# El *corpus* poético completo de Pablo Antonio Cuadra

## I

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

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

## II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[5] Ibid., *p. 128.*

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

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

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

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

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

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

Tres pájaros soy y trino.
De pluma si escribo y amo,
de luna si bebo vino,
de sombra si vivo en vano.

¡Más vale pájaro en mano!

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

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

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

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

Flores de mi naranjal
y flores de granadilla:
*de* todas las aguas, el mar
*de* todas las gracias, María

(«La Virgen y el Niño Dios»)

*Bajo* los mangos verdes peces de plata
*bajo* los vientos altos las olas blancas

(«Islas»)

*las* hojas, las mismas hojas,
*los* frutos, siempre frutales

(«Caballito»)

*Yo* me montara en el río
*yo* me alejara a la mar...

(«Corrido del río»)

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

*Pajarito que vas a la fuente*
*bebe y vente:*

*hay* un rostro grabado en el agua,
*¡bebe* y canta!

*hay* un nombre grabado en la arena
*¡bebe* y vuela!

(«Baño»)

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

*Caballito mío,*
**¡vamos a buscarla al río!**

*Caballito, sube*
**¡a la cumbre de la nube!**

*Caballito, corre*
**¡a preguntarle a la torre!**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y en «Intervención» se rechaza la presencia norteamericana de la época (lo mismo hacían otros vanguardistas como Joaquín Pasos, José Román y Luis Alberto Cabrales) con burlesco humor:

Ya viene el yanqui patón
y la gringa pelo'e miel.
Al yanqui decile:
*go jón*
y a la gringuita:
*very güel.*

Finalmente, a *Canciones de pájaro y señora* pertenece una composición de profunda delicadeza, que ha permanecido inédita en libro, pues no figura en la tercera edición —y esta vez completa— de ese poemario inicial.[7] Se titula «Mármol» y dice:

El leve hueco
de nuestras cabezas
en la almohada
sea
—mujer mía—
el memorial,
la sola
estatua
de nuestro amor eterno.[8]

Si en las *Canciones de pájaro y señora,* Pablo Antonio Cuadra —como hemos visto— asimila lo vernáculo, en los *Poemas nicaragüenses* —su segundo libro, cronológicamente hablando— funda la poesía nacional en Centroamérica. Si en aquéllas, dentro de una atmósfera lúdica y narrativa, desarrolla motivos *cantables* y formas tradicionales, en éstos canta el campo y la *patria de tercera,* capta el paisaje y la geografía —la naturaleza desbordante de Nicaragua— y, frente a la intervención extranjera, exalta la identidad propia.

He ahí la temática del primer libro publicado de Cuadra que, en 1934, editó *Nascimento* de Santiago de Chile.[9] El propio autor ha referido la circunstancia de su aparición: «Poetas amigos de Chile me precipitaron bondadosamente a publicar los originales que llevaba para leer en mi primer viaje por América del Sur. Al salir publicados, su traje impreso me sirvió para notar, por contraste, su condición de borradores y me entregué a corregirlos, o mejor dicho, a recrearlos en un intenso y continuado trabajo el año 35».[10] De aquí que en una dedicatoria al narrador nicaragüense Juan Aburto haya bautizado esa edición de los *Poemas* «el primer borrador de mis sueños». Y estaba en

[7] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Canciones de pájaro y señora *y* Poemas nicaragüenses. *San José, Costa Rica, Libro Libre, 1983; pp. 13-112 (v. 1).*

[8] *En el número monográfico, dedicado a Pablo Antonio con motivo de sus 70 años, del* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *n.º 50, noviembre-diciembre 1982, p. 10; allí se reproduce, facsimilarmente, de su manuscrito.*

[9] *Pablo Antonio Cuadra,* Poemas nicaragüenses. *1930-1933. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1934; 138 pp.*

