos, profesor y pizarrón.

No obstante que –como González lo afirma- los miembros, de 15 hasta 70 años de edad, atienden esta actividad por sentirse “*herederos de una tradición*”, hay otros, como Vargas que cuestionan la legitimidad de esta identidad:

Por un lado hay un mito que dice que San Ramón es tierra de poetas... por otro lado, se observa que en realidad son pocos los poetas que han logrado trascender a nivel nacional e internacional y que hay otros pueblos en Costa Rica, como el caso Turrialba, que sí han dado al país grandes poetas y sin embargo, no se llaman “tierra de poetas” [Vargas, 1995].

La experiencia cotidiana apoya a este planteamiento de Vargas en que la imagen de San Ramón no ha logrado integrarse a la identidad nacional. Ello puede ser nuevamente por la cercanía a Nicaragua, pero también por un subdesarrollo nacional en materia de historiografía y de crítica literarias. No es hasta años recientes cuando estas actividades han recibido mayor impulso. Especialmente desde la Academia, en donde los ya mencionados en otras partes de este estudio, Werner Mackenbach y Magda Zavala, desde la Universidad de Costa Rica, y Adriano Corrales Arias, desde el Instituto Tecnológico de Costa Rica, entre otros, han estado promoviendo la re-lectura de la producción literaria nacional histórica y contemporánea.

De forma básica y tradicional, la historia de la poesía nacional se aborda en tres etapas (ACP, 2008a). La primera es la modernista, en el sentido dariano, que va desde finales del siglo XIX hasta la década de los 1930. Esta fase incluyó a Lisímaco Echevarría, Julián Marchena y Roberto Brenes Mesén, entre otros. Le sigue la era post-modernista, sin relación con la ideología postmoderna, que arrancó con una vanguardia literaria tardía, y continuó hasta bien entrados los años setentas. Algunos nombres de poetas que resaltaron en ese periodo son Max Jiménez, Eunice Odio, Carmen Naranjo, Alfonso Chase y la ya referida Mayra Jiménez. La tercera etapa está aún en definición y en gran debate<sup>9</sup>, comprende parte de los años ochentas

---

<sup>8</sup> El nombre es tremendamente similar al granadino de “Taller de San Lucas”, sin mencionar las intenciones arraigadas en lo local y religioso entre ambos. No obstante, lo parecido entre ellos se limita a que mientras lo religioso es un eje central en el caso nicaragüense, en el costarricense es tan sólo histórico.

<sup>9</sup> Entre el dramaturgo y escritor Adriano Corrales Arias y varios de sus contemporáneos, como Gustavo Gutiérrez Alfaro. Para una recopilación del debate de 2007, ver [www.culturacr.com](http://www.culturacr.com).

hasta el periodo estudiado en esta tesis. En sí, es la de mayor experimentación con el lenguaje, lo cual que coincide con varios otros cambios en el campo literario nacional:

En los últimos treinta años la poesía costarricense ha avanzado con un rigor y una fortaleza inusitados. La herencia de los experimentos vanguardistas... [y] de los años sesenta y setenta... se expresa y sintetiza en un amplio movimiento poético, en la creación de talleres y grupos y en el desarrollo de nuevos espacios para la lectura de poesía tales como recitales, "lunadas poéticas", encuentros, festivales, presentaciones de libros y revistas. Además, el surgimiento de nuevas editoriales, especialmente en los años noventa y al inicio del nuevo milenio y de la participación de poetas ticos en diversos eventos internacionales, así como la constante visita y estancia de poetas reconocidos, ha permitido que un nutrido grupo de jóvenes poetas haya venido estructurando su trabajo con una nueva visión y un nuevo compromiso [Corrales, 2007: 7].

Independientemente del optimismo en la afirmación de Corrales, hay grandes retos político-económicos y socio-ideológicos detrás de esta reactivación reciente del campo poético nacional. En especial desde las décadas de los ochenta y noventa, cuando el Estado abandonó la posición de mecenazgo que había ocupado desde mediados del siglo XX. Nos referimos a la administración presidencial de Rodrigo Carazo (1978-1982), quien endeudó enormemente al país [Skidmore y Thomas, 1999: 357], con una serie de consecuencias. Ya posterior a los Acuerdos de Esquipulas, el descenso drástico en el índice de crecimiento económico nacional, la devaluación monetaria y el aumento de desempleo forzaron a las siguientes administraciones a instalar y a ejecutar una serie de reformas económicas y ajustes estructurales. Aunque estos en general, desde una perspectiva macroeconómica, fueron favorables, no lo fueron tanto para el modelo editorial estatal, mismo que era el mayor propulsor de la literatura nacional.

Creada como un ente público y autónomo, en 1959 se fundó la Editorial Costa Rica (ECR). Unos años después, en 1970 se creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD). A través de ambos, el Estado logró impulsar una cantidad impresionante de producciones de escritores ya mayores así como de emergentes. En muchos sentidos, la ECR y la MCJD, a través de sus publicaciones, certámenes y talleres, representaron un "*espacio de convergencia*" del campo literario nacional [Quesada, 2008]. Sin embargo, con las reformas estatales mencionadas, la importancia de estos agentes en el espectro político nacional disminuyó y por consiguiente, sus presupuestos también. El Estado desde entonces ha preferido aprovechar sus recursos para fomentar actividades más espectaculares (turísticas),

como la danza, la música y el teatro. Similar a lo sucedido en Nicaragua con su Instituto de Cultura, la responsabilidad de desarrollo cultural recayó en la sociedad civil.

Según Corrales, en una entrevista para este estudio, fue entonces cuando varias editoriales y agrupaciones independientes empezaron a surgir [Corrales, entrevista]. Todos estos esfuerzos fueron emergentes, por su temporalidad y porque sirvieron para el debut de carreras literarias. Como antecedente a algunos de éstos está el Taller de los Lunes. Este grupo fue uno de los espacios de emergencia más importantes durante los años ochenta y los inicios de los noventa, ya que varios proyectos derivados de él se institucionalizaron. Contaba con miembros como Norberto Salinas, quien luego llega a dirigir la Asociación Casa de Poesía; Magda Zavala, ya mencionada antes, miembro destacado en la Academia literaria en la UCR; así como Rodolfo Dada, Osvaldo Sauma y Mario Matarrita, quienes también llegaron a dirigir sus propios proyectos editoriales; fueron críticos y difusores de poesía en el país.

Posterior al Taller de los Lunes y ya durante los años noventa, varios esfuerzos colectivos aparecieron, la mayoría de ellos de carácter fugaz. Entre ellos se incluye el grupo de Octubre Alfíl 4 (1992-1994), en el que destacaron Alexander Obando, Mauricio Molina y David Maradiaga. También está el Grupo Alambique, en el que participaron Jorge Arturo y Manuel Arce Arenales. A pesar de su existencia temporal de tan solo tres años, logró consolidarse en la Editorial Alambique. Otro grupo fue el Taller de Francisco Zúñiga, nombrado como tal por su director. Aunque este colectivo se fragmentó tras el fallecimiento de Zúñiga, fue retomado por la poeta Delia Macdonald con éxito temporal.

Ya después del 2000, apareció el Colectivo Universitario Libertad Bajo Palabra. Estaba dirigido por Armando Rodríguez y Alejandro Cordero en coordinación con la Casa de Cultura Popular José Figueres Ferrer en la capital. Entre sus actividades regulares figuraban las “Lunadas Poéticas”. Estos eventos consistían en recitales y conciertos de música de trova, seguidos por la publicación de aparición irregular, *Lunada Poética*. De forma más constante, de manera continua hasta el año 2007, está el colectivo y editorial Perro Azul, actualmente dirigido por Corrales; y el proyecto Amigos de lo Ajeno, coordinado por Luis Chaves

y Ana Wasjczuck. Este último, disuelto durante el 2007, difundía su labor binacional (Costa Rica-Argentina) desde 1998, a través de su propia revista digital.

No obstante esta multiplicidad de propuestas actuales, los proyectos que incluyen una faceta editorial aún no compiten con los logros alcanzados por la editorial estatal durante el tercer cuarto del siglo XX. Los tirajes de poemarios van de 500 a mil ejemplares, muy alejados de los tirajes estatales que eran de 7 mil, y con frecuentes reimpressiones [Quesada, 1995]. Ello responde a una crisis más generalizada de la industria editorial.

El desarrollo que este sector experimentó desde los años ochenta incluyó la aparición de varias librerías y otros puntos de venta a nivel nacional, así como de talleres de impresión. Sin embargo, la transnacionalización de la industria afectó a Costa Rica en formas similares a otros países como México y Argentina, según lo describe de nuevo Corrales:

Su labor [de las editoriales independientes] es la de burro amarrado contra tigre suelto: es sumamente difícil competir con los monstruos transnacionales, además de la piratería de textos y la colaboración inmisericorde de algunos libreros que privilegian lo internacional ante lo nuestro... la galopante transnacionalización literaria podría estar cerrando puertas a la literatura emergente [Corrales, 2008].

Esta revisión muestra una similitud de los procesos editoriales nacionales. Tanto en Costa Rica como en Nicaragua se da un desarrollo exaltado seguido por un desplome, para gradualmente reactivarse. Pero tras esta similitud existe una diferencia importante. El desarrollo y hundimiento del sector editorial costarricense no dependió de la inserción y luego crisis de un gobierno revolucionario. Lo similar entre los campos editoriales nacionales se acentúa más hacia el final del siglo XX, con el traslado de responsabilidades culturales del gobierno al sector independiente. Si bien la industria del libro encontró una mayor infraestructura preexistente en Costa Rica que en Nicaragua, ambos presentaron graduales procesos de reactivación posterior a su orfandad de mecenazgo. Independientemente de la voluntad gubernamental de atender al campo literario, lo anterior implica el interés generalizado de ambos países en promover la cultura de la poesía. Tal trasfondo incluso, ha inspirado algunos esfuerzos binacionales como los Encuentros de Escritores "La Frontera".

Uno de los símbolos literarios que unen a estos dos países es José Coronel Urtecho, uno de los ex-vanguardistas granadinos. Este personaje vivió una parte

considerable de su vida en una hacienda, “La Brisa”, en las inmediaciones del pueblo nicaragüense de Los Chiles. La razón por la que los costarricenses se identifican con él es por el lugar donde vivió. Los Chiles se sitúa a orillas del Río San Juan, frontera entre Nicaragua y Costa Rica. Durante el siglo XIX, Inglaterra y Estados Unidos planeaban construir un canal interoceánico por este río, el más ancho del istmo. La zona corresponde al “estrecho dudoso” que inspiró un poema de Ernesto Cardenal y al de “Rápido tránsito”, texto de Coronel. Luego de que tal canal se construyó en Panamá, el río se volvió objeto de disputa entre Costa Rica y Nicaragua. Un primer acuerdo que había pacificado a las dos partes sobre este tema fue el Tratado Cañas-Jerez, que favoreció a Nicaragua, en 1858. Sin embargo, durante esos años, esta zona fronteriza aún no se reestructuraba de acuerdo con las recientes independencias nacionales. Tras la determinación de los límites políticos, poblaciones enteras pertenecientes a una nación pasaron al dominio de la otra. Así, empezó a crearse una “cultura de fronteras” [Fabregas, 1992: 31], que permitió a Coronel desarrollar una afinidad amistosa binacional [*cf.* Rocha, 2001: 9].

En 1976, Coronel decidió celebrar sus 70 años de vida con un “Coloquio de Escritores” de ambos países. Al evento asistieron alrededor de 20 personas, de las cuales 10 eran nicaragüenses, ocho costarricenses y dos italianas. Los invitados presentaron diferentes proyectos bilaterales como la edición “Centroamericana” de *La Prensa Literaria*, y la *Revista del Pensamiento Centroamericano*, entre otros. No obstante el éxito de este Encuentro, el interés cooperativo no continuó hasta dos décadas después.

En el año 1999, diferentes grupos de escritores costarricenses organizaron el “Ier Encuentro de Escritores Costa Rica-Nicaragua ‘La Frontera’ *In memoriam* de Coronel Urtecho”. El evento se realizó bajo el auspicio de la *Revista Fronteras* (de la comunidad de la frontera norte de Ciudad Quesada, Costa Rica), y del Instituto Tecnológico de Costa Rica. El objetivo fue construir un “*puente cultural... donde transiten no solamente los poetas sino todos los habitantes de este inmenso territorio de ríos y selvas... para sabernos pueblos hermanos*” [Corrales, 2000: 52]. Lamentablemente, distante de las buenas intenciones, el resultado no fue exitoso. Nicaragua no envió una delegación representativa para encontrarse con los 24 poetas costarricenses que esperaban en la frontera de San Carlos, Costa Rica. A pesar de los procesos de postmodernidad y de especialización del campo que se

venían dando en la comunidad literaria nicaragüense, la razón de su ausencia fue sorprendentemente política.

Aunque el tema de los límites geopolíticos entre los dos países se había resuelto desde mediados del siglo XIX, aún permanecían dudas acerca de los derechos de tránsito en el Río San Juan. Aunado a esto, el fenómeno de migración no-autorizada de nicaragüenses en el vecino país generó diversas opiniones públicas que tensaron el ambiente político internacional. El patriotismo, o más bien su versión mediática, se convirtió en una causa de segregación:

Las tensiones entre nuestros países estaban en un punto álgido, gracias a la peligrosa campaña de algunos medios de comunicación irresponsables y a la impericia de algunos de nuestros gobernantes que distorsionaban, y siguen distorsionando, un pequeño conflicto sobre el derecho de navegación en el Río San Juan [Corrales, 2001: 7].

No obstante el fracaso inicial de los costarricenses por encontrarse con sus vecinos, el comité organizador dirigido por Corrales siguió trabajando. Gradualmente lograron convencer al Instituto Nicaragüense de Cultura de sus buenas intenciones. Esto fue durante el último año de la presidencia del nicaragüense Arnoldo Alemán, e igualmente de Clemente Guido en el INC. Con la participación asegurada de poetas nicaragüenses, sus homólogos costarricenses lograron más apoyo para el segundo evento. En él participaron la Dirección Regional de Cultura de San José, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, el Colegio de Costa Rica, la Dirección de Cultura del municipio de San José y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Sin la participación inicial de Nicaragua para proponer una alternancia en la sede, el evento fue propuesto para realizarse en la capital de Costa Rica. Disminuidas las tensiones políticas para el 2001, Nicaragua finalmente envió una delegación. En total participaron 13 nicaragüenses, 21 costarricenses y dos equipos más: de México, con tres poetas, y de El Salvador, con dos.

Los discursos inaugurales del evento convocaron a la comunidad literaria a mantenerse por encima de los conflictos políticos que en 1999 habían afectado las relaciones internacionales: *“Cuando los demagogos llamen a la separación de los pueblos, cuando se propongan amojonar el mismísimo mapa, cuando todo parezca perdido, que los poetas de la frontera llamen a la unión”* [Vargas, 2000]. En apoyo a este objetivo, el encuentro sirvió para presentar diferentes proyectos bilaterales, como el de “Bibliolancha”, con una mayor iniciativa del gobierno de Costa Rica, que

consistió en una biblioteca flotante sobre el Río San Juan a beneficio de las comunidades marginadas a ambos lados de la frontera.

La presencia de poetas mexicanos y salvadoreños motivó que el evento se expandiera a nivel centroamericano, a partir de su tercera edición. Así, el primer “Encuentro de Escritores Centroamericanos”, discutido en otras partes de este estudio<sup>10</sup>, se realizó en Managua en el 2002. Estuvo a cargo de los nicaragüenses Blanca Castellón y Luís Rocha, *in memoriam* de Pablo Antonio Cuadra. Los encuentros tuvieron una pausa, a raíz de conflictos de agenda “no-políticos” [Corrales, entrevista], y se reanudaron en San José, en el 2006.

Otro evento importante de carácter reciente en Costa Rica es el Festival Internacional de Poesía. Su organización está coordinada por la Asociación Casa de Poesía (ACP), fundada por los poetas de la promoción de los años cuarenta, Fabián Robles y Joaquín Gutiérrez. Esta agrupación tiene por objetivos abrir y fortalecer espacios para sectores mayoritarios en el país, fomentar la apreciación de la poesía y facilitar el desarrollo del oficio literario con gestión y promoción, publicaciones y eventos [ACP, 2008b]. En cuanto al Festival, su objetivo es intentar “deselitizar” a la poesía, y promover la convivencia. Específicamente, trata de:

...abrir espacios de alto nivel a los principales grupos de la cultura comunal costarricense, permitiendo a sus creadores y promotores establecer lazos de amistad y comunicación con importantes autores costarricenses e internacionales [Cardoza, 2003].

El Festival organizado por la ACP depende considerablemente de organizaciones independientes regionales, por lo cual las actividades descentralizadas son mayormente planeadas por las comunidades mismas. En el 2005, por ejemplo, 13 agrupaciones diferentes participaron en llevar el Festival a sus localidades [END, 2005], como la Asociación Cultural El Guapinol de la Belén, que desde 1993 viene organizando talleres artístico-culturales, alcanzando a miles de estudiantes.

La primera versión del Festival Internacional de Poesía de Costa Rica fue en el 2002, tres años antes de que Granada lanzara su propia convocatoria. Hay varias diferencias entre las dos. Para empezar, la cantidad de asistentes y el nivel de internacionalización es mucho menor en la edición costarricense. Los datos de

---

<sup>10</sup> Sólo para recordar al lector sobre la trascendencia de este evento, este Encuentro organizado por Castellón fue el que desencadenó la carrera de “terrorismo cultural” de Héctor Avellán, discutido en el capítulo IV.



asistencia de público o de poetas nacionales no están registrados más allá de consignarlos como “centenares”, o “docenas”. No obstante, desde su primera realización en el 2000 hasta el 2006, el promedio estimado de participantes extranjeros es alrededor de veinte, en su gran mayoría latinoamericanos [Corrales, entrevista]. Una de las co-organizadoras, la poeta Paola Valverde, justifica la limitada presencia internacional, para favorecer el contacto directo entre los escritores: *“Este no es un festival de exposiciones protagónicas, este es un festival de trabajo y de intercambio. Por eso el número de invitados es reducido para que así, cada uno, pueda dar lo mejor de su conocimiento a cada comunidad”* (Valverde, 2008). De hecho, una parte importante del Festival es exclusiva para los escritores participantes. Después de una semana de actividades con el público, los invitados llevan a cabo reuniones internas y un viaje tipo taller de dos días en que pueden establecer vínculos más amistosos. La cantidad reducida de poetas participantes también tiene otras ventajas. La muestra limitada de poesía posibilita publicar una memoria del evento, así como poemarios individuales de los invitados.

Otra diferencia es que el Festival en Costa Rica es mucho más descentralizado, lo que implica una mayor diversidad sociocultural y económica. Cada año aumenta el número de comunidades participantes, así como sus distancias de la capital de San José. Para el 2007, este evento ya ha alcanzado a las regiones de las ciudades y poblados de Belén, Alajuela, Hatillo Pérez Zeledón, Guanacaste, San Ramón, Puntarenas, Desamparados, Curridabat, Heredia, Guapiles y Tortuguero, entre otros. Así mismo, el público también incluye a comunidades socio-económicamente marginadas.