[10] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Canciones de pájaro y señora *y* Poemas nicaragüenses op. cit., *p. 115.*

lo cierto, porque dichos textos ameritaban la reelaboración sustancial de 1935, en la que suprimió siete poemas («Stadium», «Sombras y distancias», «Sabana atardecida», «Luna», «Barco», «El valle de las rosas» y «Lucha», transformado —muchos años después— en el cuento «Agosto») y seis cantos y romances de sus entonces inéditas *Canciones de pájaro y señora* y que había incluido en la edición de los *Poemas nicaragüenses.*[11]

Sin embargo, la espontánea frescura de todos ellos impresionó en América y España, según una docena de testimonios que la misma Editorial Nascimento recopilaría en una hoja de 1934 a raíz de la edición. Tales juicios eran firmados en Uruguay por Sara Bollo y Juana de Ibarbourou, Ernesto Pinto y Homero Martínez Albin; en Argentina, por Rómulo Carbia y un redactor del diario *La Nación;* en Chile, por Carlos Prendez Saldías; en El Salvador, por Salarrué; en España, por Teófilo Ortega; y en Estados Unidos, por Waldo Frank. Este anotaba:

> I have your poems... A page sufficed to reveal the acent, a strange individual rhythm of mounting, yet a sharply controlled passion —the signature or a true poet... (Tengo sus poemas... Una página basta para revelar el tono, el extraño ritmo original de montaña y, aun, rastros de entusiasmo controlado —la firma de un auténtico poeta...)

Por su parte, Sara Bollo reconocía en ellos: «entusiasmo, ternura, gracia, fuerza y el saber decir las cosas en las palabras esenciales, con raíz honda y sincera... libro de tierra y de sol que nos será siempre muy querido a los que lo vimos nacer en América». Y el redactor de *La Nación* escribía: «Los poemas de Pablo Antonio están hechos con la sencillez y el ardor de la juventud. Los ilumina, pues, la antorcha de sus pristinos fulgores. El joven poeta ha de haber visto a la naturaleza salvaje de Chontales en todo su esplendor... Quizás por eso se leen con placer los poemas de este muchacho de apenas veinte años». Exactamente, hacia mediados de 1934, Cuadra no ha cumplido los veinte años y, pese a la poesía *casi en bruto* contenida en sus *Poemas nicaragüenses,* ya perfila dos de sus futuras orientaciones: la asimilación del espíritu cósmico de la tierra y un arraigado sentimiento católico, sustentados formalmente en el *sentido arquitectónico* del poema que utiliza no sólo en la *recreación* señalada de 1935 sino en otro poemario, elaborado a partir de ese mismo año en Nicaragua tras su estadía sudamericana. Se trata de una docena de poemas viajeros que el autor conservó inéditos hasta 1982.[12]

Tanto en *Poemas nicaragüenses* como en *Cuaderno del Sur* realiza un descubrimiento itinerante: hacia *dentro* de su patria en el primer libro y hacia *fuera* de ella —el sur de Nicaragua— en el segundo. En ambos preside un ojo viajero que, literariamente, adquiere de las lecturas de poetas franceses de vanguardia como Blaise Cendrars, Valery Larbaud, Paul Morand y, sobre todo, de Jules Supervielle. Al último, en particular, debe la penetración deslumbrante a lo largo y ancho de su tierra, comenzando desde las heroicas segovias:

[11] *Nos referimos a «Romance de la hormiga loca», «Romance del río», «El esclavo bueno», «Cantar de Granada y el mar», «La niña del último arroyo» y «La Virgen y el Niño Dios», incluidos —muy posteriormente— en* Poesía. *Selección: 1929-1962,* op. cit.; *el segundo, el tercero y el quinto, por su parte, con variaciones en sus títulos: «Corrido del río», «Jalalela del esclavo» y «Niña del arroyo».*

[12] *Aparecieron en otro homenaje con motivo de sus setenta años: el de* Revista del Pensamiento Centroamericano, *n.º 177, octubre-diciembre 1982; pp. 9-24.*

En el corazón de nuestras montañas donde la vieja selva
devora los caminos como el guas a las serpientes
donde Nicaragua levanta su bandera de ríos flameando entre
[tambores torrenciales
Allí, anterior a mi canto
anterior a mí mismo invento el pedernal
y alumbro el verde sórdido de las heliconias,
el hirviente silencio de los manglares
y enciendo la orquídea en la noche de la toboba...

(«Poema del momento extranjero en la selva»)

(Asimismo, la Naturaleza —reducida a totalidad del mundo— *devora* a los invasores en el mismo texto: concretamente, a *500 norteamericanos* —incendiarios de ranchos indígenas— que dejaron *«sus blancos huesos delicadamente pulidos por las hormigas.»)*

Como un Adán nativo, el poeta nombra lo suyo: una innumerable cantidad de elementos naturales y humanos facilitados por la tradición agropecuaria —de raíces coloniales— que vive como hijo de hacendado y trasciende con la palabra y la imaginación; si ese legado histórico y geográfico lo integra a su conciencia, también lo supera. ¿Cómo? A través de su poderosa mirada: «Oh Coger, coger para la pupila / la eternidad azul del espacio / y la mansa libertad de los horizontes...» («Introducción a la tierra prometida»); apropiándose familiarmente del sol («abuelo campesino de gran sombrero de palma») y de los ciclos naturales («El tío invierno») y productivos («Quema»); detallando con habilidad descriptiva escenas salvajes («Monos» y «Escrito sobre el Congo»), seleccionando símbolos de errante temporalidad («Camino» y «Doña Albarda»), recreando leyendas agrarias («Adormidera» y «Horqueteado») o revelando una ternura indeleble en la más lograda elegía que, entre los poetas hispanoamericanos, se le ha tributado a un animal; aludimos a «La vaca muerta», el único poema que no requirió reelaboración inmediata, dada su original nitidez definitiva:

No era el amor, ni la rosa, ni la voz del viento en el
[deshabitado murmullo de la noche.
Era ella, muerta.
Aislada en las serranías ásperas y desvalidas,
bajo el eterno paréntesis de sus cuernos sin amparo,
entre las cuatro sombras de sus pupilas vacías...

Así, desde la perspectiva de la hidalguía rural heredada de sus antepasados, construye una república personal habitada por huerteros dignos: «No todos los hombres de mi pueblo / óvidos, claudican... Ni todos ofrecen su faz al latigo del «no» / ni piden. / La dignidad he visto» («Patria de tercera»). Un país que recorre a caballo, cuyo ritmo libre y primitivo incorpora a la mayoría de sus poemas desbordados. «Fue Supervielle —escribiría en 1980 el propia Cuadra, indicando la fuente de su notorio recurso— quien me enseñó a hacer poesía a caballo.»[13] Por eso no se detiene, como se ha dicho, en el fabuloso departamento de Chontales —una Pampa en miniatura—, sino que llega hasta Chinandega y pasa por Masaya, se instala en Rivas y en su entrañable Granada, confor-

[13] *Pablo Antonio Cuadra, «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa», en* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *n.º 50, noviembre-diciembre 1982; p. 19.*

me los bellos nombres —fijados al pie de cada texto— de las localidades que visita: Márgenes del Tepenaguasapa, Gran Llano de Apompuá, Serranías del Este, Hacienda «Animas», Paso de Lajas, Alamicamba, Posoltega, San Ubaldo, El Menco, Olama, Mombacho, Santa Elisa, etc.