Además de la incorporación de zonas caribeñas históricamente discriminadas, en el 2006, el Festival envió delegaciones a recitar ante presos en los centros penitenciarios de Cartago (en la ciudad de Cocorí) y de San Sebastián (en San José), entre otros [Díaz, 2006]. El lema de las visitas en que distribuyeron libros y autógrafos fue “la poesía salva”. La respuesta del público incluyó ovaciones de pie. Incluso, algunos de los 40 a 50 presos que asistieron a las lecturas aprovecharon el evento para compartir su propia poesía. A la par, el municipio de San José también logró la autorización para que varios presos, asistieran como invitados, para recitar sus composiciones directamente en algunos sitios culturales de la capital.

Este conjunto de medidas permite la convergencia de otros actores y la creación de espacios no necesariamente presentes en el Festival nicaragüense. De hecho, en el 2006, en un espacio secundario al evento –pero ampliamente cubierto por los medios-, el poeta-sacerdote-revolucionario Ernesto Cardenal fue homenajeado con el título de *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Costa Rica. Cardenal aprovechó la oportunidad para enviar su “Mensaje a Berlín”; una declaración política específicamente en contra de la invasión estadounidense y guerra entablada en Irak [Meneses, 2006]. Este ejemplo basta para ilustrar un contraste enorme con las abstractas y apolíticas “Declaraciones de Granada”, emitidas anualmente en el Festival Internacional de Poesía nicaragüense.

Cabe destacar que los temas discutidos más arriba –como la crisis editorial, la historia de los Encuentros “La Frontera”, así como del Festival Internacional de Poesía de Costa Rica-, son muestras de transiciones y evoluciones repentinas del campo literario costarricense. En efecto, estas influencias que exponen a los poetas de Costa Rica a otras tradiciones, historias y concepciones de lo literario, han contribuido a que el campo poético de este país también se adentre en una etapa de autoconocimiento y de cuestionamiento. En este proceso, los poetas sanramonenses llegan a cuestionar su identidad “poética”. Los capitalinos, que no cuentan con una tradición literaria parecida ni con “guías” o “maestros”, también tienen reflexiones similares.

Más enfocado a la producción poética emergente costarricense desde los años noventa, hay diferentes opiniones acerca de su posicionamiento actual así como del rumbo en que se ha encauzado su literatura. Desde los talleres en San Ramón, por un lado, el historiador literario y crítico, José Ángel Vargas, afirma que:

Al menos dos opiniones prevalecen en torno a la valoración del quehacer poético ramonense. Algunos han dicho que carece, en términos generales, de méritos pues se encuentra en un estado muy tradicional y atrasado; otros sostienen que sí existe una rica vena poética que ha generado importantísimos frutos y vale la pena que se siga explotando [Vargas, 1995].

Una década después de esta opinión, la postura de este historiador ramonense se aclara. En el 2005, Vargas participa en una edición especial de la revista *Tertulia*, que ilustra la producción emergente del Taller de San Ramón. Entre los poemas publicados está el de “Crepúsculo” del joven poeta Marconi Rojas Thiele, [Rojas, 2005: 8]. Este texto, junto a otros seis, fue seleccionado por el mismo comité



“ondas espumosas” vistas en el poema de García, Rojas enriquece la contemplación estética con reminiscencias clásicas (como infinito, luces, vino, aventura), así como descripciones tremendamente sensibles (como sedienta, fulgurante, delirante, palpitante, jadeante, celestial).

No obstante lo anterior, sí hay una diferencia clara de la dirección experimental en ambos poemas. En “El testamento de Judas” de García, hay una clara intención de una (re)acción colectiva (en el sentido de desafiar a quienes piensen que “el pueblo está dormido”). No así en este poema de Rojas. La colectividad se sustituye por la belleza y fuerza individual. No se notan tonos ni alusiones de ironía, de irreverencia o intenciones de desafío externo/interno. El poema más bien declara una postura de integración plena y pacífica con la naturaleza; es decir: íntima.

Ahora bien, después de este poema producido desde la provincia costarricense en el Taller de San Ramón, conviene revisar brevemente uno más afiliado a las agrupaciones capitalinas. Si el oficio poético ha sido más o menos constante en San Ramón desde finales del siglo XIX, en la zona de San José-Alajuela, esta tradición apenas se remonta a mediados del siglo XX. Este contraste lleva a una concentración de figuras poéticas fuera de la capital. Aparentemente éstas se han dedicado a mantener localizada su esfera de influencia. Esto hace que el campo poético del valle central (San José) sea más emergente y experimental. Postura compartida por el ya mencionado crítico y poeta costarricense, Corrales, quien afirma que:

... posiblemente la ‘juventud’ de la poesía costarricense y la relativa ausencia de ‘maestros’ con quienes lidiar para cometer parricidio simbólico, hacen que la lira nacional se despliegue por múltiples vías estéticas y formales sin que el peso de la tradición la agobie [Corrales, 2007: 8].

Es decir, la historia breve y obstaculizada de la poesía nacional, para Corrales, no sufre la “angustia de la influencia” descrita por Bloom. Esto permite una amplia libertad para desarrollar el oficio poético que no necesita, como en el caso nicaragüense, “quemar al maestro”. En todo caso, la influencia de la globalización/mundialización afecta a otras condiciones como la editorial, y percepciones más o menos universales (es decir, no imaginadas localmente) como la figura del poeta y de la poesía. Ilustra esto un poema corto incluido en la antología de Corrales, *Sostener la Palabra* [2007]. Es el poema “Muerte del poeta” de David

Cruz (Puntarenas, 1983), ex-miembro del referido grupo universitario Libertad Bajo Palabra y ganador del Premio Joven Creación (de ECR, en el 2005):

**“Muerte del poeta”**

[Cruz en Corrales, 2007: 303].

El problema

no es si un poeta muere.

Si sus manos están manchadas  
de sangre.

Si su cuerpo está acorralado  
por gusanos.

Si lleva un retrato bajo el brazo  
y una Biblia vieja.

El único problema sería

Cortarle la lengua

Este poema de Cruz plantea la definición de un problema. Tras identificar un suceso específico, la muerte de un poeta, continúa con la puntualización de lo que esto implica. En este proceso, el yo-lírico descarta diferentes alternativas para entender el asunto inicial. Todo ello, en un tono de ecuanimidad. Es decir, el escenario que contempla este poema no es catastrófico, aunque la reflexión es irónica.

En el contexto de las posturas ideológicas frecuentes en los campos poéticos emergentes, el yo-lírico de Cruz no cuestiona a los grandes metarrelatos. Las referencias hacia la religión y a los binomios de inocencia-pecado y de vida-muerte se descartan ante el cuestionamiento de la misma figura del poeta. Este poema de Cruz afirma que el fallecimiento de un poeta no es un problema; tampoco lo son las posibles reacciones sentimentales de los sobrevivientes a tal evento. Poco importa si el difunto se halla comprometido en actos violentos que lo dejaron “manchado de sangre”; si su memoria, sus principios, ideología y obra sean olvidados y aprovechados por los gusanos bajo tierra. Sólo hay un problema específico: cómo “cortarle la lengua”; esto es, cómo silenciar su voz poética<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Observación gracias a la Dra. Margarita León.

Es decir, el poema intencionalmente se aleja de imaginarios específicos sobre la figura del poeta. Por ejemplo, la indefinición del acto que dejó al poeta manchado de sangre evita asociarlo con diferentes construcciones de identidad. No se sabe si el difunto defendía violenta y radicalmente sus ideales. Es decir, que fuera un poeta comprometido o guerrillero, como Rigoberto López, quien asesinó a Somoza García, o como Leonel Rugama, quien murió en un enfrentamiento con la Guardia Nacional nicaragüense. Por otro lado, tampoco hay alusión alguna acerca de si la sangre en sus manos resultara de la demencia; cosa que lo encajonaría en la mítica figura de poetas malditos, como Poe, Rimbaud y Baudelaire. Es más, la impuntualidad sobre su vida concreta desvía la posibilidad de pensarlo en los moldes de identidad fabricados y manipulados, como la de Rubén Darío: el aventurero en lo oculto y políticamente liberal que se enterró en la Catedral de la ciudad de León. Descartadas estas asociaciones, el poema de Cruz se concentra en la esencia más universal de la figura poética: la capacidad de crear la palabra.

La propuesta final del yo-lírico en este poema, irónico y cómico, es similar a algunas ideas antiguas con respecto a las esencias del ser humano. Por ejemplo, durante la Edad Media y hasta fechas tan recientes como el siglo XIX, algunas culturas occidentales tenían ciertas precauciones en cuanto a cómo enterrar los cuerpos de individuos sensibles a las sutilezas de lo místico y oculto, como las brujas. Las medidas precautorias eran para evitar su influencia *post-mortem*. En este poema de Cruz, el poeta es una figura sensible a las intimidades del lenguaje. Esta cualidad es existencial y atemporal, por lo cual ni siquiera la muerte puede interrumpirla. Por ello es necesario “cortarle la lengua” para facilitarle el descanso. De otra forma, el poeta siempre seguirá obsesionado con la palabra.

En este sentido, la muerte del poeta descrita por Cruz contrasta con la referida por el joven escritor nicaragüense, Víctor Ruiz Udiel, en su texto “Quiero morir en un poema”. Cabe resaltar que ambos ejemplos identifican al poeta como una figura histórica. No obstante, mientras que el poema de Ruiz es puntual en revelar “el cetro” de grandezas pasadas, el de Cruz es indiferente ante cualquier particularidad de la vida de un poeta. En la composición triste, desalmada y renunciante de Ruiz, la vida del poeta es igual y depende de su texto. El poeta muere cuando termina de leerse su poema. No así para Cruz. Para él, la muerte de

un poeta es en cierta forma irrealizable. Su esencia afanada en el lenguaje no requiere de un receptor voluntario para mantenerse vigente.

En conjunto, la figura del poeta referida en este poema de Cruz no es estrictamente primitiva. Aunque se acerca a la concepción biológica de Pablo Antonio Cuadra, en la cual se “nace poeta”, a la vez se aleja de ella, al no asociarla a la sabiduría o al liderazgo. Pero esta distinción puede tener mayores implicaciones. Es notoria la diferencia entre la veneración a los pares de los poetas nicaragüenses, y la cierta irreverencia juguetona (ante la capacidad de versificar) mostrada en el poema de Cruz. El fundamento de este contraste puede deberse a la historia de la poesía en cada caso. Por ejemplo, el poema del ramonense Rojas muestra una continuidad de las tendencias estéticas y temáticas de su tradición local. Algo similar a ello, es visible en la poesía emergente en las provincias nicaragüenses. El común denominador en estos casos, es la vigencia de la figura del poeta-maestro; de un linaje poético.

No obstante que lo anterior recalca la ausencia directriz que guíe a los nuevos talentos en las zonas metropolitanas, también se puede pensar que las posturas nicaragüenses actuales tienen una influencia limitada en los costarricenses.

Como se ha visto a través de este capítulo, la “sombra” de Nicaragua, además de obstaculizar el reconocimiento internacional de las poesías regionales, bloquea el diálogo entre los mismos países centroamericanos. Es decir, la “sombra” no significa que exista influencia nicaragüense, sino una condición de negligencia; de oscuridad. En este contexto, cabe hacer mención, que la poesía de Mayra Jiménez o de los otros cientos de sus connacionales que participaron en las Brigadas de Alfabetización o en los Talleres Masivos de Poesía durante los años ochenta en Nicaragua, no denota aquella influencia. Antes bien, la influencia de Nicaragua sobre la cultura regional es más política que poética. La ausencia de poetas nicaragüenses del Encuentro “La Frontera” en el 2000 ilustra bien este punto. En un sentido más positivo, también se puede pensar que el reconocimiento de la Universidad de Costa Rica a Ernesto Cardenal, fue aprovechado para un propósito social más que estético.

En un contexto regional, los esfuerzos colectivos emergentes en Costa Rica son parecidos a los vistos en Guatemala y en Honduras al incorporar mayores dimensiones sociales. La diferencia entre las historias políticas nacionales puede

explicar en parte sus expresiones específicas. Si bien los escritores jóvenes guatemaltecos y hondureños recurren al arte para promover un impacto social, ambos surgen en un contexto de violencia reciente. En contraste, los costarricenses, tal como fue su actuación de intermediario y pacificador regional durante las décadas pasadas, sus esfuerzos actuales apuntan a la integración regional. Por ello es que resalta la iniciativa del proyecto “La Frontera”, así como los encuentros amistosos en los Festivales Internacionales de Poesía de Costa Rica. El objetivo compartido de estos eventos, de superar los ambientes de tensión extra-literarios y crear un espacio de diálogo entre escritores, sigue el modelo histórico de este país como coordinador regional.

Estos contrastes regionales revelan pues, que el escenario centroamericano está fragmentado. Aunque Guatemala y Honduras ciertamente pueden justificar su inclinación por problemáticas nacionales, cabe resaltar que Nicaragua no ha explotado su autoridad poética en un sentido regional. El mismo Festival Internacional de Poesía de Granada incluso, se ha visto que no es eficiente en promover la integración nacional, mucho menos regional. Observaciones como la previa, revelan que la posibilidad de cooperación regional en materia cultural-literaria está influida por las disparidades sociopolíticas y económicas de los países centroamericanos. De manera simultánea, dicha cooperación tiene que ver con la voluntad política. Los subsidios aportados al Festival de Granada por ejemplo, no reflejan el hecho de que Nicaragua sea el segundo país más pobre de toda Latinoamérica y el Caribe. Otra ilustración de la importancia de voluntad es la red regional de mujeres escritoras promovida por ANIDE, que fracasó ante la incapacidad de sus homólogos en países más desarrollados por organizarse bajo una personalidad jurídica.

Por otro lado, si bien se puede detectar un desencanto de los poetas emergentes a nivel regional de sus respectivas realidades nacionales, cabe señalar que esta postura contribuye a su subdesarrollo cultural. Aunque el nicaragüense Erick Aguirre describe esta condición de forma histórica y más enfocada como una carencia de infraestructura material, otros, como Leonel Delgado, Magda Zavala y Werner Mackenbach, la definen como “actitudes”. Éstas incluyen el divorcio de la poesía y lo social, la renuencia a reconocer autoridades culturales y literarias, así como la caracterización de la poesía como espacio íntimo de refugio y protección.



En la práctica, estas posturas pueden influir en un desinterés por crear redes de cooperación.

Como hemos visto en el primer capítulo de este estudio, este subdesarrollo cultural de la “voluntad” se extiende tanto a los estudiosos, los críticos, las editoriales, como a los mismos escritores. Se desaprovechan así, varias oportunidades para compartir experiencias; por ejemplo, lo aprendido de los varios esfuerzos de Talleres de Poesía en reclusorios, presentes en todos los países revisados. Las mismas ONGs que apoyan a los diferentes esfuerzos colectivos que hemos descrito, también podrían contribuir a logros más extensos y productivos si sus objetivos rebasaran los ámbitos nacionales.

Lo expuesto hasta ahora incluye algunas breves reflexiones sobre el campo de la poesía emergente en Nicaragua insertas en una perspectiva más o menos regional. Ahora es necesario hacer una revisión global de esta investigación. A través del desarrollo de los capítulos se han hecho ya varias observaciones críticas y de contraste. Algunas de ellas son puntuales ya que hacen referencia a la información inmediatamente presentada. No obstante, existen varios puntos que enlazan a las múltiples historias revisadas que nos permiten ver al objeto de estudio desde un horizonte más integral. Por ello, enseguida se abordan algunas reflexiones finales, a manera de conclusión y final de esta tesis.



## SÍNTESIS Y REFLEXIONES FINALES

Esperamos que el presente trabajo sirva como un primer acercamiento a los acontecimientos en materia cultural y literaria en Nicaragua entre los años 1990 y 2006, y sirva como una invitación para profundizar más en estos temas. Esta investigación propone una forma de abordarlas, pero no es la única posible. Nuestro conocimiento y entendimiento de los múltiples actores y condiciones en que se insertan los colectivos emergentes en el campo de la poesía nicaragüense ameritan ser sujetos de constante actualización, desde diferentes perspectivas.

Como se ha visto, la falta de atención hacia estos temas repercute en varios niveles y esferas. De hecho, esta tesis enfrentó consecuencias derivadas de la falta de bibliografía actualizada sobre su objeto de estudio. No obstante, este reto no fue suficiente para interrumpir este trabajo. De hecho, esta problemática específica se superó gracias al contexto de mundialización. Tras hacer un primer reconocimiento cuidadoso de la vigencia y utilización de fuentes virtuales por ejemplo, en los que destacan los *blogs*, se pudo reconstruir varios escenarios históricos así como conjurar tendencias a corto plazo, ambos importantes para los objetivos de esta tesis. Aunado a esto, el financiamiento de la Dirección General de Estudiantes de Posgrado para una estancia de investigación, permitió la aplicación directa de una gran cantidad de estrategias heurísticas que también auxiliaron a superar los obstáculos referentes a bibliografía.

Igualmente, confiamos en que los objetivos presentados en la Introducción se demostraron satisfactoriamente. Una síntesis de los argumentos utilizados así como algunas de las observaciones derivadas se presentan a continuación a manera de reflexiones finales. Algunas de ellas se agregan con perspectivas acerca de desarrollos posteriores a la etapa estudiada.

El enfoque teórico privilegiado en el estudio, denominado como “el campo”, fue útil y benéfico porque permitió descubrir varios factores y condiciones importantes para entender la realidad de los colectivos emergentes en Nicaragua. El marco “generacional” habría bloqueado la comprensión de, por ejemplo, la cohesión de miembros diferenciados en edad y en antecedentes socioeconómicos en grupos como 400 Elefantes. Además, tampoco habría ayudado a hacer la distinción de actores colectivos emergentes acorde con sus procesos de consagración. Ninguna de estas dos clasificaciones podría haberse justificado utilizando como prerrequisito conceptual el anquilosamiento de una generación previa. Esto es evidente, al considerar las composiciones directivas de la Fundación del Festival Internacional de Poesía en Granada y del Centro Nicaragüense de Escritores.

De forma más específica, la aplicación de la metodología propuesta por Bourdieu ha permitido a esta investigación determinar algunas reflexiones importantes. Como breve repaso, iniciamos el abordaje con una descripción y revisión de los ejes tradicionales de poder en el campo de la poesía nicaragüense. Desde las expresiones colectivas más históricas, como los grupos granadinos de la Vanguardia y del Taller de San Lucas; hasta las formas más actuales, que incluyen al Instituto Nicaragüense de Cultura (INC), el Centro Nicaragüense de Escritores (CNE), la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE) y la Fundación del Festival Internacional de Poesía de Granada (FFIG). También se repasaron algunos de los componentes más importantes para la difusión de la poesía nacional, como el suplemento periodístico, la industria editorial e Internet. En ese momento se insertaron a los colectivos emergentes con menor capacidad de consolidación, clasificados a su vez, en aquellos propios de la zona capitalina y granadina, y en los que se desarrollaron desde la provincia.