Más aún: Cuadra abarca, en su descubrimiento itinerante de Nicaragua, la Costa Atlántica (Bluefields y la localidad, citada, de Alamicamba), la región más remota del departamento norte-central de Matagalpa (Río Grande) y la zona del río San Juan: «A la orilla del San Juan desemboca el Río Frío / hundiendo su tobillo de líquido linaje / ahí donde el Lago tiene ya intenciones de río / porque se arroja al mar...» («Oda fluvial»). Y es que su descubrimiento poético del país responde a la intervención armada y cultural de los Estados Unidos, mantenida de 1926 a 1932. En ese sentido, guiado por la fundamentación de la identidad nacional basada en la herencia hispánica, rechaza dicha intervención vinculándose a la resistencia nacionalista del general Augusto C. Sandino, quien le inspira páginas apologéticas en los periódicos e incluso una novela. Simultáneamente, admira y elogia a Sandino en uno de sus poemas («Son-sonete») de la edición de Nascimento («Mientras en el Norte suena la guitarra del rebelde ante la fogata roja y bamboleante»), luego reelaborado y sustituido su título («El viejo motor de aeroplano») en 1935. En ese texto narra la caída de un avión invasor por las fuerzas sandinistas, hazaña ignorada por los pobladores citadinos, concluyendo:

> Sólo tú —guerrillero— con tu inquieta lealtad a los aires nativos
> centinela desde el alba en las altas vigilias del ocote
> guardarás para el canto esta historia perdida.

Lo que hace Cuadra en su colección poemática es no sólo afirmar, en actitud defensiva, la nacionalidad, como lo ha reconocido y celebrado ampliamente la crítica. «En los años de la ocupación norteamericana —anotó Carlos Tünnermann Bernheim— Nicaragua dio dos grandes testimonios de nacionalismo: Sandino en la montaña y Pablo Antonio Cuadra en sus *Poemas nicaragüenses.*»[14] También, específicamente, fundar su patria. ¿Cómo? Inventariando con acuciosidad, ordenando cosas íntimas y rincones ínfimos («Iglesia de Chontales»), valorando tradiciones populares («Poema a la Stma. Virgen de Guadalupe», titulado en el 35 «Exvoto a la Guadalupana»), retratando personajes milenarios («India») o fabulando, desde la omnipresencia vegetal, amores frustrados («Trazo», «Niña cortada de un árbol» e «Inscripción en un árbol»). En palabras de Guillermo Rothschuh Tablada, el poeta —«catalogador de extraordinarios ojos»— elabora «un recuento de nuestras riquezas naturales; y no se le escapa nada».[15] Basta mostrar, en una estrofa, cómo recoge parte de la múltiple fauna tropical:

> Eres tú, colibrí, pájaro zenzontle,
> lechuza nocturna,
> chocoyo parlanchín verde y nervioso,

[14] *Carlos Tünnermann Bernheim,* Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional. *Discurso de ofrecimiento leído por el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (...) el 21 de diciembre de 1972... León, Editorial Universitaria, 1973.*

[15] *Guillermo Rothschuh Tablada, «Pionero de una nueva sensibilidad», en* La Prensa Literaria, *26 de mayo, 1974.*

urraca vocinglera de las fábulas campesinas.
Eres tú, conejo vivaz,
tigre de la montaña, comadreja escondida,
tú, viejo coyote de las manadas,
zorro ladrón, venado montaraz,
anciano buey de los corrales...

(«Introducción a la tierra prometida»)

Pero esta capacidad de invención verbal, lógicamente, incluye las escenas vacacionales de los nueve años como miembro del estrato terrateniente: «... esparcidos recuerdos alrededor de una vaca vieja que llenó nuestros biberones de infancia / y de la yegua anciana donde cabalgábamos en primeros jineteos. / Inocentes percepciones del desarrollo atractivo de la moza que daba de comer a las gallinas. / Alegatos por adueñarnos de los potrillos nerviosos; / caros paseos matutinos, / o crepusculares carreras en los corrales olorosos a ubres, / o largos internados en la selva con el mimetismo de sus monos. / Campo infantil de nuestras imaginaciones excitadas, / ranchos diminutos *alzados por nuestro deseo de propiedad,*[16] / hierbas y potreros oscurecidos silenciosamente por la hora del Angelus, / donde nosotros —pequeños campistos— lazábamos taburetes o perros domésticos. / Voraces apetitos derramando en los manteles una jícara de tiste; / nuestras grandes modorras...» De ahí la compenetración subjetiva con su entorno telúrico: «¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en *mis* entrañas: / tu Norte acaba en *mi* frente, / tus mares bañan de rumor oceánico *mis* oídos / y forman a golpes de sal la ascensión de *mi* estatura. / Tu violento Sur de selvas alimenta *mis* lejanías / y llevo tu viento en el nido de *mi* pecho, / tus caminos, en el tatuaje de *mis* venas, / tu desazón, tus pies históricos, / tu caminante sed...» («Introducción a la tierra prometida»).[17] De ahí, en fin, la formulación de todo un programa: «Tengo que hacer algo con el lodo de la historia, / cavar en el pantano y desenterrar la luna / de mis padres...» («Poema del momento extranjero en la selva»).

En otras palabras: Cuadra plantea la necesidad de iniciar seriamente la construcción de su mundo poético, siendo fiel a una herencia cultural patricia *(«la luna de mis padres»)* que tendrá de motivaciones un dramático cruce del umbral hacia Cristo y el encuentro redescubridor del mismo, el himno del amanecer nacional —religioso y comunitario— y la plegaria mariana, la urdimbre entre la Tierra y el Tiempo, el dibujo de las cerámicas prehispánicas y el retrato de anónimos personajes populares, la vivencia de su país lacustre y la acumulación de los valores éticos y humanistas del pasado nacional. No deseamos, sin embargo, resumir los elementos de su lento proceso creativo, sino establecer que lo animará siempre la voluntad lúcida —y hasta reflexiva— de elevar lo regional de su comarca a los aires universales, o mejor dicho, de universalizar lo propio.

La tarea de universalizar lo propio —personal o colectivo— es perseguida por Cuadra

[16] *El subrayado es nuestro.*

[17] *El subrayado de los pronombres personales es también nuestro. Otro fragmento que ejemplifica la misma ubicación social pertenece al poema «Camino»: «Así es la tarde. / Dobla la senda sin ruido / hasta inquietar a la pupila la lejanía de la sabana. /* —Ahí nomasito queda, patrón: doblando aquel cerrito, / como quien va a la montaña. / *Así será su voz y siempre así su extraña / medida, aunque el cerrito azul se nos ofrezca tal vez hasta mañana».*

con el *Canto temporal.*[18] Aparecido como tirada aparte del número 3 —correspondiente a octubre, 1943— del *Cuaderno del Taller San Lucas,* órgano de la Cofradía de Artistas y Escritores Católicos del mismo nombre, este extenso poema sufrirá —cinco años después— una depuración necesaria: los 510 versos de la versión original se redujeron, en la siguiente, a 460 y la distribución en tres partes de aquélla se amplió a nueve cantos. A pesar de ello, ya era una pieza clave de la poesía nicaragüense contemporánea y como tal fue inserta en la primera antología que divulgó el valor de la misma en el mundo de habla hispana.[19]

Como el *Canto temporal* (1943) ya ha sido escrupulosamente asediado desde todos los accesos críticos posibles,[20] sólo vamos a insistir en su fuente histórica: el impacto de la Segunda Guerra Mundial que produjo en el poeta una crisis espiritual. Esta iba unida al fracaso del proyecto en el que se había empeñado con sus compañeros de generación y que concibió una restauración política de signo patriarcal o corporativista e inspiración cristiana. Así lo declara en el canto III de la «biografía sangrante» que es su tercer título en verso:

> Yo quise un orden como columna gigante
> —plenitud de la forma concertando la desquiciante torturante
> [vida—,
> una elevada espaciosa arquitectura de la labor y la razón,
> de la actividad y sus derivados sentimientos,
> del hombre como habitante, generador de sucesiones.
> No siempre la urbanidad carece de poesía:
> una ciudad y una suma de ciudades moviéndose como la
> [coordinada ley de las órbitas
> un oficio y un cuerpo de oficios con la vinculación de un
> [vasto coral vespertino,
> el yunque sonando como una estrofa de romance que la esposa
> [también canta,
> el rey natural que lleva de la mano una vara de distribución
> [atemperada y paternal,
> las consideraciones sumamente útiles de los burgueses y artesanos,
> reunidos para el precio, para la venta y el ornato.
> Los clérigos y las campanas esparciendo sobre el vecindario
> una reposada bendiciente alegoría de ángeles custodios...