Es necesario resaltar que la historia del poder cultural y literario equivale a la de los colectivos emergentes de rápida consolidación. Lo interesante es que, son historias de transformaciones institucionales pero no tanto de transiciones de personajes. Los mismos protagonistas emergentes desde antes de la década del cuarenta, continúan dominando el escenario literario hasta los primeros años del siglo XXI. Esto nos hace pensar en que los verdaderos ejes del poder cultural y literario están personalizados; por lo que las manifestaciones institucionales son efectos temporales según un contexto puntual. Resalta, en este sentido, cómo en

menos de dos décadas, la misma instancia cultural oficial del INC es rebasada por el Banco Central y luego por el Festival Internacional de Poesía. Esa transición en la autoridad cultural responde a trayectorias de personajes, mismos que van ocupando posiciones, luego, las abandonan al insertarse en otro proyecto y dejan vacíos de poder.

Además de que todas estas expresiones hegemónicas encuentran un vínculo común en la pequeña ciudad conservadora de Granada, también lo tienen en la figura simbólica del Poeta. La concentración de una gran cantidad de capital en un personaje específico es posible porque el imaginario del poeta está fuertemente arraigado. Más que la Vanguardia, Frente Ventana, el INC o el mismo FFIG, es el abstracto “poeta” lo que está institucionalizado. No es gratuito, en este sentido, que Nicaragua sea el único país en la región que cuenta con una definición noble de este oficio, para distinguirlo de cualquier variante popular. Es decir, mientras que todo nicaragüense es “pueta”, su versión refinada de “poeta” es celosamente resguardada.

En este sentido, cabe resaltar la utilidad de las reflexiones hechas sobre esta figura mítica. La distinción entre poeta y pueta, por ejemplo, es necesaria para entender varios de los procesos del poder cultural y literario nicaragüenses. La polémica de las instituciones personalizadas del INC y *La Prensa Literaria* por ejemplo, se puede reducir a una lucha de la identidad del poeta. La democratización u “oligarquización” del oficio poético involucradas en esa polémica, implica una reconfiguración simbólica de la figura del escritor. Por otro lado, la discusión sobre la especialización del poeta, de donde surgió la antinomia de “primitivo”-“especializado”, sólo tuvo una utilidad limitada. Y es que, las estructuras en el campo de la poesía, nicaragüense y regionales, revelan una enorme gama de variantes y combinaciones de estas categorías. De hecho, ni siquiera los grandes modelos históricos son consistentes en uno u otro extremo. Rubén Darío y Pablo Antonio Cuadra, digamos, enaltecían la supremacía del poeta mientras que sus obras tendían a la especialización. Es decir, en ellos existía un divorcio entre sus capacidades de versificar y de comunicar. Defendían y ejercían un privilegio sociopolítico que no se encontraba en su poesía. Ernesto Cardenal, posiblemente, es el único de los ejes históricos revisados que empató su figura de poeta iluminado

con una poesía que intentaba “comunicar algo” (en un contexto social), de forma estética.

De forma más reciente, las clasificaciones de primitivo o especializado también son limitadas. Los únicos esfuerzos colectivos bien identificados en este contexto son el hondureño del Colectivo Paísposible, y por otro lado del espectro, el de 400 Elefantes. No obstante, aun para ellos, así como para varios de los poetas en colectivos emergentes, aunque la capacidad de versificar puede considerarse un don, no se le considera más extraordinaria que cualquier otro oficio. Es decir, ejercer la poesía implica derrumbar las torres imaginadas por Darío y por Cuadra. A su vez, surgen otras combinaciones de posturas. Como la de los grupos Macuta y Tarantella, que buscan forjar una tradición poética propia, pero sin declararla como autoritaria e impositiva. Aunque ellos pueden en algún momento refugiarse en el capital simbólico de un “maestro”, sus propósitos aún siguen en una relación más horizontal con el entorno social. Otra combinación es la del Folio 114 y de Casa Bizarra. Ellos entremezclan elementos primitivos de causa social y estrategias de especialización, necesariamente implicadas dentro de la expansión de las perspectivas culturales con las que opera la organización de Caja Lúdica. Todas estas variaciones implican una reconfiguración de la figura del poeta.

El grado de arraigo del imaginario poético, manifiesto en la capacidad de consolidación, es evidente en los casos de colectivos emergentes jóvenes. El grado de complicidad con los requisitos predeterminados por las esferas consagradas es un motivo de aceptación o de discriminación para ellos. Por lo que no es de sorprender, que sea en la zona capitalina en donde se presentan los casos que desafían más a estas concepciones. Managua es el centro de mayor desarrollo urbano nacional y con intercambio internacional. Pero dado el fraccionamiento de las diferentes zonas nacionales -o “balcanización”, como diría Sergio Ramírez-, los capitalinos también son los que tienen mayor contacto con los imaginarios sociales del siglo XX. Ese contacto constante, junto con una discriminación repetida es lo que ha llevado a grupos como 400 Elefantes a declarar la necesidad de “Quemar al Maestro”; de confrontar las implicaciones autoritarias y excluyentes de los granadinos.

A la vez, aquellos históricamente relegados de estos procesos mantienen mayor complicidad con los imaginarios nacionales. Los colectivos de la provincia han

estado alejados de las grandes polémicas culturales del siglo XX, por lo cual ahí no está en crisis la figura del poeta-maestro. Para estos poetas emergentes, el rol de personas como Douglas Stewart y de Flavio César Tijerino –ambos maestros, pero no afiliados a Granada-, no se han vuelto blancos de ataque. No obstante, la dependencia de la provincia respecto de la capital para dar a conocer la existencia de sus producciones poéticas, ha llevado a que ellos también reten las concepciones centralistas y de homogeneidad cultural en el imaginario nacional. Es por eso que surge la estrategia de descubrir y fomentar una tradición local, que si bien puede insertarse en una perspectiva nacional, desafía la idea de que la poesía sea exclusiva de Granada y de Managua.

Es importante distinguir entre la imagen de poesía como “propiedad” de los centralistas, y la proyectada al exterior. La autoridad y poder de los granadinos, si bien se han utilizado para aprovechar las condiciones de fragmentación nacional para controlar al campo de la poesía nicaragüense, lo han hecho con el discurso de representatividad. Es así como surgieron títulos que aluden a una “República de Poesía” o “Poética”. De lo revisado en los capítulos anteriores, se pueden hacer unas reflexiones en cuanto a la legitimidad y vigencia de estos títulos.

Entre otros factores, la República Poética está fundamentada, en esencia, en tres pilares. El primero es la apropiación simbólica de la figura de Rubén Darío. Enseguida existe una jerarquización del oficio poético, hecho posible por la distinción entre el poeta y el “pueta”. Finalmente, el único eje material que tal distinción apoya es el suplemento cultural. No obstante que estos ejes promovieron una imagen nacional y regional, no fue hasta el contexto de la Revolución sandinista (como posible cuarto pilar), cuando la poesía nicaragüense se empezó a difundir a nivel internacional. Es importante en esta estructura imaginada la ausencia de otras condiciones presumiblemente esenciales para una reputación como la cuestionada. La industria del libro está fracturada e incipiente; las universidades no promueven carreras literarias; y una parte considerable de la población nicaragüense es analfabeta. No obstante estas deficiencias locales que ponen en riesgo la legitimidad de la “República poética”, la publicación y la difusión de poesía en el extranjero han ayudado a superarlas, si bien en un sentido de dependencia. Recordemos la frase de Sergio Ramírez, cuando aludía a que el poeta nicaragüense no requiere de lectores nacionales, sino más bien extranjeros.

De cierta forma, al recordar la descripción de los imaginarios sociales hecha por Bachelard, como “obstáculos epistemológicos”, puede pensarse en que la “República Poética” es un factor del “subdesarrollo cultural” referido por Erick Aguirre. Y es que su arraigo multisectorial incluye a las mismas esferas de influencia nacional, y les impide a éstas comprender las necesidades específicas del país. Por ejemplo, la concepción *a priori* de homogeneidad poblacional por ejemplo, obstaculiza la voluntad política por atender la heterogeneidad lingüística en la costa del Caribe. La representatividad y autoridad no cuestionadas de los escritores capitalinos y granadinos, impiden reconocer la necesidad de intercomunicar la provincia con la zona central. Son casos en que lo imaginario se institucionaliza y repercute en lo concreto. Sin embargo, desde el año de 1990, la articulación coyuntural de la literatura con la política se ha debilitado gradualmente. Ello no sólo implicó una reducción de la atención internacional, sino de la posibilidad de generar personalismos locales que alimentaran los grandes imaginarios nacionales del siglo XX. En este sentido, se hace necesario revitalizar la imagen de República Poética.

Los cimientos –ahora expuestos- de la imagen de República Poética pudieron haber sido eficientes durante el siglo XX, pero su vigencia actual está amenazada. Si bien la sombra dariana de este país que cubre hasta a sus vecinos ha contribuido a que la poesía regional sea poco difundida, también ha oscurecido la misma capacidad de autoevaluación y crecimiento nicaragüense. Desde el experimento revolucionario de los años ochenta hasta la transición de siglo, la estrategia única para mantener la imagen poética fue la exégesis. Es decir, enaltecer el pasado. Durante esta época, fueron pocos los esfuerzos que buscaron la continuidad al futuro y que cobraron forma desde las instancias consagradas. Situación que cambia durante los primeros años del siglo XXI, cuando los proyectos personalizados empiezan una mayor integración en los procesos de mundialización. Es el momento en que se reconoce la necesidad de renovar la imagen de la “Tierra de poetas”. Los esfuerzos editoriales de 400 Elefantes, los Festivales Internacionales de Granada y los de rescate tradicional desde las provincias, son ejemplos que innovadoramente fortalecen esta imagen de Nicaragua. Igualmente, son espacios oportunos para corregir las fracturas e imprecisiones en los imaginarios granadinos, vanguardistas y revolucionarios. En cuanto a ellos, todos los actores involucrados buscan una forma única de atender a esta condición nacional.



Durante los últimos años del siglo XX, la mayor parte de las posturas críticas de la producción poética nacional estaban alineadas con una defensa del pasado. El clamor consecuente por renovar o fortalecer a los imaginarios sociales relativos a la poesía, coincidieron en la idea de que el campo literario está en “crisis” por el neoliberalismo.

Por un lado, Anastasio Lovo en su artículo ya mencionado, “Autopsia de nuestra poesía actual” [1998], mantiene que la poesía nicaragüense no ha sido innovada desde la década de los cuarenta y que la situación actual es aún más grave, en parte por la fractura del vínculo íntimo del Estado y la Literatura [1998: 5]. De cierta forma piensa que las políticas del antiguo Ministerio de Cultura sandinista fijaron al campo literario en una relación de dependencia. Al eliminarse esta condición, se dejó a la comunidad artística sin la capacidad para abrir su propia brecha. Sin descalificar por completo esta postura, lo encontrado en este estudio indica que las políticas culturales neoliberales obligaron a una transferencia de responsabilidades al sector cultural privado para cubrir sus propios intereses. Si bien la capacidad de gestión para promover la actividad cultural literaria es diferente en todos los casos revisados, hay varias razones para pensar que el anhelo de recuperar el mecenazgo estatal no es predominante entre los sectores emergentes.

Tanto en Nicaragua y de forma similar en Costa Rica, las recientes tendencias en gasto público y en grados de intervención gubernamental coinciden con el auge de editoriales independientes, la creación de espacios culturales alternativos y con la experimentación más profunda de interacción social y poética. Sin embargo, es importante aclarar que el aumento de la proyección de imágenes espectaculares (que se volvieron las preferidas del Estado por su atractivo turístico), no es proporcional al desarrollo cultural interno. La disminución de presupuesto y de la capacidad asistencial para el desarrollo literario y cultural “no espectacular”, generaron mayor competencia por los escasos recursos a la vez que una desconfianza en las instituciones. Esta postura se deriva -en parte- de que las políticas neoliberales del INC por ejemplo, con excepción de la administración de Clemente Guido, fueron mal orientadas. El postulado de no-intervención de Gladys Ramírez y las tendencias a reducir la infraestructura cultural de Napoleón Chow y de Julio Valle, fueron efectivos porque descargaron al Estado de su responsabilidad cultural, pero simultáneamente equivocados al no garantizar que el sector

independiente contara con la infraestructura necesaria para asumirla. Para ilustrar lo anterior, basta pensar en la incoherencia presente en un contexto que incluye simultáneamente, una reactivación incipiente de la actividad editorial nacional mientras se cierran bibliotecas públicas y prevalece un desinterés federal por construir vías de comunicación.

Estas deficiencias continuarán mientras el Estado siga apostando al imaginario de homogeneidad cultural que obstaculiza su integración interna y externa. Pero en otro sentido, aunque el afrontar estos retos pueda pensarse como obligación gubernamental, el sector independiente nicaragüense se ha enfrentado al neoliberalismo específico de su país con diferentes estrategias que demuestran creatividad para asumir la responsabilidad cultural. En este escenario, la fragmentación del campo literario, desencadenado por presupuestos disminuidos y autoridades cuestionadas, ha estimulado la reproducción desigual en materia de promoción poética, de lo cual resulta una diversificación incrementada.

La deslegitimación –aunque a veces parcial- de los personalismos que fueron tan predominantes en las décadas pasadas, también ha contribuido al surgimiento de vías promocionales y distributivas con mayor capacidad explorativa que reproductiva. Desde el año de 1990, los efectos de los choques pasados de proyectos y cosmovisiones personalizados, que obligaron a los escritores nicaragüenses a declarar su lealtad a uno u otro bando, gradualmente perdieron fuerza. Ello fue en parte, por la emigración de varios poetas, y por los intentos gubernamentales de distanciar las cúpulas literarias de las instituciones. Pero fueron los escritores emergentes, quienes poco antes y durante el periodo estudiado, quedaron expuestos a líneas residuales de fuego. Su respuesta fue repentinamente desconocer o cuestionar a los bandos que se atacaban entre sí. Los que se mantenían vigentes se expusieron a ser “quemados”. Nuevamente, la capacidad creativa del campo literario se puso a prueba, y resultó exitosa. Similar a la historia vista de Literatosis, en las palabras de Rodrigo Peñalba: “*limitar a veces ayuda a liberar*”.

En este sentido, la Poesía nicaragüense se ha refugiado, más que en instituciones, en la habilidad de los mismos poetas para mantenerla vigente. Desde 1990, el campo de este producto destaca por recurrir a diferentes estrategias puntuales para defender y legitimarse en la sociedad. Se diferencia por lo tanto, de

las perspectivas anteriormente vistas, similares a la de Misha Kokotovic, que confirman que la poesía centroamericana ha perdido importancia ante otras expresiones literarias más digeribles o espectaculares como el testimonio [Kokotovic, 2003: 23]. Esta visión puede simultáneamente encajar en las recientes tendencias académicas internacionales, que privilegian el estudio de la narrativa por encima del verso. Es posible que esta percepción sea causada por la producción literaria nicaragüense que circula internacionalmente. La disminución en la actividad poética es sólo aparente cuando el observador se apoya únicamente en los canales visibles desde el extranjero, es decir, las editoriales alemanas donde publica Ernesto Cardenal, las mexicanas donde publica Francisco de Asís Fernández, y las españolas donde publica Gioconda Belli, entre otras. No obstante, dada la fractura en la continuidad de las editoriales estatales de los años ochenta, la industria del libro nicaragüense, de nuevo incipiente, ahora se ha localizado. Aunque la asistencia de ONGs internacionales a colectivos locales ha perpetuado el rumbo de dependencia nacional, lo revisado en el Capítulo I sobre la actividad editorial nacional revela que la producción y la distribución local de poemarios van en aumento.

En todo caso, la observación de Kokotovic puede entenderse en función de las plataformas nuevas de la difusión de poesía. No en el sentido económico, sino artístico. Durante el periodo estudiado, la Poesía como tal, cede parte de su lugar simbólico para compartirlo con otras expresiones culturales. Esto coincide con el antes mencionado desinterés estatal en lo literario y su preferencia simultánea por otras artes. Pero en el nivel propio de los creadores, tal desequilibrio se evita a favor de una relación más horizontal con aquellas esferas artísticas históricamente soslayadas. En *marcaacme.com* y la revista *ANIDE*, así como en el suplemento *La Prensa Literaria*, por ejemplo, hay un reconocimiento que busca compensar la ignorancia impuesta a otras expresiones que han vivido a la sombra de la poesía. Sin arrinconar a este género literario, las ediciones de estas publicaciones complementan los poemas con colores, imágenes y con composiciones no-poéticas, como el cuento.

Los recitales también participan en esta tendencia. Hay una simultaneidad en la exposición de fotografía, escultura, plástica, y hasta escenificaciones teatrales cuyas expresiones se complementan mutuamente. Entre los recitales más

experimentales están los *performance* de *Huérfana embravecida* de Marta Leonor González de 400 Elefantes, el Festival de Anti-poesía de Granada, y los eventos multiartísticos de Caja Lúdica en Guatemala que combinan teatro, danza, malabares y poesía ante un público interactivo. Se puede mencionar también los trabajos recientes de Lázaro Díaz del grupo Macuta, que en su personalidad de DJ Lázaro, musicaliza electrónicamente sus poemas propios y de otros. Los casos mencionados en conjunto, ilustran que la Poesía centroamericana alberga tendencias reflexivas y concientes de su entorno inmediato.

Lo anterior lleva a la conclusión de que la poesía nicaragüense se reconoce inserta en un campo cultural más amplio; que la hondureña y guatemalteca se identifican con necesidades sociales; y que la costarricense se esfuerza en alcanzar objetivos de integración regional. Algunas de las manifestaciones específicas en estos casos de reflexión y contextualización pueden concretarse en diferentes grados. Es decir, su materialidad puede ser duradera, en el caso de un libro publicado o de un disco grabado; o efímera como en un *performance*. Como parte de la primera de estas alternativas, están las revistas publicadas por los colectivos emergentes, en las que la poesía se presenta integrada a una concepción cultural más amplia. También están los discos grabados por DJ Lazarus o por el Colectivo Paísesposible. En la segunda alternativa pueden incluirse las combinaciones de *performance* y expresiones virtuales con múltiples posibilidades de presentación ante un receptor, en donde la poesía tiene un carácter efímero, específico a las condiciones únicas del creador y del receptor en un momento determinado. Aunque se pudiera pensar que estas características pasajeras imprimen un efecto similar en el capital simbólico de sus productores, no lo es tanto. Basta con recordar las secuelas del *performance* de la compañía teatral de Al Margen con la poesía de Martin Mulligan, en el Festival de Anti-poesía organizado por Héctor Avellán y Helen Dixon. La sociedad granadina respondió con tal persistencia a tal expresión poética debido a que impactó sus valores conservadores; intangibles y extraliterarios. En este sentido, la Poesía, más que debilitarse por la interacción con otras artes, se fortalece. Pero además de estas expresiones -en cierta forma desafiantes a la frontera entre “lo literario” y lo “extra-literario”-, existen otras estrategias que caracterizan al campo emergente de la poesía estudiada que merecen destacarse.

El dinamismo del campo literario depende fuertemente de sus estrategias de justificación, difusión y de interacción. Los colectivos poéticos revisados destacan en este sentido por las triangulaciones de apoyo y de cooperación que vinculan sus intenciones de oficio y sus productos con agentes no necesariamente literarios. El método no es novedoso, sin embargo, aunque las instituciones involucradas van cambiando en el tiempo, en el caso nicaragüense hay varios actores constantes.