Tal proyecto lo revela también en su *Canto* con un santo y seña, igualmente colectivo y/o generacional: «... nuestra fe de crucifixión», el cual conduce al poeta a un intenso sondeo interior que comprende el examen de la inocencia experimentada en la niñez y el insatisfecho amor humano, la campal lucha del oficio poético y el reconocimiento del campesino como modelo humano en directo contacto con la materia y lo elemental, tendiente por ello a inclinarse ante las potencias celestiales: «Necesitamos agacharnos como los campesinos a la tierra, / doblar el cuerpo para tocar como los campesinos

[18] *Pablo Antonio Cuadra,* Canto temporal. *Granada, Ediciones del Taller San Lucas, 1943, 18 p. (Retrato del autor de Francisco Amighetti e ilustraciones de Ramem.)*

[19] Nueva poesía nicaragüense. *Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing. Madrid, Seminario de Problemas Americanos, 1949; pp. 290-308.*

[20] *Por Fidel Coloma, «El* Canto temporal *de Pablo Antonio Cuadra» (comentario), en* El Pez y la Serpiente, *invierno 1975; pp. 89-113.*

a la tierra, / adorar al Señor con esta inclinación como los campesinos a la tierra...» Su batalla zozobrante y dolorosa es agredida por una fuerza destructora: «No conocí prisión jamás, ni muro espeso / —sucursal de la muerte, como el tiempo!). Por tanto, llega a la conciencia de merecer *la palma del martirio* y de aspirar a la universalidad: «Más allá, si romano, / si fluvial y gitano en las églogas del Nilo, / si judío de salmos, lamentos y profetas, / si helénico entre fábulas y frisos y laureles... / ¡Universal quisiera desatarme esta fecha / que me fija suspenso en obstinado péndulo!» Pero la universalidad sólo la encuentra, plenamente, en la verdad cristiana:

> Si Cristo es una ausencia arrancad vuestros ojos
> y un derrumbe de llanto nos arroje a la sombra

Reducido el hilo conductor del *Canto temporal* a un mínimo desarrollo, resta indicar que sus recursos expresivos se ven —a menudo— tentados por lo discursivo. Cuadra, entonces, se impregna del sabor bíblico y de su inconfundible versículo para acometer el *Libro de Horas* (1946-1954), escrito en México —en su mayor parte—, España y Nicaragua, nunca publicado independientemente, pero bastante difundido en revistas y en tres amplias selecciones españolas.[21] Con todo, su primera edición íntegra vio luz sólo en 1985.[22]

En esta obra, Cuadra pretende una fusión: la del espíritu y forma de los *libros medievales* con la poesía y el canto de los códices indios precolombinos —como él mismo sostiene— «en una trama que liga al tiempo y a la naturaleza a los misterios cristianos».[23] Y lo consigue, aunque el segundo elemento de su simbiosis se advierte en poemas que sólo fueron incluidos en la edición definitiva del 85; hablamos, por ejemplo, del «Nocturno sobre el tálamo», sin duda uno de los más representativos. Ahí, incluso, es descrito eficazmente el trasfondo indígena y su sentido cósmico del baile:

> Hombres prácticos, hechos de tosca prosa, fermentan el maíz
> y oyen cantar adentro del cereal el gallo del alborozo.
> Indios, solemnes como príncipes,
> alzan el pie en el aire y giran alrededor de las cadenciosas hembras
> como giran los astros y las horas en sus musicales órbitas...