La historia nicaragüense contiene de manera repetida ejemplos en los que diferentes sectores soslayaron las distancias entre ellos (aunque sea temporalmente) y crearon redes amplias de cooperación con un objetivo compartido. Ejemplos de ello sucedieron en los últimos años de la insurrección guerrillera anti-somocista y primeros de la Revolución sandinista. Durante estos periodos se dieron esfuerzos ramificados bajo iniciativas culturales y educativas comunes para cohesionar a la sociedad y encaminar cierta esperanza para el desarrollo nacional. Aunque estas expresiones específicas fueron cortas, cabe resaltar que el estandarte de solidaridad nicaragüense resurge varias veces más en el futuro.

De forma más reciente está el consenso político forjado por el Centro Nicaragüense de Escritores por declarar el Día Nacional del Escritor, y la institucionalización acelerada del Festival Internacional de Poesía en Granada. Ambos se lograron con base en complejidades propias. El CNE tuvo que enfrentarse a una comunidad política que desconfiaba de sí misma y en la que, la fractura interna del FSLN era inminente. Los organizadores del Festival también tuvieron que negociar espacios de diálogo entre las esferas políticas y literarias, para luego vincularlas con las comerciales, turísticas, civiles, nacionales e internacionales. Aunque las intenciones detrás de cada caso varían, dependieron, en mayor o menor grado, de la identidad poética.

CNE basó su éxito en el mismo discurso utilizado durante las campañas sandinistas de los años ochenta. Hacer la poesía accesible a las masas como un derecho de identidad nacional, junto con un discurso denunciatorio de la "*hegemonía cultural oligárquica*", fue la plataforma básica con la que el CNE logró el apoyo nacional e internacional para sus objetivos. Por otro lado, los granadinos también pudieron concertar su preservación de valores oligárquicos con otros propósitos (por ejemplo, turísticos) amparados por un discurso cultural y literario. Su operación incluye la creación de espacios simbólicamente exclusivos, simultáneos a otros con

carácter público y abierto, que fortalecen respectivamente, los imaginarios del poeta y del “pueta”. La clave para la acción colectiva y éxito consecuentes de cada proyecto radica en que el objetivo necesita ser lo suficientemente universal para englobar una variedad de intereses. Como es evidente, en Nicaragua dicha clave es la poesía.

De hecho, desde que los vanguardistas se apropiaron del capital dariano durante el primer tercio del siglo XX, “lo poético” se ha hecho presente en casi toda la historia nacional de Nicaragua. Ahí, la universalidad de la Poesía y del Poeta, en el imaginario nicaragüense, se ha arraigado lo suficiente como para atenuar la heterogeneidad del país. De hecho, no es arriesgado suponer en este contexto que, en Nicaragua, rechazar una invitación a trabajar para promover la poesía o las figuras de poetas consagrados, sea considerado casi como una traición a la patria.

Como hemos visto, la orientación localista emergente en el campo literario nicaragüense se acompaña de cierta continuidad de la dependencia respecto del extranjero. Ello no implica la disminución de este vínculo, sino más bien, que éste se ha reorientado. Los países a los que tradicionalmente solicitaban apoyo antes de la década de los noventa, incluía a Estados Unidos, Alemania, Suecia, España, entre otros. En contraste, durante la etapa estudiada, una parte considerable de los actores emergentes, separada de los círculos consagrados, está más bien interesada en integrarse regionalmente con Centroamérica. Lo que puede no ser una actitud novedosa, ya que la misma figura de la salvadoreña-nicaragüense Claribel Alegría es un testimonio vivo de esto. Otros casos históricos incluyen a *La Prensa Literaria Centroamericana* de Pablo Antonio Cuadra y la cooperación con brigadistas internacionales en las Cruzadas de Alfabetización sandinista. Por diferentes razones estos esfuerzos fueron limitados a cierta época, pero no así, la vocación centroamericana.

Destacan así, por la continuidad en este regionalismo centroamericano, las redes de beneficio mutuo de algunos de los colectivos nuevos. *Marcaacme.com*, por ejemplo, provee una alternativa para superar a la desafiante geografía natural y geopolítica del país y de la región. El grupo 400 Elefantes por su lado, ha realizado publicaciones conjuntas con editoriales costarricenses. También ha coordinado interacciones de poetas en toda Centroamérica y de México para representar a la región en Estados Unidos y Sudamérica. Esta voluntad integracionista es compartida

con otros, como los poetas costarricenses con sus Encuentros Centroamericanos de Escritores “La Frontera”. Aunque algunos grupos como Paísposible, la Asociación de Escritoras Hondureñas y Folio 114 dedican una atención mayor a su realidad local, es importante reconocer que siguen integrados de forma imaginaria.

Hasta lo revisado, se puede pensar que toda Centroamérica comparte una pasión por la poesía. Varios de los países incluidos en este estudio cuentan con un imaginario poético local, aunque no tan generalizado e inclusivo como Nicaragua. En Honduras está la “Tierra de Gigantes” en Olancho; Costa Rica tiene su propia versión granadina en el pueblo de San Ramón. Estas coincidencias apoyan la afirmación de Gioconda Belli de que *“Si se considera su extensión geográfica y su densidad poblacional, Centroamérica tiene que ser la zona del mundo donde hay más poetas por kilómetro cuadrado”* [Belli en Christman, 2008].

Se reconoce así que la poesía está lo suficientemente arraigada tanto socio-histórica como regionalmente para facilitar mayor integración en cuanto a lo poético. Esto gradualmente se volverá más importante cuando los retos planteados por los campos literarios nacionales puedan cooperativamente atenderse. Aunque para el momento de terminar este estudio la etapa “propriadamente” neoliberal ya no es vigente, el regreso del FSLN y de Daniel Ortega al poder presidencial (2007) también implica ciertos desafíos.

En cuestiones infraestructurales es necesario considerar la falta de capacidad y voluntad estatal para atender las problemáticas propias de las Regiones Autónomas del Atlántico (RAAs). Especialmente en cuanto a la ciudad de Bluefields, es evidente cómo su aislamiento ha perjudicado hasta las mismas fundaciones, necesarias para un escenario literario saludable. De hecho, el desarrollo infraestructural recientemente realizado en otras partes del país, es una muestra del continuo desinterés en las RAAs. Por ejemplo, las ampliaciones de carretera de Managua a Matagalpa hechas en el 2007, aún no se coordinan con otros factores como transporte y comercio que pudieran estimular la distribución literaria fuera de la zona del Pacífico.

El factor gubernamental es importante en otros sentidos. Los amargos disturbios generados por bandos ideológicos durante la década de los ochenta, no sólo polarizaron al campo literario sino que lo colocaron, en conjunto, en una postura antagónica frente al Estado. Ya se mencionó que el vicepresidente Carazo asistió a

Granada en representación del titular del poder ejecutivo, Daniel Ortega, aunque éste fuera el “presidente honorario” invitado del Festival Internacional de Poesía. Eventos recientes han vuelto más compleja esta relación conflictiva. Tanto, que los granadinos han asumido una actitud casi-paranoica en cuanto a la intervención gubernamental. En este proceso, tiene mucho que ver la misma institucionalización acelerada del Festival.

Después del Festival de Anti-poesía en el 2007, han surgido otras expresiones colectivas que desafían al Festival oficial. Estas “emergencias” han contribuido a tensar el ambiente. La razón, como he descrito en el capítulo IV, se concentra en que los emergentes perciben al Festival como excluyente.

Algunos de los grupos que aparecieron en el 2008, incluyen a uno de mujeres llamado La Franja, y a otros dos propiamente juveniles, Poesía en Construcción y el Frente Nacional para la Liberación de Poesía. El Instituto Nicaragüense de Cultura también creó su propio grupo a través del programa Sábados de Cultura. La importancia de mencionar a estas agrupaciones está en que son nuevos actores en el campo de la poesía nacional. Algunos de ellos incluso, se han vuelto antagónicos a la esfera consagrada de Granada.

En el 2008, el colectivo del INC, en el cual nuevamente destaca Héctor Avellán, fue acusado de interferencia por la Fundación del Festival Internacional de Poesía de Granada (FFIG). Los granadinos llamaron a estos poetas como “*enviados por el gobierno*” y más específicamente “*de Rosario Murillo*”, que según ellos intenta sabotear y destruir al Festival [Avellán, 2008]. Estas declaraciones sucedieron tras la negativa de los organizadores para que los jóvenes participaran en el Carnaval Poético. El grupo del INC coordinaba a varios colectivos poéticos emergentes para desfilan en el Carnaval con una manta donde se leía “*Democratizar la cultura, más espacios para poetas y escritores jóvenes. No a la privatización de la poesía*”.

El incidente llegó al punto de involucrar a fuerzas policíacas, cuando personas afiliadas a la FFIG físicamente agredieron a uno de los miembros del novísimo grupo Zona Joven Nicaragua. Este colectivo formaba parte del contingente organizado por el INC para participar en el desfile. Lamentablemente, este acto de violencia no fue mencionado en la denuncia del FFIG en contra del Instituto Nicaragüense de Cultura. El suceso terminó en forma similar a los otros escándalos del Festival oficial



-como la disputa por la propiedad intelectual del evento con Ariel Montoya, o como el “maltrato” a trabajadores del sector educativo y de salud que se manifestaban en las cercanías del Festival en el 2006-. Es decir, los medios nacionales cómplices del FFIG omitieron el acaecimiento.

Pero hay otras dimensiones problemáticas por considerar en cuanto al gobierno y a la Cultura. La reelección de Ortega trajo consigo una inestabilidad inicial en el Instituto Nicaragüense de Cultura. Después de un “desfile” de varios directores, algunos nombrados por tan sólo unos días, el INC finalmente encontró cierta estabilidad con el nombramiento de Luís Morales. Quien en una de sus primeras acciones, instaló el ya referido programa “Sábados de Cultura en el Palacio”. Además de agrupar a poetas emergentes para recitar, estos eventos semanales gratuitos también incluyen una exposición de artesanías, así como presentaciones de baile y música.

El Instituto también se ha destacado por sus primeras cuatro publicaciones: poemarios de debut para poetas capitalinos jóvenes<sup>1</sup>. No obstante estos logros, aún queda cierta duda acerca del interés detrás de las políticas culturales del nuevo gobierno. La ausencia de Ortega del Festival de Granada no es un caso único. De acuerdo con reportes locales, han sido varias ocasiones en que diferentes representantes oficiales, incluyendo a Morales, no respondieron a invitaciones para participar en debates sobre políticas culturales, organizados mayormente por las universidades locales [*cf.* Agüero, 2007]. Factores como éstos pueden llevar a cuestionar si la ausencia simbólica del Estado en materia cultural es algo exclusivo de políticas neoliberales. Es decir, estas problemáticas revelan que en Nicaragua, más que diferencias ideológicas, políticas o familiares, el mayor obstáculo para el desarrollo cultural es la falta de voluntad de cooperación. Durante la época estudiada, es posible que la concertación lograda por el CNE para promulgar el Día Nacional del Escritor fuera de las últimas expresiones de voluntad política unida en el país. Desde entonces, los proyectos culturales multisectoriales necesitan mantenerse cuidadosamente distantes de la clase política.

---

<sup>1</sup> También resulta interesante considerar las especulaciones de futuras publicaciones en conjunto con instancias culturales venezolanas, posiblemente destinadas a circular entre países miembros del ALBA [Avellán, 2008b].

Ahora bien, específicamente en cuanto a los colectivos poéticos propios del campo, hay varios puntos que resaltar. Este estudio los clasificó de acuerdo a su habilidad para acumular capital simbólico en dos grupos: el primero de ellos formado por aquellos de consolidación-acelerada o consagrados, y el segundo por, aquellos con procesos no-acelerados. El punto aquí es que el tiempo de actividad es relativamente poco importante para institucionalizarse. Los casos que alcanzan niveles de reconocimiento considerables disponen de capital previamente existente. Ejemplos de ello son el Centro Nicaragüense de Escritores, la Asociación Nicaragüense de Escritoras y la Fundación del Festival de Granada. Desde sus inicios contaron con la voluntad de escritores ya consolidados, para asociar su figura simbólica con el proyecto en cuestión. Estas afiliaciones facilitaron la gestión para apoyos internacionales, así como la aceptación casi inmediata de parte de la comunidad literaria y académica nacional e internacional.

Por otro lado, es evidente cómo la ausencia de grandes figuras, o incluso de una tradición literaria local reconocida impide la emergencia y enmudece las voces de los poetas emergentes. El grupo Macuta, por ejemplo, tuvo a su favor la herencia del Grupo U, que en sí cuenta como parte de una tradición propia. Empero, el reconocimiento de esta tradición fuera del departamento de Boaco fue lento y tardío, por lo que el nuevo grupo ha tenido que luchar contra un estereotipo provinciano. Asimismo, los poetas matagalpinos de Tarantella han sufrido por la imposición de etiquetas no-intelectuales que refieren a su lugar de origen. Ello, a pesar de que algunos escritores sandinistas reconocidos como Erick Blandón y Vidaluz Meneses también sean matagalpinos, aunque sus reconocimientos son mayormente por haber emigrado a la capital o por contar con una cercanía a granadinos.

Los colectivos más lentos en consagrarse han enfrentado estos obstáculos a través de una crítica social legítima que a la vez demuestra un conflicto inter-promocional. Desde sus primeras apariciones en los suplementos culturales y en recitales locales, los poetas de estos grupos han sido estigmatizados por sus antecesores. Para los escritores de promociones anteriores, los nuevos son “desasosegados” y “vacíos”. Estas opiniones han fortalecido el título que les fue otorgado en la antología de Marcos Morelli, de “huérfanos”, o el formulado por Gioconda Belli, de “Generación del aire”. De igual forma, las mismas declaraciones hechas por los emergentes afirman que provienen del “caos”. Tales marcas

posiblemente repercuten en la poca atención que reciben de los ámbitos nacional e internacional.

No obstante lo anterior, es importante resaltar que los colectivos emergentes con menos capital simbólico aventajan a las esferas consagradas en materia de identidad y cohesión. Esto pone en cuestionamiento serio las percepciones de una promoción poética desequilibrada y sin rumbo. Una consecuencia de la capacidad de consolidación de las agrupaciones emergentes es la institucionalización de su propia identidad. Por lo menos en los casos revisados, entre más institucionalizado sea un colectivo, menos cohesionada es su identidad. En parte, esto puede deberse a una condición inherente a las grandes agrupaciones, donde las figuras legales propician la apertura amplia en menoscabo de principios selectivos. Por ejemplo, aunque se puede trazar una serie de valores identitarios aplicables a la Fundación del Festival Internacional de Poesía en Granada, éstos no serían aplicables a los participantes de su Festival, en especial a los extranjeros que más bien fungen como elementos de *glamour* cosmopolita. El CNE y la ANIDE en líneas similares, cuentan con membresías tan amplias que dificultan la aplicación de principios selectivos, en los que no cabe siquiera la nacionalidad nicaragüense. En todo caso, si se insiste en buscar alguna línea de cohesión, se podría considerar la tendencia de un discurso de subalternidad en el caso del CNE, y por uno de condición de género en la ANIDE.

En contraste con las agrupaciones institucionalizadas, están las emergentes de consolidación no-acelerada. Éstas presentan mayor definición y cohesión identitaria. El grupo Macuta, por ejemplo, consigue fortalecer un vínculo íntimo entre sus integrantes, basado en sus excursiones ecológicas. De los casos regionales revisados, también destaca el Colectivo Paísesposible. Como se vio, la cohesión de este último grupo no necesariamente depende de una afiliación reducida, ya que en algunos momentos su membresía puede rebasar a los 50 artistas. En este caso, los miembros no sólo se identifican entre sí por la pasión literaria, sino también por un compromiso social, evidente desde el mismo nombre del grupo.

Pero existen casos en los que las afiliaciones pueden ser mucho más grandes que la de Paísesposible. En ellas, sus grandes nóminas institucionales pueden conllevar otro riesgo relevante cuando hay una tradición de elogio. Como se mencionó, el CNE ya ha homenajeado a la mitad de sus miembros en tal sólo diez años de haber iniciado tal práctica. A ese ritmo, es posible que dentro de dos

décadas más, todos sus miembros sean distinguidos, por lo que se avizora el agotamiento de los homenajes. Tal escenario ya se ha vislumbrado en Guatemala. En referencia al Premio Nacional de Literatura, el crítico y poeta Alan Mills afirma que “*va a llegar el día en que todos los escritores del país podrán lucir la placa... en el rincón más adecuado o visible de la casa, dependiendo el gusto*” [Mills, 2005]. Es decir, el proceso de institucionalidad en las agrupaciones consagradas de Nicaragua se acompaña de la depreciación de los reconocimientos u homenajes.

Como parte de los resultados de este estudio, cabe mencionar que las estrategias históricas para distinguir a los poetas no se han innovado o aplicado sobre bases más competitivas. Es decir, el pasado dariano y las afiliaciones extraliterarias siguen siendo prioritarias. Ello implica una disminución gradual de la importancia de tales reconocimientos. Si se piensa esta condición al extremo, parece ser que el campo consagrado nicaragüense tiende a reproducir la realidad de los clanes familiares de Granada, donde, como lo afirma Carlos Vilas “*todos son primos de todos*”. En este sentido, la “familia” excluirá un sector considerable de emergentes e incrementará la sensación de “orfandad” de éstos.

Aunque los mismos grupos emergentes han colaborado en la difusión de estas etiquetas de “huérfanos”, “desasosegados” y “caóticos”, también han desarrollado una postura crítica, más fundamentada y propositiva para corregir estas primeras impresiones. En esencia, dicha postura se centra en una madurez para cuestionar la legitimidad de las “autoridades poéticas” que invalidaban a los emergentes durante el cambio de milenio. De hecho, casi todos los casos revisados tienen su propia versión de “quemar el maestro”, que en sí condensa dialécticamente la problemática, su solución y su ejecución. Literatosis y *marcaacme.com* claro, intentan deslegitimar a los consagrados con su rebeldía y desafíos constantes a los límites de la *doxa* hegemónica. 400 Elefantes lo hace con su crítica teórica y reflexiva evitando contaminaciones políticas, económicas y amistosas. También está Horizonte de Palabras, que a pesar de su complicidad con la figura del “poeta-maestro”, sus estrategias de inclusión y expansión así como sus propuestas para una reforma educativa y pedagógica, son en sí críticas hacia algunas estructuras sociales dominantes. Tarantella y Macuta, también destacan por desmentir al managüismo. El único caso de menos presencia en este escenario de desafío es el de la Región Autónoma del Atlántico Sur. Aunque su antología poética

da muestra de su intención por figurar ante la nación nicaragüense, su historia requiere mayor profundización. La información obtenida hasta ahora, permite encontrar ciertas tendencias en el campo de la poesía de Bluefields que desafían los imaginarios centralistas, pero también indica que es demasiado temprano para detectar ejercicios concretos que impacten el ámbito nacional.

A pesar de las constantes declaraciones de diferentes voces en el campo poético nicaragüense, que remiten a su desencanto de las instituciones oficiales, a su apoliticidad, y a su rechazo abierto al compromiso partidista, éstas no son del todo ciertas. El mismo hecho de identificar actitudes críticas, aunque sean orientadas específicamente al mismo campo, evidencia la existencia de tomas de posición. Un ejemplo claro de ello es la intención generalizada de democratizar el acceso a la poesía. Algunos lo promueven a través de sus foros, como *Marcaacme.com*. Horizonte de Palabras lo hace convocando a la comunidad estudiantil. Países posible y el Encuentro “La Frontera”, llevan la poesía incluso, hasta las cárceles. Sin embargo, aunque estos grupos buscan democratizar la poesía de formas diferentes, éstas se alejan de la estrategia masiva de los sandinistas, así como de las posturas excluyentes y oligárquicas promovidas por el grupo de Cuadra.

Los grupos revisados han diseñado una multiplicidad de propuestas para facilitar la interacción de poetas y de sus productos con un sector más amplio. Los recitales no se limitan a lugares encerrados y solemnes, sino que la difusión se ha aprovechado de tecnologías como Internet. De forma más material, se puede pensar en la Editorial Leteo que encuentra formas de sortear sus limitaciones económicas para regalar poemarios en grandes cantidades. Estas estrategias, en su mayoría provenientes de los grupos no consagrados, también son una crítica a su realidad, a través de la cual intentan deslegitimar los canales y filtros establecidos por las cúpulas literarias.

No obstante que los ejemplos mencionados son políticos en su esencia, el ambiente general del campo poético nicaragüense parece estar convencido de su “apoliticidad”. Esta posición no está limitada a los emergentes jóvenes, ya que las Declaraciones de Granada revelan una postura similar de los consagrados. En este contexto, aquellos poetas que buscan interactuar más concretamente con lo social necesitan salir de las fronteras nacionales. Si el tema es político, económico, moral o social, no encaja con las formas aceptadas de conducta. Aunque los casos de

Héctor Avellán y de Helen Dixon destacan por ser claras expresiones locales de conciencia y responsabilidad social, es interesante contrastarlos con el de Ernesto Cardenal. Este poeta-sacerdote-revolucionario, tras sus enfrentamientos con Rosario Murillo y Pablo Antonio Cuadra durante los años ochenta, ha mantenido un bajo perfil político en Nicaragua<sup>2</sup>, pero no así en el exterior. Como se recuerda, Cardenal aprovechó el Encuentro de Escritores Centroamericanos “La Frontera”, realizado en el 2006 en Costa Rica, para lanzar su “Mensaje a Berlín”. Este fue un manifiesto en contra de la guerra de los Estados Unidos en Irak. Surge la duda entonces, acerca de la recepción o posibilidad existente en ese momento para tal acción en un escenario nicaragüense. Por lo menos en los casos de Avellán y de Dixon, tales posturas tuvieron consecuencias de marginación y hasta de confrontación legal.

En este sentido, a nivel regional destacan los casos revisados de Honduras y Guatemala. Aunque sus historias de conflicto y de violencia son de diferentes épocas que las de Nicaragua, los esfuerzos colectivos en esos países han adoptado posturas sociopolíticas comprometidas. Incluso, para la primera mitad del 2008, algunos miembros de Paísesposible se incorporaron a huelgas de hambre frente a instalaciones gubernamentales federales para exigir medidas de anti-corrupción en el sistema penitenciario nacional. Para la comprensión de estos contrastes, en parte es necesario considerar que mientras que la contra-Revolución en Nicaragua tuvo escenarios mayormente rurales, en Guatemala por ejemplo, la violencia alcanzó a las mismas urbes. Esto puede ayudar a explicar los todavía recientes enfrentamientos directos de Caja Lúdica con fuerzas policíacas, sus consecuentes acciones socialmente comprometidas y encontrar una respuesta al por qué no se detectaron casos similares en Nicaragua durante el mismo periodo.

Las estrategias vistas en estos países vecinos se asemejan más a las posturas recientes de Cardenal que a las asumidas por sus connacionales emergentes<sup>3</sup>. Hay una sincronía de los programas sociales de poesía guatemalteco,

---

<sup>2</sup> Aunque, a finales del 2008, Ernesto Cardenal nuevamente se hizo protagonista entre los medios masivos nacionales, por ciertos desacuerdos con políticas del reelegido sandinista, Daniel Ortega.

<sup>3</sup> Como una forma de compatibilidad con las posturas dominantes de intelectuales y otros creadores durante la Revolución sandinista: “*El arte y la literatura han de inventar las posibilidades artísticas para dirigirse al pueblo. Plantear la realidad artística o cultural en términos colectivos y no para la vocación de unos cuantos elegidos*” [Santana, 1979: 67]. La esencia de esta postura (en cierta forma desligada ya de *praxis* política) continúa para los primeros años del siglo XXI como el motor de los

hondureño y costarricense, con los proyectos actuales de Cardenal, que incluyen talleres de poesía para niños con cáncer, y un recientemente inaugurado, festival “ecológico” de poesía en el sur del país.

Ahora en referencia a la producción material del campo: la distinción del campo poético se hace manifiesta por su capacidad de asimilación, apropiación y resignificación de los diferentes elementos que bombardean a su realidad. El caso más representativo lo constituye la llamada poesía “post-sandinista” o “post-utópica”, que toman una expresión particular dentro del “postmodernismo”. Cabe mencionar que aunque el análisis estrictamente literario no es un eje central en este estudio, sí se ha podido captar algunas cualidades distintivas en por lo menos algunas de las producciones de este periodo estudiado.

Como punto de partida, resalta el individualismo; o la subjetividad de la perspectiva individual. Pero no en el sentido que pronostican Kokotovic y José María Mantero (vistos en el capítulo I); como una desconfianza en lo colectivo y desilusión del compromiso compartido, sino como derivación de la consolidación de la sociedad de masas. Este recurso, presente en la selección poética mostrada, abre un espacio de seguridad y de intimidad en donde el poeta se refugia del anonimato y reflexiona sobre su presente. La dirección de la reflexión y del tono del poema depende de la subjetividad del poeta. Puede por ejemplo, tender hacia perspectivas optimistas, que afrontan el reto de la incertidumbre futura con un acto de creatividad. O bien, hacia la resignación condescendiente, en la cual el yo-lírico da el testimonio de una víctima de las tormentas de la virtualidad o la imprecisión de lo real. Los diagnósticos de Mantero, hechos en el año 2000, también fallaron cuando afirmaban un auge de lo urbano como trasfondo y como plataforma para reflejar el estado interior. Por ejemplo, si bien las producciones de los ex-Literatos apoyan esta opinión, es más por su inserción en un escenario capitalino y porque sus miembros (ahora en *marcaacme.com*), “creen en [o idealizan] una Managua urbanizada” [Peñalba, entrevista]. No obstante, es de reconocer que la observación de Mantero en todo caso buscaba reafirmar el managüismo. Soslaya por completo las producciones

---

esfuerzos actuales de Cardenal: “... muchos creemos que también hay otra luz, diferente de la ordinaria, y que ella nos revelará otra realidad y veremos con otra clase de visión el mundo tal como es” [Cardenal, 2008: 20].

inspiradas en la naturaleza de Macuta, por ejemplo, realizadas desde 1996 y en circulación nacional a través de *El Nuevo Diario*, desde el 2000.

Otro elemento constante en la poesía estudiada es la fuerte dependencia de la imagen. Los críticos Luís Cárcamo y José Antonio Mazzotti han identificado que esta característica está expandiéndose regionalmente. Ello, en el sentido en que “*el incesante y vertiginoso flujo de imágenes, la velocidad de los signos, [y] el carácter masivo del consumo simbólico*” [Cárcamo y Mazzotti, 2003: 10], marcan a la literatura de esta época. El punto de vista de Cárcamo y Mazzotti coincide con el testimonio de Blanca Castellón cuando denuncia al “*reino de la imagen visual*”, o de Eunice Shade al declarar que su promoción se origina del caos. Sin embargo, no debe asumirse que la influencia visual de los medios es un reto de antemano perdido para la literatura. La poesía emergente no sufre por la angustia de competir con la imagen visual. Por el contrario, busca equilibradamente combinarse con otros medios y formas artísticas. No intenta reproducir el arte mecánico o digital, sino conjuntamente evocar diferentes percepciones humanas y crear cargas simbólicas únicas. Por otro lado, la inclusión y resignificación de imágenes y en cierto grado de reminiscencias *pop*, no se observan aleatorias en los textos. Incluso, el “perro fulano” de Abelardo Baldizón recibe un tratamiento específico de historicidad para transmitir una imagen determinada y significativa. En conjunto, estas cualidades se acercan más al narcisismo descrito por Linda Hutcheon. Para teorizar las tendencias actuales de la literatura, esta historiadora literaria enfatiza que existe continuidad de una intención reflexiva en la parodia. Un buen ejemplo de ello es el poema revisado “La muerte del poeta”, escrito por el costarricense David Cruz. Con cierto tono de ironía y comicidad, el yo-lírico alivia su angustia de la influencia de tradiciones poéticas locales y orienta su argumento dentro del mismo poema.

Además de todo lo expuesto, cabe mencionar que existen otros puntos de reflexión en este estudio, pero se mantienen en sus contextos específicos y propios de discusión. Asimismo de forma global, se puede compartir la declaración de los coordinadores de la referida Editorial Leteo, Francisco Ruiz Udiel y Ulises Juárez Polanco, que en “*Nicaragua la poesía está viva, y bien vivita*”. Aunque se percibe que la crítica literaria y el campo de la poesía están un poco reticentes a abandonar los paradigmas tradicionales del siglo XX, sí hay varios indicios que apuntan hacia su renovación y la de sus imaginarios sociales. Este impulso al fortalecimiento del



campo literario en general, precisamente, se debe en gran parte a los actores emergentes entre 1990 y el 2006. Su afán por la poesía y por un escenario de interacción más amplio revela razones para sospechar que la “literatosis” patológica, descrita por Onetti, es en cierta forma epidémica. Las vías de transmisión de esta “enfermedad”, así como sus síntomas varían en los casos colectivos revisados, pero es notorio que la pasión por este oficio está en un proceso de diversificación y de expansión. Tanto, que su impacto rebasa el campo propiamente literario y se enlaza con nuevas coyunturas sociales.



## FUENTES CITADAS

### (BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA y SITIOS VIRTUALES)

Abreviaciones:

*END*: *El Nuevo Diario*, Managua, Nicaragua.

*LPL*: *La Prensa Literaria*, suplemento cultural-literario de *La Prensa*, Managua, Nicaragua.

*NAC*: *Nuevo Amanecer Cultural*, suplemento cultural-literario de *El Nuevo Diario*, Managua, Nicaragua.

**400 ELEFANTES (4E)**, (1997), editorial, "ABC", en *400 Elefantes*, año II, no. 7, (agosto), p. 1.

\_\_\_\_\_ (1999), editorial, en *400 Elefantes*, año III, no. 9 (octubre), p. 1.

\_\_\_\_\_ (2000a), editorial, "Abcecito", en *400 Elefantes*, año 4, no. 10 (julio), p. 1.

\_\_\_\_\_ (2000b), nota, "Mujeres al borde de un ataque" en sección "Subidas y bajadas y veredas", en *400 Elefantes*, año 4, no. 11 (noviembre), pp. 41-42.

\_\_\_\_\_ (2000c), editorial, "Encuentro centroamericano", entrevistas, en *400 Elefantes*, año 4, no. 10 (julio), pp. 23-37.

\_\_\_\_\_ (2002), editorial, "ABC", en *400 Elefantes*, año 5, no. 14 (junio-julio), p. 1.

\_\_\_\_\_ (2002b), editorial, "Abcesudo", en *400 Elefantes extra #2*, p. i.

\_\_\_\_\_ (2003), editorial, "ABC", en *400 Elefantes*, año 6, no. 15 (julio-agosto), p. 1.

**AGENCE FRANCE PRESSE (AFP)**, (2005), "Nicaragua exalta labor literaria del poeta Ernesto Cardenal en sus 80 años", en *AFP*, 20 enero, [<http://www.highbeam.com/library/search> >Ernesto Cardenal >2005].

**AGÜERO, Arnulfo**, (2001), "Antología de 400 elefantes en libertad de palabra", en *END*, 2 octubre, 2001.

\_\_\_\_\_ (2002), "Grupo Macuta se sale del zurrón del grupo U", en *END*, 27 agosto, 2002.

\_\_\_\_\_ (2007), "Intelectuales, poetas y artistas debaten políticas culturales", en *La esfera infinita*, 19 junio, [[www.esferainfinita.blogspot.com](http://www.esferainfinita.blogspot.com) >2007].

**AGUIRRE, Erick**, (2002), "Jorge Eduardo Arellano, y la historiografía literaria nicaragüense", en *LPL*, 6 abril, p. 4.

\_\_\_\_\_ (2005), *Subversión de la memoria*, CNE, Managua.

\_\_\_\_\_ (2006), *Las máscaras del texto*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua.

**AGUIRRE ROMERO, Joaquín María** (1997), "Literatura en Internet. ¿Qué encontramos en la WWW?", en *Espéculo*, no. 6, [[http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/lite\\_www.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/lite_www.htm)].

**ALONSO BRETO, Maria Isabel**, (2002), "*How many identities can dance on a maple leaf*". La escritura de Marlene Nourbese Philip en el contexto de la posmodernidad, tesis doctoral en Filología Inglesa, Universitat de Barcelona, Barcelona.

**ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO**, (1980), *Conceptos de Sociología Literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1983), *Literatura/sociedad*, Universidad Hachette, Buenos Aires.

**ALVAREZ MONTALVAN, Emilio**, (1992), "Debate de las ideas. Aportaciones del estudio de los valores culturales nicaragüenses", en *LPL*, 14 marzo, pp. 4-5.

**AMAYA, Jorge Alberto**, (1993), *Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña y extranjera*, UPNFM, Honduras, [[www.elmounstruario.com](http://www.elmounstruario.com)].

**ANDERSON, Benedict**, (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Siglo XXI.

**ARAICA, Armando**, (2004), "Autorretrato", poema en *Tarantella Literaria*, año 1, no. 1, (febrero), Matagalpa, Nicaragua, p. 15.

**ARANA PALACIOS, Jesús**, (2005), "El futuro de las editoriales", en *Revista TK*, no 17 (diciembre), pp. 39-42.

**ARCE, Bayardo**, (1988), Discurso ante asamblea de Trabajadores por la Cultura, Managua, 3 febrero, 1982, en VAYSIERRE, Pierre, *Les contradictions du sandinisme*, Francia, CNRS, 1988, p. 109.

**ARELLANO, Jorge Eduardo**, (1982), *Panorama de la literatura nicaragüense*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua, [Centenario, 1966].

\_\_\_\_\_ (1990), "María Teresa y Nuevos Horizontes", en *LPL*, 17 noviembre, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ (1990), "Pablo Antonio Cuadra y el Cuaderno del Taller San Lucas", en *LPL*, 3 noviembre, pp.4-5.

\_\_\_\_\_ (1992), "Las primeras revistas literarias de Nicaragua", en *LPL*, 29 agosto, pp.4-5.

\_\_\_\_\_ (1994), "Memorial de los 60. 'Quico' y 'los Bandoleros'", en *LPL*, 9 julio, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ (1997), "Las cinco A: interpretaciones del carácter granadino", en *LPL*, 1 marzo, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ (2001a), "El movimiento nicaragüense de vanguardia", en FORSTER, Merlin H., *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias. México. América*

*Central*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, pp. 7-13, 36-39, 42-44, [*Cuadernos Hispanoamericanos* 468, junio 1989].

\_\_\_\_\_ (2001b), "Recordación del Grupo U", en *LPL*, 12 mayo.

**ARENAS, Nelly**, (1997), "Globalización e identidad latinoamericana, en *Nueva Sociedad*, no. 147 (enero-febrero), pp. 120-131.

**ARTISTAS POR LA DIGNIDAD POÉTICA DE NICARAGUA (ADPN)**, (2006), "Un festival alternativo radicado en León", en *marcaacme.com* >noticias, 10 enero, 2006.

**ASOCIACIÓN CASA DE POESÍA (ACP)**, (2008a), "Poesía para todos", [[www.casadepoesia.org](http://www.casadepoesia.org)].

\_\_\_\_\_ (2008b), "Quienes somos", [[www.casadepoesia.org](http://www.casadepoesia.org)].

**AVELLAN, Héctor**, (2002a), "El festival de lugares comunes" en *LPL*, 13 abril, p.5

\_\_\_\_\_ (2002b), "Un encuentro y una respuesta tardía", en *Literatosis*, no. 9, julio-septiembre, pp. 26-30.

\_\_\_\_\_ (2007), "Algunas aclaraciones sobre el Festival de Antipoesía", en *NAC*, 11 febrero.

\_\_\_\_\_ (2007b), "Propuesta para el Festival de Anti-poesía", en [www.antipoesia.com](http://www.antipoesia.com).

\_\_\_\_\_ (2008), "La actividad de los jóvenes durante el festival de la poesía de Granada", en [www.hectoravellan.blogspot.com](http://www.hectoravellan.blogspot.com).

\_\_\_\_\_ (2008b), "La poesía del sábado por la tarde", en [www.hectoravellan.blogspot.com](http://www.hectoravellan.blogspot.com).

**ÁVILA ÁLVAREZ, Antonio y Matilde POZA COSTA**, (2000), "El sector del libro en España", en *Boletín ICE Económico*, no. 2663 (septiembre).

**BALDIZON, Abelardo**, (2000), "'El pueta', engañado de sí mismo", en *LPL*, 12 agosto, pp. 2-3.

**BANCO CENTRAL DE NICARAGUA (BCN)**, (2007), *Nicaragua en cifras*, BCN, Managua.

**BARAJAS, Benjamín**, (2005), "El método generacional", en *La experiencia literaria*, México, UNAM-FFyL, México.

**BARBE, Norbert-Bertrand**, (1997), "Nicaragua. Tres poetas postmodernos", en *NAC*, 19 abril, p. 7.

\_\_\_\_\_ (2005), "Cultura Logia I", en [www.marcaacme.com](http://www.marcaacme.com) >foros >literatura > 23 febrero, 10:41 pm.

\_\_\_\_\_ (2005b), "Retratos de poetas del siglo XXI", en *LPL*, [www.laprensa.com.ni](http://www.laprensa.com.ni), 12 marzo.

**BARRIOS DE CHAMORRO, Violeta**, (1989), "La revolución democrática", (discurso pronunciado lunes, 2 mayo, Washington), en *La Prensa*, 3 mayo, p. 2.

**BARTH, John**, (1967), "The Literature of Exhaustion", en *The Atlantic*, (agosto).

**BAUMAN, Zygmunt**, (2005), *Modernidad y ambivalencia*, (trad. Enrique y Maya Aguiluz Iburgüen), Anthropos, Barcelona, [1991].