Por otro lado, en «Nocturno sobre el tálamo» su autor logra desprenderse del tono claudeliano que le absorbe y es apreciable, especialmente, en los tres «Himnos a los ojos de Nuestra Señora» —correlativamente una elocuente alegoría de la fe, la esperanza y la caridad—, en el «Canto coral a los instrumentos de la Pasión» y en «Cristo en la tarde». Más carga expresiva original advertimos en los textos centrales: «Invitación a los vagabundos» e «Himno nacional (en vísperas de la luz)», ambos inmersos en el júbilo cristiano y solidario del *Libro*. Si en uno los ángeles de Nicaragua congregan a los marginados que hablan pidiendo «un nombre indeleble, memorable, respetuosamente exal-

[21] *En* Nueva poesía nicaragüense, op. cit., *pp. 319-55, en la* Antología de la poesía católica del siglo XX *(Madrid, A. Vasallo Editor, 1964; pp. 131-141).de Emilio del Río y en su propia* Poesía. *Selección: 1929-1962,* op. cit., *pp. 77-121.*

[22] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Cuaderno del Sur. Canto temporal. Libro de Horas. *San José, Costa Rica, Libro Libre, 1964; pp. 61-122, con ilustraciones del pintor cubano Roberto Diago, conservadas inéditas desde los años cuarenta.*

[23] Ibid., *p. 63.*

tado» —dado que la Historia los ha sepultado por siglos—, en el otro decide crear un país —el suyo— en contacto íntimo con la tierra y los hombres del pueblo, a quienes llama por su nombre:

A ti, José Muñoz, carpintero de oficio, que sabes hacer mi mesa,
toma este lucero. Sale a guiar su hora. ¡Arréglalo!
Y tú Martín Zepeda, pues vas de caminante, arrea
estos pájaros. Dales canto o diles
lo que sabes del pan y la guitarra.
Y a ti, Pedro Canisal, vaquero, muchacho agreste:
ensilla el horizonte, monta al final la noche, ¡dómala!..

Todos son convocados por el poeta y su compasión por el Hombre para construir un nuevo amanecer.

*Poemas con un crepúsculo a cuestas,* cuarto título en verso publicado por Cuadra, es una colección de seis poemas que *Cuadernos Hispanoamericanos* insertó en uno de sus números de 1949 y del cual se hizo tirada aparte.[24] Pero el autor, en su primera gran antología, añadió cinco más (entre ellos «El Hijo del Hombre»), ampliando el ciclo de su redacción y clima espiritual a 1956.[25] ¿Qué rasgos definen este poemario incluido en el tercer tomo de la *Obra poética completa* que comentamos, complementado con *El Jaguar y la luna* y *Epigramas?*[26] Una depuración expresiva y la profundidad y trascendencia humanas que sobresalen en la contenida fuerza de «El Hijo del Hombre», un canto en el que la metáfora transfigura el realismo del alumbramiento y de la proyección cósmica:

Llora la mujer.
Escucha cómo gime desde su médula
hasta el aire en palidez de su lamento.
Escucha hasta aquí
ese llanto de la mujer
cuyos huesos son separados por una voz de sangre,
por una espada de impalpable fuego
en el áspero edicto de la tierra.
Mira ese mundo desplazándose en la entraña,
ese animal ciego que gira en aguas oscuras;
agitada liebre en su cueva húmeda,
luna como fugitiva
de misteriosos cazadores en silencio...

En cuanto a los otros dos poemarios, es preciso decir que están concebidos tras otro descubrimiento decisivo en la fértil carrera poética de Cuadra: la del Mito. Por eso se depura hasta el máximo con la concisión del trazo fugaz pero efectivo y la recreación lírica de símbolos y procedimientos tomados de la poesía indígena de Mesoamérica, llegando a la madurez plena.