- BECERRA, Martín, Pablo HERNÁNDEZ y Glenn POSTOLSKI**, (2003), “La concentración de las industrias culturales”, en *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, CICCUS-Sría. Cultura, Buenos Aires, pp. 55-84.
- BELL, Steven, et. al.**, (1992), *Critical Theory. Cultural politics and Latin American Narrative*. Univ. of Notre Dame Press, South Bend.
- BELLI, Gioconda**, (1991), “El escritor como profeta”, en *NAC*, 16 noviembre, p. 5.
- \_\_\_\_\_ (2006), “Viva la poesía”, en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >articulos.
- BENEDETTI, Mario** (1992), “Hay que escribir de que a uno le da la gana”, entrevista a Sergio Ramírez, en *NAC*, 8 agosto.
- BENGANZA, Gustavo**, (2005), “Oxígeno para el centro histórico”, en *El Periódico de Guatemala*, 30 agosto, [[www.elperiodico.com.gt](http://www.elperiodico.com.gt) >opinión >archivo].
- BENJAMIN, Walter** (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, DF, [1970].
- BERISTÁIN, Helena**, (1989), *Análisis del poema lírico*, UNAM-IIF, México.
- BERRY, Wendel**, (1983), “The Specialization of Poetry”, en *Standing by Words*, Northpoint, San Francisco [*Hudson Review*, 1975].
- BIBLIA DE JERUSALEN LATINOAMERICANA**, (2001), Editorial Desclée De Brouwer, Bilbao-Basauri.
- BLANDÓN, Érick**, (2003), *El barroco descalzo*, URACCAN, Nicaragua.
- \_\_\_\_\_ (2006), “Rubén Darío: Príncipe de la iglesia”, inédito.
- BLOCH, Marc**, (2000), *Introducción a la historia*, FCE, México [1949].
- BLOOM, Harold**, (1973), *The Anxiety of Influence*, Oxford Univ. Press, Nueva York.
- BOLSA DE NOTICIAS (BN)**, (2006), “Sigue disputa por autoría intelectual”, sección Más Breves, *Bolsa de noticias*, 29 mayo, edic. 3812.
- BOURDIEU, Pierre**, (1969), *Qu'est ce que la littérature*, Gallimard, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1979), *La distinción. Critique sociale de jugement*, Minuit, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Le sens pratique*, Minuit, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1982), *Leçon sur le leçon*, Minuit, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Questions de sociologie*, Minuit, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Choses dites*, Minuit, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Language and Symbollic Power*, (trad. Gino Raymond y Matthew Admson), Polity press, Cambridge [1982].
- \_\_\_\_\_ (1992a), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona [1992].
- \_\_\_\_\_ (1992b), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Seuil, Paris.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, [1977].

\_\_\_\_\_ (1995), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, conferencia, Fayard, Paris.

\_\_\_\_\_ (1997), *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris.

\_\_\_\_\_ (2000), *Propos sur le champ politique*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

**BOURGOIS, Philippe**, (1986), "The Miskitu of Nicaragua: Politicized Ethnicity", en *Anthropology Today*, Vol. 2, No. 2 (Abril), pp. 4-9.

**BOUSOÑO, Carlos**, (1985), *Teoría de la expresión poética*, 6ª ed., Gredos, Madrid, [1ª ed., 1952].

**BRADSHAW, Sarah y Brian LINNEKER**, (2002), "Civil Society Responses to Poverty Reduction Strategies in Nicaragua", en *Progress in Development*. [Disponible en <http://www.cisas.org.ni> > Pobreza >Temas >Design and Elaboration].

**BRANTOME, Carola**, (1995), "Presentación", en *400 Elefantes*, año I, no. 3, p. i.

**BRAVO, Alejandro**, (2001), *Muestra de la poesía por la Red y de la actitud que habitualmente comporta*, tesis doctoral en Filosofía, Universidad de Kentucky, [<http://hdl.handle.net/10225/41>].

**BROOKER, Hill**, (1998), *Cultural Studies*, Teach Yourself Series, Hodder & Stoughton, Oxon, Inglaterra,

**CABRERA LOPEZ, Patricia**, (2006), *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, UNAM-CEIICH-PyV, México.

\_\_\_\_\_ (2007), "Las paradojas literarias en una novela sobre la guerrilla y la dictadura. Trágame Tierra, de Lizandro Chávez Alfaro", inédita.

**CALDERA, Franklin**, (2002), "Generación del 60. Piezas de un rompecabezas", en *LPL*, 9 febrero, pp. 6-7.

**CAGAN, Steve**, (1992), "Prólogo a una antología de los Talleres de Poesía de Nicaragua publicada en Estados Unidos", trad. Daisy Zamora, en *NAC*, 28 noviembre, p. 7.

**CAJA LÚDICA**, (2007a), *Caja Lúdica. Lúdica creativa, arte y diversidad cultural*, folleto, Caja Lúdica, Cd. Guatemala, Guatemala.

\_\_\_\_\_ (2007b), *VIII Encuentro de arte comunitario*, comunicado de prensa, 10 agosto, Centro Cultural Metropolitano, Cd. Guatemala, Guatemala.

**CARAZO MORALES, Jaime**, (2007), "Intervención del vicepresidente" en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >programas.

**CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis y José Antonio MAZZOTTI**, (2003), "Dislocamientos de la poesía latinoamericana en el escena global", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIX, no. 58 (segundo semestre), Lima-Hanover, pp. 9-19.

**CARDENAL, Ernesto**, (1947), *Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense*, Tesis Lic. Letras, UNAM, México.

\_\_\_\_\_ (1961), *Epigramas. Poemas*, UNAM, México.

\_\_\_\_\_ (1986), *Poesía nicaragüense*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua, [1971].

\_\_\_\_\_ (1988a) Discurso de recepción Premio de la Paz, RFA, 12 de octubre, 1980, en VAYSIERRE, Pierre, *Les contradictions du sandinisme*, Francia, CNRS, 1988.

\_\_\_\_\_ (1988b), Discurso al UNESCO, 23 de abril 1982, en VAYSIERRE, Pierre, *Les contradictions du sandinisme*, Francia, CNRS, 1988, p. 112, [Barricada 12 de febrero, 1980].

\_\_\_\_\_ (1988c), Discurso de clausura del Comité de Intelectuales por la Soberanía, Managua, 8 de marzo, 1982, en VAYSIERRE, Pierre, *Les contradictions du sandinisme*, Francia, CNRS, 1988, p. 109.

\_\_\_\_\_ (2003a), *Las ínsulas extrañas*, FCE, México.

\_\_\_\_\_ (2003b), *Vida Perdida*, FCE, México.

\_\_\_\_\_ (2006), "Poemas de niños con cáncer", en *NAC*, 26 agosto, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ (2008), "En tu luz veremos la luz", en *Cuadernos Americanos*, año XXII, no. 123 (enero-marzo), pp. 11-20.

**CARDOZA MUÑOZ, Freddy**, (2003), "Brantome y Rocha en II Festival Internacional de Poesía", en *END*, julio.

**CASTELLÓN, Blanca**, (1998), "Examen de inconciencia para un encuentro urgente", presentación en la conferencia "Coloquio sin Centauros", en *LPL*, 19 septiembre, p. 5.

**CENTRO NICARAGÜENSE DE ESCRITORES (CNE)** (sin fecha), "Regulaciones para la ejecución del proyecto 'Fondo Editorial ANE-CNE-NORAD'", documento NORAD-CNE.

**CHAMORRO CORONEL, Edgar**, (1985), "Guerra y paz en la Costa Atlántica", en revista *Envío Digital*, no. 52, octubre, [www.envio.org.ni].

**CHÁVEZ, Rosa**, (2008), "Centro Cultural 'Caja Lúdica'", en *www.santatirana.blogspot.com*, 20 enero.

**CHÁVEZ ALFARO, Lisandro**, (1979), *Trágame tierra*, 2ª ed., Diógenes, México, [1969].

**CHAVOLLA, José Jaime**, (2005), *La imagen de Estados Unidos en cuatro poemas de Ernesto Cardenal*, tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, México.

**CLACSO**, (2006), "Nicaragua. Cronología del conflicto social. Enero-abril, 2006", en *www.clacso.org/difusión/secciones/osal/descargables/Nicaragua/*.

**COLECTIVO PAÍSPOESÍBLE (CP)**, (2007), "Fundamentos de Paísposible", en *www.paisbinario.blogspot.com*, 25 agosto, [2004].

\_\_\_\_\_ (2007), "Paísposible ¿existe?", en *www.paisbinario.blogspot.com*, 14 agosto.

**CORNEJO POLAR, Antonio**, (1994), "Mestizaje, transculturación y heterogeneidad", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 40, Lima-Hanover, pp. 368-371.

\_\_\_\_\_ (1982), *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*, UCV, Caracas.



**CORONEL URTECHO, José**, (1991a), "Oda a Rubén Darío", en SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 207-210, [*El diario nicaragüense*, Granada, 29-5-1927].

\_\_\_\_\_ *et alia* (1991b), "Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense", en SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid, pp. 210, 212-214, [*El diario nicaragüense*, Granada, 17-4-1931].

\_\_\_\_\_ (1993), *Pol-la d'ananta katanta paranta. Dedójmia T'élson. Imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua.

**CORRALES, Adriano**, (2000), "Poesía fronteriza y culturas de frontera", en *Revista Fronteras*, no. 8 (segundo semestre), Ciudad Quesada, Costa Rica, p. 52.

\_\_\_\_\_ (2001), "Bienvenida", *Memoria. II Encuentro de escritores Costa Rica-Nicaragua La Frontera*, Revista Fronteras-Instituto Tecnológico de Costa Rica, Ciudad Quesada, Costa Rica, pp. 7-8.

\_\_\_\_\_ (2006), "Granada era una fiesta", en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >articulos.

\_\_\_\_\_ (comp), (2007), *Sostener la palabra. Antología de poesía costarricense contemporánea*, Ediciones Arboleda, San José, Costa Rica.

\_\_\_\_\_ (2007b), "La Poesía ¿Profesión u oficio?", en *culturacr.com*, año 4, no. 14 (octubre), [[www.culturacr.com](http://www.culturacr.com) >poesía/ensayo >polémica].

\_\_\_\_\_ (2008), "La transnacionalización literaria vista desde Costa Rica", en revista *culturacr.com*, año 3, no. 14 (octubre), [[www.culturacr.com](http://www.culturacr.com)].

**CRISTMAN, Ethel**, (2008), "El mejor de los verbos", entrevista con Gioconda Belli, en *El diario de Madryn*, [[www.diariodemadryn.com](http://www.diariodemadryn.com) >desde la trinchera >26 febrero 2008].

**CRUZ LÓPEZ, Rosa María**, (2006), *Las organizaciones sociales de derechos humanos en Guatemala: una apreciación*, Esquel, Guatemala [[esquel.org/book/cruz%20esp%20oct%2006.doc](http://esquel.org/book/cruz%20esp%20oct%2006.doc)].

**CUADRA, Pablo Antonio**, (1985), "Situación de la cultura en Nicaragua", en *NAC*, 14 septiembre, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ (1989), "Sobre Mariana", en *LPL*, 11 noviembre, p. 2.

\_\_\_\_\_ (1991), "El nicaragüense y su invención mítica. La inmortalidad como maldición", en *LPL*, 25 mayo, pp. 1, 4.

\_\_\_\_\_ (1992), "Discurso en un homenaje", en *LPL*, 14 marzo, p.3.

\_\_\_\_\_ (1993), "1984", en WELLINGA, Klass Siemen, *Entre la poesía y la pared. Política cultural sandinista 1979-1990*, México, Paria, 1993, Cap. II, [*Journal of Contemporary Studies*, 1, Winter-Spring, 1985, p. 87]. [<http://www.let.uu.nl/~Klaas.Wellinga/personal/paredíndice>].

\_\_\_\_\_ (1997), "Biz-poeta", en *LPL*, 3 marzo, pp. 2, 4.

\_\_\_\_\_ (1998), "Las nuevas inquietudes literaria de Hispanoamérica. La poesía y el mito", en *LPL*, 25 febrero, pp. 1, 4-6.

\_\_\_\_\_ (2001), "Dos perspectivas", en MENDOÇA TELES, Gilberto y Klaus MÜLLER-BERGH, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Tomo I, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, p. 272, [El correo, 28-6-1931].

**CUEVAS MOLINA, Rafael**, (2002), *Tendencias de la dinámica cultural de Costa en el siglo XX*, Instituto de Estudios Latinoamericanos-Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica.

**CURIEL, Fernando**, (2006), "Letras. Tesis de historia", artículo publicado en diario *El financiero*, 22 agosto, México, p. 26.

**D'LEON MASIS, Ezequiel**, (2000), "¡Abur!", poema en *400 Elefantes*, año 4, no. 11 (noviembre), p. 29.

**DÁVILA CASTAÑEDA, Rosa Luz**, (2005), "El libro en América Latina: situación actual y políticas públicas", en *Boletín GC: Gestión Cultural*, no. 13 (septiembre). [<http://www.gestioncultural.org>].

**DAWSON, Matt**, (2007), "The Sociologist As Seen By Zygmunt Bauman: From Postmodernity To Liquid Modernity", en *The Essex Graduate Journal of Sociology*, vol. 7, no. 2 (noviembre), University of Essex, pp. 34-43.

**DE CERTEAU, Michel**, (1984), *The Practice of Everyday Life*, (trad. Steven Rendall), Univ. of California Press, Berkeley.

**DELGADO, Leonel**, (1997), "En el mar de las supersticiones", en *400 Elefantes*, año III, no. 7 (agosto), pp. 26-29.

\_\_\_\_\_ (1998), "Quemar al maestro", en *400 Elefantes*, año II, no. 8 (agosto), pp. 7-9.

\_\_\_\_\_ (2002), *Márgenes recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*, IHNCA-UCA, Managua.

\_\_\_\_\_ (2005), "Manual para ilustrados", en *END*, 20 noviembre, no. 9345.

**DERRIDÀ, Jacques**, (1982), *Margins of Philosophy*, Londres, Harvester Press, 1982.

**DÍAZ, Doriam**, (2006), "Poetas jóvenes liberaron la palabra en seis prisiones", en versión digital del diario *La Nación*, 1 junio, San José, Costa Rica [[www.lanacion.com.cr](http://www.lanacion.com.cr)].

**DÍAZ, Lázaro**, (1996), "Poema VI", en [www.geocities.com/los\\_macuta/](http://www.geocities.com/los_macuta/) >literatura >Lázaro Díaz.

\_\_\_\_\_ (1997), "Crónicas de campaña literaria-05/01/1997", en [www.geocities.com/los\\_macuta/](http://www.geocities.com/los_macuta/) >literatura >Lázaro Díaz [NAC, 13 septiembre, 1997].

\_\_\_\_\_ (1999), "Carta a los jóvenes boaqueños", sección Opinión, en *La Prensa*, 27 enero.

\_\_\_\_\_ (2002a), noticias, [www.grupomacuta.com](http://www.grupomacuta.com) >noticias.

\_\_\_\_\_ (2002b), "Reseña histórica de Macuta", en [www.grupomacuta.com](http://www.grupomacuta.com) >inicio.

**DREZNER, Daniel W. y Henry FARRELL**, (2004), *The power and politics of blogs*, ponencia en la American Political Science Association-2004, Universidad de

Chicago-Universidad George Washington, [[www2.scedu.unibo.it/roversi/SocioNet/blogapeperfinal.pdf](http://www2.scedu.unibo.it/roversi/SocioNet/blogapeperfinal.pdf)].

**ESTRADA, Fabricio**, (2007), "Palabras para ACERCARTE", en [www.paisbinario.blogspot.com](http://www.paisbinario.blogspot.com), 25 agosto, [24 julio, 2006].

**FABREGAS PUIG, Andrés**, (1992), *El concepto de Región en la literatura antropológica*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez.

**FERNÁNDEZ MORENO, César**, (2000), *América Latina en su literatura*, UNESCO-Siglo XXI, México, [1973].

**FERNANDEZ, Francisco de Asís**, (1980), *Poesía política nicaragüense*, UNAM, México.

\_\_\_\_\_ (2005), "Inauguración del Parque y develación de esculturas", discurso 3 febrero, 2005, en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >programas.

**FONSECA, Roberto**, (2007), "Nicaragua a la zaga en Internet", en *El observador económico*, (12 julio), FIDEG, Managua, en [www.elobservadoreconomico.com/articulo/285](http://www.elobservadoreconomico.com/articulo/285).

**FORSTER, Merlin H.**, (2001), *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias. México. América Central*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid.

**FRESSARD, Olivier**, (2006), "EL imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos", en revista *Trasversales*, no. 2, primavera, 2006 [*Sciences de l'homme & sociétés*, no. 50, sep. 2005. También disponible en <http://www.fundanin.org/fressard.htm>, de la Fundación Andreu Nin)

**FUNDACION FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA DE GRANADA (FFG)**, (2006), "Declaración de Granada. II Festival Internacional de Poesía 2006", 11 febrero, [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >programas.

\_\_\_\_\_ (2007), "Convocatoria al IV Festival Internacional de Poesía 2008", FFG, Granada, 20 febrero, en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >programas.

\_\_\_\_\_ (2007b), "Resumen Festival 2007", FFG, Granada, en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >resumen.

**GABUARDI, Gloria**, (2006), discurso inaugural del Carnaval Poético, en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >programas.

\_\_\_\_\_ (2007), discurso inaugural del Carnaval Poético, en [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) >programas.

**GARCIA, Eduardo**, (2005), "La poesía se embriaga en El Olvido", en *Albedrío. Revista electrónica de discusión y propuesta social*, año 2, 6 marzo, [[www.albedrio.org](http://www.albedrio.org)].

**GARCIA CANCLINI, Néstor**, (1986), "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", *Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de Pierre Bourdieu*, Cuaderno de Trabajo núm. 1, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

\_\_\_\_\_ (1990), *Culturas híbridas: estrategias por entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

\_\_\_\_\_ (2002), *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires.

**GIESCHEN, Amalia**, (2005), "Sobre poesía y Centroamérica 2", entrevista con Fabricio Estrada, en *www.alanmills.blogspot.com*, 3 septiembre, [revista *Oliverio*, 2005, Argentina].

**GIL FLORES, Gemma**, (2004), "Javier Payeras. Soy un escritor de karaoke", en diario *Prensa Libre de Guatemala*, [*www.prensalibre.com* >archivo 2004 >entrevistas].

**GONZALEZ, Marta Leonor**, (1998), "Breves imágenes de una literatura de los 90", en *LPL*, 26 septiembre, p. 5.

\_\_\_\_\_ (2001), "Gallinazo", en *400 Elefantes*, año 4, no. 12 (marzo), p. 12.

\_\_\_\_\_ (2002), "Armando Incer, heraldo del grupo U", en *LPL*, 2 febrero, p. 2.

\_\_\_\_\_ y **Juan SOBALVARRO** (comps), (2001), *Poesía de fin de siglo. Nicaragua-Costa Rica*, Perro Azul-400 Elefantes, San José.

\_\_\_\_\_ y **Juan SOBALVARRO**, (2002), "El fin de la 'poesía nicaragüense'", en *400 Elefantes. Extra no. 12*, pp. 8-13.

\_\_\_\_\_ (comp), (2002b), *El sinónimo antónimo*, 400 Elefantes, Managua.

\_\_\_\_\_ (2005), "Daniel Ulloa: danza con tarántula", en *LPL*, 30 abril, p. 5.

\_\_\_\_\_ (2007), "Mujeres nuevos espacios", entrevista con Isolda Hurtado y Vilma de la Rocha, en *LPL*, 3 febrero, pp.2-3.

**GREEN, Rachel** (2000), "Web Work: A History of Internet Art", en *Artforum International*, Artforum International Magazine, Inc., (mayo, 2000).

**GUIDO MARTINEZ, Clemente y Francisco ARELLANO OVIEDO** (eds), (2000), *Hacia la identidad cultural de Nicaragua (Rutas de acción. 1997-2000)*, Ediciones PAVSA, Managua.

**GUIDO, Danilo** (2007), "La anti-poesía, los jóvenes y un nicaragüense de Guatemala", en *NAC*, 11 febrero.

**GUMBRECHT, Michelle**, (2004), "Blogs as 'Protected Space', artículo en *blogpulse.com*, Universidad Stanford, [*www.blogpulse.com/papers/www2004gumbrecht.pdf*].

**HALAVAI, Alexander**, "Blogs and the 'Social Weather'", en *alex.halavais.net*, Universidad de Buffalo-SUNY, [*alex.halavais.net/news/archives/halavais-ir3b.pdf*].

**HARVEY, Edwin R.**, (1990), *Las políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*, Soc. Quinto Centenario-Tecnos, Madrid.

**HERNANDEZ SANDOVAL, Jehú**, (2007), "El regalo de los manuscritos se ha politizado mucho", *www.laprensa.com.ni*, 4 marzo.

**HIVOS**, (2006), *Informe Anual 2006*, Holanda, Hivos People Unlimited, [disponible en <http://www.hivos.nl>]

**HOPENHAYN, Martín**, (1995), *Ni apocalípticos, ni integrados*, FCE, México.

**HORIZONTE DE PALABRAS (HP)**, (2003), editorial, "Abaco", en *Horizonte de Palabras*, no. 2 (noviembre), pp. 41-44.

\_\_\_\_\_ (2006), "Comunicado", en *www.marcaacme.com* >foro de discusión >literatura, 19 enero.

**HUERTA, Esperanza**, (2006), "Simón Pedroza", entrevista en *Revista Recrearte*, Guatemala, [[www.revistarecrearte.com/modules.php?name=News&file=article&sid=30](http://www.revistarecrearte.com/modules.php?name=News&file=article&sid=30)].

**HUETE, Ulises**, (2003), "Editorial", en *Horizonte de Palabras*, no. 2 (noviembre), p. 1.

\_\_\_\_\_ (2007), "El Festival de Granada y los poetas jóvenes", en *NAC*, 11 febrero.

**HUEZO MIXTO, Miguel**, (1991), "Escribir para el pueblo", en *NAC*, 6 abril, pp. 4-5.

**HURTADO, Isolda**, (2002), *Diagnóstico del arte contemporáneo en Nicaragua. A Hivos de Holanda*, ANIDE, Managua.

**HUTCHEON, Linda y Mario J. VALDEZ**, (2002), *Rethinking Literary History*, Oxford University Press, Nueva York.

**INSTITUTO NICARAGÜENSE DE CULTURA (INC)**, (1996), *Memorias, 1990-1996*, INC, Managua.

\_\_\_\_\_ (2006), (Julio Valle-Castillo, comp), *Atlas y directorio cultural de Nicaragua 2005-2006*, INC, Managua.

\_\_\_\_\_ y **MUNICIPIO DE GRANADA (INC)**, (2003), "City of Granada and its Natural Environment", en [www.whc.unesco.org](http://www.whc.unesco.org), UNESCO-World Heritage Centre, Ref. doc. 1819, 22 julio.

**JAMESON, Fredric**, (1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", en *Social Text*, No. 15.

\_\_\_\_\_ (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, [1984].

**JIMENEZ, Mayra**, (1983), *Poesía de la nueva Nicaragua*, (intro. Ernesto Cardenal), Siglo XXI, México.

**KEPNER, Charles y Jay Henry SOOTHILL**, (1961), *El imperio del banano*, Imprenta Nacional de Cuba-American Fund for Public Service, La Habana.

**KODRICH, Kris**, (2002), "Finding a New Way: Nicaraguan Newspapers in a Globalized World", en *J&MC Quarterly*, vol. 79, no. 1 (Primavera), pp. 101-120.

**KOHUT, Karl y Werner MACKENBACH**, (2005), *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*, Frankfurt, Vervuert.

**KOKOTOVIC, Misha**, (2003), "After the Revolution. Central American Literature in the Age of Neo-Liberalism", en *AContraCorriente. Journal on Social History and Literature in Latin America*.

**LA PRENSA LITERARIA, editorial (LPL)**, (1998a), noticias, en *LPL*, 1 agosto, p. 8.

\_\_\_\_\_ (1998b), "Las últimas rutas: los jóvenes tienen la palabra. Un coloquio sin centauros", en *LPL*, 19 septiembre, p.1.

**LA PRIMERISIMA**, (2007), "Gobierno quiere aumentar turismo centroamericano", La Primerísima radio, noticias, 23 enero, [[www.91.7fm.com.ni](http://www.91.7fm.com.ni)]

**LAFEBER, Walter**, (1984), *Inevitable Revolutions*, Norton, Nueva York.

**LANDON, George P.**, (1995), *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, [1992].

- LAVERDE, Alfredo**, (2007), "Jorge Isaacs y José Asunción Silva o el asincronismo entre el desarrollo socioeconómico y lo artístico literario", ponencia en el *III Congresso Brasileiro de Hispanistas*, Associação Brasileira de Hispanistas-Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. [[http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos\\_literatura\\_hispanoamericana/Alfredo%20Laverde.doc](http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Alfredo%20Laverde.doc)]
- LAZO, Raimundo**, (1973), *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, UNAM, México.
- LEON, Javier**, (1998), "Invierno 1995", poema en [www.geocities.com/los\\_macuta/literatura](http://www.geocities.com/los_macuta/literatura) >Javier León [revista *Macuta*, 1998].
- LEYVA, Tito**, (2006), "Ante las amenazas de un robo. Festival Internacional de Poesía de Granada: 'La poesía un bien común'", en *NAC*, 1 julio.
- LITERATOSIS**, editorial (2002), presentación, en *Literatosis*, no. 9, julio-septiembre, 2002.
- LOPEZ BRUN, María Eugenia** (comp), (1989), *A puro golpe de amor. Seis poetas contemporáneas de Nicaragua*, UAM, México.
- LOPEZ PAVON, Avelino**, (1993), "En Nicaragua libre" [*Poesía de la nueva Nicaragua*, 1983], en WELLINGA, Klass Siemen, *Entre la poesía y la pared. Política cultural sandinista 1979-1990*, Paria, México, Cap. II, s/p, [<http://www/let.uu.nl/~Klaas.Wellinga/personal/paredindice>],
- LOPEZ, Wilmor**, (2006), "Génesis y prolegómenos del Festival de Poesía", en *NAC*, 27 octubre.
- LOVO, Anastasio**, (1998), "Autopsia de nuestra poesía actual", en *LPL*, 6 junio, pp.4-5.
- LUJAN ATIENZA, Ángel Luis**, (1999), *Cómo se comenta un poema*, Síntesis, Madrid.
- LYOTARD, Jean**, (1984), *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, [1979].
- MADRID, Salvador, y John CONNOLLY**, (2005), *Poesía: Papel de oficio*, no. 9, Paísesposible-Sria. Cultura, Tegucigalpa.
- MANTERO, José María**, (2000), "Ensayo. Poesía pos-sandinista: Pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos", en *LPL*, 1 abril, pp. 9-12.
- MARTINEZ RIVAS, Carlos**, (1994), *La insurrección solitaria*, Vuelta, México [Managua, Cuadernos San Lucas, 1943].
- MARTINEZ, Manuel**, (1996), "El oficio de escritor y su papel en Nicaragua", en *NAC*, 24 febrero, p. 8.
- MARTINS, Floriano**, (1990), "Una entrevista con PAC de Floriano Martins, poeta brasileño. Poesía: ensayo de lo inefable", en *LPL*, 18 febrero, pp. 4-5.
- MASAYA, Jessica**, (2008), "Un editor artesano", entrevista a Simón Pedroza (17 julio, 2006), en diario *Siglo Veintiuno*, 17 marzo.
- McLUHAN, Eric y Frank ZINGRONE**, (1995), *Essential McLuhan*, Anansi, Ontario.
- MCLUHAN, Marshall**, (1968), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, [1962].

- MEJÍA, José**, (1999), *Poesie guatemémaltèque du XXe siècle*, (intro. trad. Juan Carlos Escobedo Mondoza), Fundación Simón I. Patiño-Unión Latina, Ginebra.
- MENDEZ DAVILA, Leonel**, (1989), "En el aniversario de Arqueles Morales. Lo político y lo poético en el compromiso del escritor", en *NAC*, 16 diciembre, p.7.
- MENDOÇA TELES, Gilberto y Klaus MÜLLER-BERGH**, (2000), *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Tomo I, Vervuert-Iberoamericana, Madrid.
- MENESES, Vidaluz**, (2006), "En San José, de Costa Rica, Capital Cultural de Iberoamérica 2006", en su blog personal, *www.mipatriaestimaragua.blogspot.com*, 15 junio.
- MIDENCE, Carlos**, (2000), "Ocaso de la posmodernidad/posmodernismo", entrevista a Alan Sokal, en *NAC*, 2 diciembre, p. 3.
- MILLS, Alan**, (2005), "Premio nacional de literatura", en *www.alanmills.blogspot.com*, 18 agosto.
- \_\_\_\_\_ (2006), "Notas para un despegue. Primera parte", en *www.alanmills.blogspot.com*, 23 mayo.
- \_\_\_\_\_ (2008), "Poesía guatemalteca después de la posguerra", en *www.paisbinario.blogspot.com*, 7 enero, [marzo, 2007].
- MITRE, Rafael**, (2004), "El auténtico arte es anarquista e incomprensible...", en *Tarantella Literaria*, año 1, no. 1, (febrero), Matagalpa, Nicaragua, pp. 9-10.
- \_\_\_\_\_ (2004b), "Extraviado hombre", poema en *Tarantella Literaria*, año 1, no. 1, (febrero, 2004), Matagalpa, Nicaragua, p. 14.
- MONSIVÁIS, Carlos**, (2000), *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, México.
- MONTENEGRO, Gustavo Adolfo**, (2003), "José Osorio. El afilador", entrevista en *Revista Domingo*, suplemento semanal del diario *Prensa Libre de Guatemala*, no. 1154, 20 julio, pp. 12-13.
- MONTENEGRO, Sofía**, (2001), *Jóvenes y cultura en Nicaragua: la generación de los 90*, Hispamer, Managua.
- MONTOYA, Ariel**, (1997), en "Los nuevos derroteros de literatura nicaragüense", en *LPL*, 8 noviembre, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (2000), "Julio Valle-Castillo: la generación del 60 goza de una juventud espléndida", en *LPL*, 29 julio, pp. 8-9.
- MORELLI, Marco**, (2001), *Ruben's Orphans. Anthology of Contemporary Nicaraguan Poetry*, (poesía trad. por Morelli), Painted Rooster Press, San Salvador, El Salvador.
- MUÑOZ, Blanca**, (2005), *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, Anthropos-UAM, México.
- NORAMBUENA CARRASCO, Carmen**, (2006), "Imaginario nacionales latinoamericanas en el siglo XIX", en revista *Historia Unisinos*, no. 10 (2), mayo-agosto, 121-132.

**NUEVO AMANECER CULTURAL (NAC)**, (1990), editorial, "Presentación", en *NAC*, 10 marzo, p.2.

\_\_\_\_\_ (1991), "¿Ha muerto el imperialismo? ¿Ha muerto la Revolución? ¡Estás, dijo Mena! ¡Sandino Vive!", en *NAC*, 18 mayo, p. 2.

\_\_\_\_\_ (1994), noticias, en *NAC*, 24 diciembre.

\_\_\_\_\_ (1995), nota, en *NAC*, 14 enero, p.1.

\_\_\_\_\_ (1997), "En el día del escritor nicaragüense. Nicaragua y Noruega", en *NAC*, 18 enero.

\_\_\_\_\_ (2002), "Invitación", en *Abrapalabra*, en *NAC*, 27 julio, p. 3.

\_\_\_\_\_ (2005), "Festival Internacional de Poesía Costa Rica", nota, en *NAC*, 3 julio.

\_\_\_\_\_ (2006), nota editorial, en *NAC*, 11 enero.

**OBANDO SANCHO, Víctor, R. BROOKS SALDAÑA y E. ALEMAN PORRAS**, (comps), (1998), *Antología Poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Pról. Por Lizandro Chávez Alfaro, URACCAN, Managua.

**OJO DE PAPEL**, (1998), editorial, en *Ojo de Papel*, año II, no. 14 (diciembre), p. 3.

**ORGANIZACIÓN DE EDITORIES INDEPENDIENTES DE AMÉRICA LATINA (OEI)**, (2000), *Actas de Congreso "La edición independiente en América Latina"*, 25-26 mayo, UNESCO-OEI-OEA-BID, España.

**OROZCO, Raúl**, (2005), "Tarantella literaria, otro salto mortal", en *LPL*, 21 mayo, p. 4.

**ORTEGA Y GASSET, José**, (1936), "La deshumanización del arte", en *Obras de José Ortega y Gasset*, vol. 2, Espasa-Calpe, Madrid.

**ORTÍZ, Renato**, "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo", en *Nueva Sociedad*, no. 166, pp. 44-61.

**PAILLER, Claire**, (1988), "La nouvelle culture au Nicaragua", en Pierre VAYSIERRE, *Les contradictions du sandinisme*, CNRS, Francia.

**PASOS, Ricardo** (1997), "Ricardo Pasos habla sobre el Día nacional del escritor", en *NAC*, 11 enero, p. 1.

**PAZ, Octavio**, (1990), *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona.

\_\_\_\_\_, (1993), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, Madrid, [FCE, 1950].

**PEDROZA, Simón**, (2007), *Bizarro (Poema)*, edición digital de librosminimos.org a cargo de Julio Serrano, Guatemala, [ediciones Mundo Bizarro, 1998].

**PEÑALBA, Rodrigo**, (2005), "El apocalipsis", en *www.marcaacme.com* >artículos, 8 agosto.

\_\_\_\_\_, (2005b), "Dos años de MarcaAcme.com", en *END*, 20 noviembre, [<http://www.elnuevodiario.com.ni> >archivos >noviembre 2005].

**PÉREZ BRIGNOLI, Héctor**, (1985), *Breve historia de Centroamérica*, Alianza Editorial, Madrid.



**PÉREZ CUADRA, María del Carmen**, (1998), “La Imagen de Rubén Darío en Dos Momentos de la Historia Literaria Nicaragüense” (IV Congreso Centroamericano de Historia, Managua, julio, en [www.marcaacme.com](http://www.marcaacme.com) >artículos)

**PETRIE, Henry**, (2005), “Empujar la carreta cuesta arriba”, ponencia en el Congreso de escritores centroamericanos en la ciudad de Panamá, 5 febrero, en [www.400elefantes.com](http://www.400elefantes.com) >articulos).

**POZUELO YVANCOS, José María**, (2005), “La literatura en el cambio de siglo”, conferencia inédita, Univ. Murcia, Murcia.

**PROGRAMA CENTROAMERICANO DE POBLACIÓN (PCP)**, (2000), *Salud Reproductiva y migración nicaragüense en Costa Rica, 1999-2000*, PCP, San José, Costa Rica.

**QUESADA, Uriel**, (2008), “Literatura costarricense: apuntes desde el margen”, en [culturacr.com](http://culturacr.com), *la revista en línea de la cultura costarricense*, año 3, no. 14 (febrero), [[www.culturacr.com](http://www.culturacr.com)].

**QUEZADA, Freddy**, (2005), *El pensamiento contemporáneo*, (prólogo Alejandro Serrano), CIELAC, Centro Interuniversitario de Estudios Latinoamericanos y Caribeños, Universidad Politécnica, Managua, Nicaragua [<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cielac/quezada.doc>, y también en <http://www.geocities.com/athens/pantheon/4255>].

\_\_\_\_\_, (1994), “Las claves del vanguardismo estético en la cosmovisión postmoderna”, en *LPL*, 5 marzo, pp. 4-5, 7.

**RAMIREZ, Sergio**, (2000), “La literatura nicaragüense”, en *Enciclopedia de Nicaragua*, Océano, México.

\_\_\_\_\_ (2002), “El que nunca deja de crecer”, en *400 Elefantes*, año 5, no. 14 (junio-julio), pp. 5-7.

**RAMOS, Helena**, (2000), “La mujer en la literatura nicaragüense”, en [escritorasnicaraguenses.org](http://escritorasnicaraguenses.org) >somos >colectivo.

\_\_\_\_\_ (2003), “De por qué se juntaron el hielo y el fuego”, en *400 Elefantes*, año 6, no. 15 (julio-agosto), pp. 6-8.

\_\_\_\_\_ (2004), “Eunice Shade”, en [www.marcaacme.com](http://www.marcaacme.com) >artículos >15 julio.

**RAMSDALE, Philip**, (2000), *International Flows of Selected Cultural Goods, 1980-1998*, UNESCO.

**REISMAN, David**, (1960), *The Lonely Crowd*, Stanford Univ. Press, Stanford.

**REMACHA, Jesús Ángel**, (comp) (1990), *Ernesto Cardenal para niños*. De la Torre: Madrid.

**RIVAS SANCHEZ, Héctor Eloy**, (2007), *¿La masculinidad como factor de riesgo? Un estudio de género sobre los hombres y la inmortalidad en Baviácora, Sonora*, tesis de licenciatura en sociología, Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora.

**ROCHA, Luis**, (1995), “Un día después. El Día del escritor ya existe legalmente”, en *NAC*, 28 enero, p. 2.

\_\_\_\_\_ (2001), “Memoria sobre un encuentro liminar”, *Memoria. II Encuentro de escritores Costa Rica-Nicaragua La Frontera*, Revista Frontera-Instituto Tecnológico de Costa Rica, Ciudad Quesada, Costa Rica.