[24] *Pablo Antonio Cuadra,* Poemas con un crepúsculo a cuestas. *Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, 1949, 8 p.*

[25] Poesía. *Selección: 1929-1962,* op. cit., *pp. 55-76.*

[26] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Poemas con un crepúsculo a cuestas. Epigramas. El jaguar y la luna. *San José, Costa Rica, Libro Libre. 1985 (v. 3).*

Para entonces, su poesía ya no es comunión ni solidaridad, sino denuncia: «El caudillo es el jefe de los hombres armados (dibujo las calaveras de los hombres muertos)» («Urna con perfil político»); y también protesta, como en uno de sus epigramas de 1967:

Tanta vileza preñó la ciudad
Ciro: esta ciudad está preñada
y temo
que alumbre un nuevo tirano.
Será el hijo bastardo de todos.[27]

Luego, como lo ratifican varias ediciones en España y Centroamérica, Cuadra enriquece su proceso de universalización de *lo nicaragüense* ganando la batalla a la narrativa con la renovadora mitología de los *Cantos de Cifar* (1971) que, según José María Valverde, cambia la situación y naturaleza de la poesía en español y corresponde, exactamente, a la poesía que Antonio Machado soñó y profetizó para el futuro.[28] Asimismo, en *Esos rostros que se asoman en la multitud* (1976) rescata, contra el horror de la Historia, personajes anónimos de su pueblo y sus personales tragedias que perenniza como factores previos de una colectiva y esperanzada liberación.[29]

Por fin, en su última obra *Siete árboles contra el atardecer* (1981)[30] alcanza la plenitud vital, desplegando una sabia elaboración y, más que nunca, su constante entusiasmo juvenil: esa virtud *capaz de producir cosas brillantes y hermosas,* como diría Rubén Darío. Y los *Siete árboles* son eso: cosas, objetos, monumentos verbales que culminan un poetizar y engendran luz o, para decirlo con un lema bolivariano, *moral y luces.* Además de resumir técnica y conceptualmente toda su trayectoria expresiva, los *Siete árboles* vuelcan la ética y el pensamiento humanista de Cuadra. Porque si surgieron contra el *atardecer,* sostenidos por el peso de los años, postulan una lucha y una victoria a favor del Hombre y sus atributos intrínsecos; una defensa de sus valores por encima de la posible raíz ideológica que podría rastrearse en ellos y en el de sus restantes poemarios anteriores.

Al respecto, la poesía de Cuadra es un caso significativo, aunque corriente, de un fenómeno característico del modo de producción poética del nicaragüense: la superación de la ideología, lo que ha llamado la atención a varios estudiosos, entre ellos al marxista norteamericano Marc Zimmermann. Porque —no debemos olvidar esta lección de Adolfo Sánchez Vázquez —si es cierto que el artista se halla condicionado histórica y socialmente, y que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel —al que no es ajeno el destino artístico de la creación— no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicos. Y con mayor razón la de Cuadra, quien diluye en la suya sus raíces de clase, rebasando el *humus* histórico-social que la hizo nacer y tendiendo un puente entre los hombres y las sociedades de clase; por su

[27] *Reproducido en* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *n.º 50, noviembre-diciembre 1982; p. 86.*

[28] *José María Valverde, «Carta sobre Cifar», en* La Prensa Literaria, *Managua, 10 de junio 1972.*

[29] *Un anticipo de este poemario apareció en las páginas centrales de* La Estafeta Literaria *en Madrid, 1975, con el título de* Managua/72.

[30] *Pablo Antonio Cuadra,* Siete árboles contra el atardecer *(Introducción de Guillermo Yepes Boscán). Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1980, 91 p.*

fecunda vocación de universalidad. De ahí se deriva no sólo la convicción de que su obra, en conjunto, sobrevive y sobrevivirá por desintegrar todo rastro ideológico, sino algo mucho más importante: que el apropiarse de las esencias nicaragüenses lo proyecta como el poeta nacional por antonomasia de Nicaragua; algo similar es su caso, guardando la distancia de tiempo y espacio, a lo que representa Alexander Serguei Pushkin —vinculado socialmente a la tradición feudal— para la literatura y el pueblo rusos.

**Jorge Eduardo Arellano**