- RODMAN, Selden**, (1963), *One Hundred Modern Poems*, The New American Library-Mentor, Nueva York, [1953].
- ROLDAN MARTÍNEZ, Ingrid**, (2004), "Aquí, el arte late", en *Semanario Prensa Libre*, 5 septiembre, [www.prensalibre.com].
- ROUQUIÉ, Alain**, (1994), *Guerras y paz en América Central*, FCE, México.
- ROVIRA, José Carlos**, (1994), "Nicaragua: La destrucción de 'La sagrada selva'", en SIEBEMANN, Gustav (edit.), *La poesía nueva en el mundo hispánico*, Visor, Madrid, pp. 217-237, [*Revista iberomanía*, 34, 1994].
- RUÍZ GUSILS, Jorge**, (2002), *Índice de escritores latinoamericanos*, UNAM-DGB, México.
- RUIZ UDIEL, Francisco**, (2005), *Alguien me ve llorar en un sueño*, I Premio Internacional Ernesto Cardenal de Poesía Joven-2005, Anamá, Managua.
- \_\_\_\_\_ (2005a), "'Nadie le tira piedras a un árbol sin frutos'", en *NAC*, 11 febrero.
- \_\_\_\_\_ y **Ulises JUAREZ POLANCO** (comps.), (2005b), (prol. Gioconda Belli), *Retrato de poeta con joven errante*, Leteo, Managua.
- SABALLOS, Ángela**, (1990), "Poetas, recuerdan que editar un libro antes, era como ir al cielo?", en *NAC*, 31 marzo, p.3.
- SALES SALVADOR, Dora**, (2001), "Reflexiones en torno a la supervivencia transcultural: leer el mundo bajo nuestros pies", en *Debats*, no. 75 (invierno), Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, pp. 115-126.
- SANCHEZ ARGÜELLO, Chrisnel**, (2000), "Breve reseña del círculo de lectores", en *LPL*, 8 abril, p. 9.
- SÁNCHEZ TARRAGA, Nancy y Yuniar DÍAZ ALVAREZ**, (2005), "El sector editorial contemporáneo y las competencias profesionales", en *ACIMED*, v.13 n.5 (sep-oct), La Habana. [[http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol13\\_5\\_05/aci08505.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol13_5_05/aci08505.htm)].
- SANTANA, Adalberto**, (1979), "Ricardo Morales Avilés. Sobre la militancia revolucionaria de los intelectuales", en *Thesis 2. Nueva Revista de Filosofía y Letras*, año I, no. 2 (julio), pp. 63-69.
- \_\_\_\_\_ (1993), "Notas sobre el proceso político en Nicaragua", en *Area Studies*, vol XIII, no. 1, College of International Studies-Tamkang University, Taipei (Taiwan, China), pp. 167-179).
- \_\_\_\_\_ (2001), "Relaciones México-Nicaragua: 1974-2000", en *Cuadernos Americanos*, no. 86, vol. 2, pp. 90-101.
- \_\_\_\_\_ (2004), "Presencia política y cultural de México en Honduras", en *Cuadernos Americanos*, no. 108, vol. 6, pp. 107-123.
- SANTOS, Christian**, (2000), "Vida que nace de la palabra escrita", en *ANIDE*, año 1, no. 1.
- SCHWARTZ, Jorge**, (1991), *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid
- SELDEN, Raman y Peter WIDDOWSON**, (1993), *A reader's guide to contemporary literary theory*, 3era ed., Univ. Press of Kentucky, Kentucky.

- SEQUÉN-MÓNCHÉZ, Alexander**, (2002), "El turno de la verdad, habla Marco Antonio Flores", en *400 Elefantes*, año 5, no. 14 (junio-julio), pp. 11-15.
- SHADE, Eunice**, (2006), "Literatosis. La eterna aventura", en *www.marcaacme.com* >articulos.
- SIEBEMANN, Gustav** (edit.), (1994), *La poesía nueva en el mundo hispánico*, Visor, Madrid.
- SISTEMA PENITENCIARIO DE TIPITAPA-INTERNOS (SPT)**, (1997), *Poemas a la madre. Antología*, INC-SPN, Managua.
- SKIDMORE, Thomas y Peter SMITH**, (1999), *Historia contemporánea de América Latina*, (trad. Carmen Martínez Gimeno), Crítica, Barcelona [1982].
- SMITH, Adam**, (1979), *Teoría de los sentimientos morales*, FCE, México, [1759].
- SOBALVARRO, Carmen**, (1934), "Toda estoy triste", en *www.dariana.org* >diccionario.
- SOBALVARRO, Juan**, (1997), "Las mentiras del exteriorismo", en *400 elefantes*, año II, no. 7 (agosto), pp. 21-25.
- \_\_\_\_\_ (1998), "Gozarse en la crítica", en *LPL*, 19 septiembre, pp.5-6.
- \_\_\_\_\_ (1999), "Las verdades del exteriorismo", en *400 elefantes*, año III, no. 9 (octubre), pp. 4-9.
- \_\_\_\_\_ (2000), "Quemar al mar", en *400 Elefantes*, año 4, no. 10 (julio), p. 21.
- SOLIS, Pedro Xavier**, (1994), "Percepciones de las últimas tendencias poéticas", en *LPL*, 30 marzo, p. 2.
- STOCKMAN, Katia**, (1996), *La poésie à l'ère de la diffusion électronique, le passage d'un genre aux pratiques discursives*, tesis doctoral en literatura, Université de Montréal, Montréal.
- STAMATOPOULOU, Elsa y Joanne BAUER**, (2004), "Why Cultural Rights Now?", discurso reproducido en *Carnegie Council on-line*, 23 septiembre, [*www.cceia.org*, >resources >transcripts].
- TALLER LITERARIO DE SAN RAMÓN (TLRS)**, (2005), *Revista Tertulia*, (introd. José Ángel Vargas Vargas), num. XVI-XVII, TLRS-Universidad de Costa Rica, San Ramón, Costa Rica.
- TIJERINO, Flavio**, (2002), "Reflexiones. No fuimos ni coro ni corro", en *LPL*, 23 febrero, p. 3
- TIJERINO, Yaoska**, (1998), "4. Reflexión acerca de la poesía", poema en *Poemario 13.03.98*, en *www.geocities/los\_macuta/* >principal, [*NAC*, 13/09/1997]
- \_\_\_\_\_ (2008), email reenviado por Lázaro Díaz: *Fwd: "Yaoska. Algo sobre Macuta"* > Lázaro Díaz (lazarodiaz@gmail.com) >Tue 2/26/08 10:28 PM >enviado a: jcturtle@hotmail.com. (citas han sido ortográficamente corregidas).
- TÜNNERMANN, Carlos**, (1999), "Centro Nicaragüense de Escritores: principal editor de autores nicaragüenses", en *NAC*, 18 diciembre.
- ULLOA, Daniel** (2004a), "editorial", en *Tarantella Literaria*, año 1, no. 1, (febrero), Matagalpa, p.1.

\_\_\_\_\_, (2004b), "El Marqués de Sade", en *Tarantella Literaria*, año 1, no. 1, (febrero), Matagalpa, pp. 3-5.

\_\_\_\_\_, (2005), "editorial", en *Tarantella Literaria*, año 2, no. 3, pp. 1-2.

**ULLOA, Néstor**, (2006), *Los espejos de Carlos*, Il Miglior Fabbro, Tegucigalpa.

**UNESCO-Sector for Culture**, (2005), *International Flows of Selected Cultural Goods and Services, 1994-2003*, UNESCO.

**URBINA, Nicasio**, (1990), "El mito del Paraíso Perdido en la literatura nicaragüense en los Estados Unidos", en *LPL*, 8 julio, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_ (1995), "Rubén Darío y la miticidad en la literatura nicaragüense", en *Actas XII. AIH* [[http://cvc-cervantes.com/obref/aih/pdf/12/aih\\_12\\_7\\_041.pdf](http://cvc-cervantes.com/obref/aih/pdf/12/aih_12_7_041.pdf)].

\_\_\_\_\_ (2001), "Palabras de silencio hablado: Introducción a la poesía nicaragüense", en FORSTER, Merlin H., *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias. México. América Central*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, pp. 285-299, [*Revista Iberoamericana* 57.157, octubre-diciembre, 1991, 891-903].

**URIBE SCHROEDER, Richard**, (2003), *Producción y comercio internacional del libro en Centroamérica, República Dominicana y Cuba*, CERLALC-UNESCO.

**URTECHO, Álvaro**, (2002), "Aparece libro sobre el 'Grupo U' de Boaco", *Bolsa de noticias*, 8 febrero.

**URTECHO, Mario** (2007), "VIII Festival Internacional de Poesía de Granada 2007", en *END >opinión*, 23 enero.

**VALLE-CASTILLO, Julio**, (1997), "La inversión noruega se transforma en literatura nicaragüense", Discurso del secretario general del CNE, en Stavanger, Noruega, sep., 1996, en *NAC*, 18 enero, p.7.

\_\_\_\_\_ (2001), "En elogio de los escritores nicaragüenses", en *NAC*, 3 febrero, pp. 1, 6.

\_\_\_\_\_ (comp), (2004), *Atlas y directorio cultural de Nicaragua*, Managua.

\_\_\_\_\_ (2005), *El siglo de la poesía en Nicaragua*, Fundación Uno, Managua.

**VALVERDE, Paola**, (2008), "Un festival para todos", en revista *culturacr.com*, año 3, no. 14 (febrero), [[www.culturacr.com](http://www.culturacr.com)].

**VARGAS, Gabriel**, (2000), "Epístola para los poetas de la frontera", en *Revista Fronteras*, año 8 (segundo semestre 2000), Instituto Tecnológico de Costa Rica, Ciudad Quesada, Costa Rica, p. 53.

**VARGAS VARGAS, José Ángel**, (1995), "Notas para una aproximación a la Poesía Ramonense", en *Revista Comunicación*, vol. 8, Instituto Tecnológico de Costa Rica, [[www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/Volumen%208N%BA1%201995/pdfs/jvargas.pdf](http://www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/Volumen%208N%BA1%201995/pdfs/jvargas.pdf)].

**VAYSIERRE, Pierre**, (1988), *Les contradictions du sandinisme*, CNRS, Francia.

**VELAZQUEZ SEVILLA, Mirna**, (2006), "Reconocimiento a escritores en su día", en *www.laprensa.com.ni*, 19 enero.

**VERGARA, Álvaro**, (2002), "God bless America", en *400 Elefantes*, año 5, no. 14 (junio-julio), pp. 16.

**VILAS, Carlos**, (1992), *Estado, clase y etnicidad: La Costa Atlántica de Nicaragua*, FCE, México.

\_\_\_\_\_ (2002), "Asuntos de familia: clase, linaje y política en la Nicaragua contemporánea", en *Desarrollo Económico*, Vol. 32, No. 137 (octubre-diciembre), pp. 411-437 [*Journal of Latin American Studies*, Vol. 24, No. 2, 1992].

**WATSON, Peter**, (2002), *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona.

**WELLINGA, Klass Siemen**, (1993), *Entre la poesía y la pared. Política cultural sandinista 1979-1990*, Patria, México, [<http://www/let.uu.nl/~Klaas.Wellinga/personal/pared/index>].

**WHITE, Steven**, (1991), discurso transcrito en *LPL*, 19 de enero.

\_\_\_\_\_ (1993), *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*, Associated Universities Press, London.

\_\_\_\_\_ (2001), "Entre poesía y política: Pablo Antonio Cuadra" entrevista en FORSTER, Merlin H., *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias. México. América Central*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, pp. 301-16, [*Vuelta*, No. 102, mayo, 1985, México].

**WILLIAMS, Raymond**, (1958), *Cultura y sociedad*, Chatto & Windus, Londres.

\_\_\_\_\_ (1997), *Marxismo y literatura*, (trad. Pablo di Masso), Península, Barcelona, [1977].

**WONG, Judith**, (2005), *Influencia de la poesía entre los estudiantes de los niveles de cuarto y quinto año del turno diurno en los colegios de secundaria en la ciudad de Bluefields en el periodo lectivo 2005*, monografía para licenciatura en educación secundaria (Español), URACCAN, Bluefields, Nicaragua.

**WORLD HERITAGE CENTRE (WHC)**, (2008), *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, doc. WHC 08/01, World Heritage Centre-UNESCO, Paris [[www.whc.unesco.org](http://www.whc.unesco.org)].

**WORTMAN, Ana**, "Globalización cultural, consumos y exclusión cultural", en *Nueva Sociedad*, no. 135, pp. 134-142.

## **BASES DE DATOS**

**ISBN**, Oficina Nicaragua, Palacio de la Cultura, Managua.

## **PAGINAS CENTRALES DE INTERNET**

<http://www.400elefantes.com>, del grupo 400 Elefantes, responsable Marta Leonor González.

<http://www.alanmills.blogspot.com>, *blog* personal de Alan Mills, poeta y crítico guatemalteco.

<http://www.antipoesia.com>, del Festival de Anti-poesía de Granada, 2007, responsable Juegue comunicaciones, última consulta julio, 2007.

<http://www.bcn.gob.ni>, del Banco Central de Nicaragua.

<http://www.claribelalegria.com>, sitio personal de Claribel Alegría, poeta salvadoreña-nicaragüense.

<http://www.culturacr.com>, revista digital sobre cultura costarricense, responsable equipo de *culturacr*.

<http://www.dariana.org>, diccionario y muestras de poesía de varios autores nicaragüenses.

<http://www.elnuevodiario.com.ni>, sitio de *El Nuevo Diario*.

<http://www.ernestocardenal.com>, sitio personal de Ernesto Cardenal, responsable Luz Marina Acosta.

<http://www.escriptorasnicaraguenses.org>, de la Asociación Nicaragüense de Escritoras, *webmaster* Rodrigo Peñalba.

<http://www.escritores-nicaraguenses.org>, del Centro Nicaragüense de Escritores (CNE).

<http://www.euniceshade.com>, sitio personal de Eunice Shade, poeta y periodista nicaragüense.

<http://www.euram.com.ni>, sitio de *Páginas verdes*, de Euroamericana S.A.-Cámara nicaragüense de empresas editoras de revistas.

<http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni>, de la Fundación del Festival Internacional de Poesía en Granada (FFIG).

<http://www.geocities.com/400elefantes/es/index.htm>, sitio alternativo del grupo 400 Elefantes.

<http://www.geocities.com/Athens/Parthenon>, sitio personal de Freddy Quezada, filósofo nicaragüense.

[http://www.geocities.com/los\\_macuta/es/index.htm](http://www.geocities.com/los_macuta/es/index.htm), sitio alternativo del grupo Macuta.

<http://www.grupomacuta.com>, sitio principal del grupo Macuta, responsable Álvaro Díaz.

<http://www.hivos.nl>, sitio de la organización de asistencia en desarrollo, Hivos, de Holanda.

<http://www.hyperbourdieu.jku.at>, portal de discusión y base de datos sobre la obra de Pierre Bourdieu, responsable revista *l'homme moderne*.

<http://www.imf.org>, portal del Fondo Monetario Internacional.

<http://www.internetworldstats.com/am/ni.htm>, estadísticas sobre el acceso público a Internet.

<http://www.librosminimos.org>, base de publicaciones y críticas hondureñas y centroamericanas, responsable Julio Serrano.

<http://www.manfut.org>, sitio central de información cultural y turístico de Nicaragua.

<http://www.marcaacme.com>, portal de literatura, discusión y noticias culturales de Nicaragua, responsable Rodrigo Peñalba y Eunice Shade.

<http://www.paisbinario.blogspot.com>, *blog* difusor del grupo Paísposible, responsable Fabricio Estrada.

<http://www.retratodepoeta.com>, sitio de poesía emergente en Nicaragua, responsable Francisco Ruiz Udiel y guegue.com.ni, (desaparecida 2005).

<http://www.santatirana.blogspot.com>, *blog* personal de Rosa Chávez, poeta y promotora cultural guatemalteca.

<http://www.sergioramirez.com>, sitio personal de Sergio Ramírez, escritor nicaragüense.

<http://www.whc.unesco.org>, portal del *World Heritage Center*, UNESCO, París.

## ENTREVISTAS CITADAS

**ASOCIACIÓN DE ESCRITORES Y POETAS CARIBEÑOS (AEPIC): Víctor OBANDO SANCHO, Franklin BROOKS, Julio César MONTERREY DUARTE y Freddy ALEMÁN**, realizada el 23 de junio, 2007, en casa de Freddy Alemán, en Bluefields, RAAS, Nicaragua.

**AVELLAN, Héctor**, poeta independiente y promotor cultural, realizada 11 de junio, 2007, Metrocentro, Managua, Nicaragua.

**CORRALES ARIAS, Adriano**, promotor cultural y director de revista *Fronteras*, realizado el 3 de julio, 2007, en San Pedro Monte de Oca, San José, Costa Rica.

**ELVIR, Lety**, poeta, ex-miembro de Casa Tomada y miembro de Paísposible, realizada el 14 de julio, 2007, en Café Paradiso, Tegucigalpa, Honduras.

**ESCOBAR BARBA, Edgar**, promotor cultural, co-fundador grupo ContraCara (Horizonte de Palabras), realizada el 27 de junio, 2007, en la Biblioteca del Banco Central de Nicaragua, Managua, Nicaragua.

**GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Nidia Marina**, poeta y pintora académica en la Universidad de Costa Rica, miembro en Comité editorial de revista *Tertulia*, realizada el 3 de julio, 2007, en café universitario de la Universidad de Costa Rica, San José.

**GONZALEZ, Marta Leonor y Juan SOBALVARRO**, escritores y periodistas en *La Prensa Literaria* y en el diario *Hoy*, directores del grupo 400 Elefantes, entrevista realizada el 11 de junio, 2007, en su casa en Managua, Nicaragua.

**GRUPO TARANTELLA: Daniel ULLOA, Rafael MITRE, Armando ARAICA, Adolfo BERMUDEZ, Douglas STEWART**, realizada el 19 de junio, 2007, en casa de Rafael Mitre y en restaurante La Casona, Matagalpa, Nicaragua.

**HUETE, Ulises**, poeta, profesor de Literatura y co-fundador de grupo ContraCara (Horizonte de Palabras), realizada el 28 de marzo, 2007, en la Universidad Centroamericana, Managua, Nicaragua.

**HURTADO, Isolda**, poeta y presidenta de la Asociación Nicaragüense de Escritoras, realizada el 11 de julio, 2007, en las oficinas de ANIDE, Centro Ecuménico Antonio Valdivieso, Managua, Nicaragua.

**MADRID, Salvador**, poeta, promotor cultural y co-fundador de grupo Paísposible, realizada el 14 de julio, 2007, en Café Paradiso, Tegucigalpa, Honduras.

**MENDEZ, Luis**, poeta, representante de Honduras en asociación Poetas del Mundo, ex-miembro de Casa Tomada, realizada el 14 de julio, 2007, en Café Americano, centro histórico, Tegucigalpa, Honduras.

**MENOCAL, Guillermo**, Coordinador de Cultura en el Depto. de Desarrollo Estudiantil de la Universidad Centroamericana, realizada el 6 de junio, 2007, en las oficinas del Dpto. de Desarrollo Estudiantil-UCA, Managua, Nicaragua.

**NAVAS, Salvadora**, Directora de Anamá ediciones, realizada el 6 de junio, 2007, en Librería Parnaso (sede de la editorial), frente a la Universidad Centroamericana, Managua, Nicaragua.

**NOVOA, René**, poeta independiente afiliado con grupo Paísposible, realizada el 13 de julio, 2007, en Café Tobacco Road Inn, Tegucigalpa, Honduras.

**OCHOA, Samuel**, poeta, miembro comité de comunicaciones de Caja Lúdica y miembro del grupo Folio 114, realizada el 17 de julio, 2007, en las instalaciones de Caja Lúdica, Centro Cultural Metropolitano (1er nivel), Cd. Guatemala, Guatemala.

**PEÑALBA, Rodrigo**, escritor, ex-miembro Literatosis y director de *marcaacme.com*, realizada el 6 de junio, 2007, en la Universidad Centroamericana, Managua, Nicaragua.

**ROQUE, Rolando**, Director de ediciones de Editorial Distribuidora cultural, realizada el 10 de junio, 2007, en oficinas de la editorial, Managua, Nicaragua.

**RUIZ UDIEL, Francisco y Misael DUARTE**, poetas independientes, ex-miembros de Literatosis. Ruiz es co-director de Editorial Leteo y responsable por celebraciones de Día Mundial de la Poesía. Entrevista realizada el miércoles 27 de junio, 2007, en Café Terraza Margarita, Managua, Nicaragua.