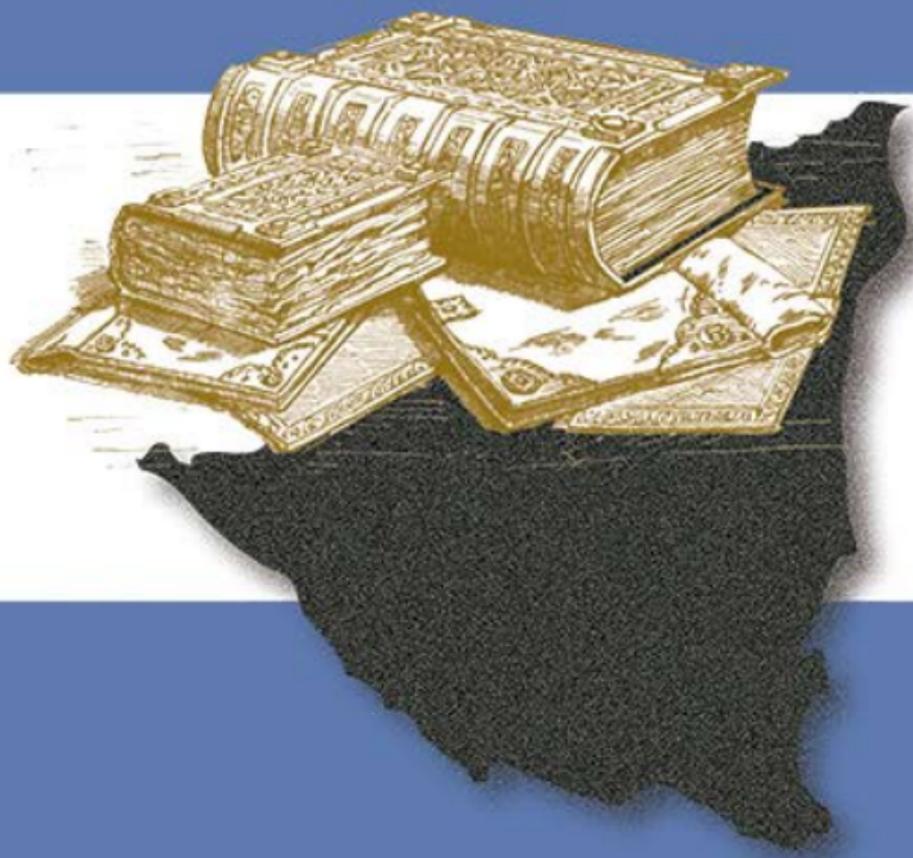


Colectivos poéticos emergentes  
en Nicaragua, 1990-2006



José Jaime Chavolla Mc Ewen



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Rector*

Dr. José Narro Robles

*Secretario General*

Dr. Eduardo Bárzana García

*Secretario de Desarrollo Institucional*

Dr. Francisco José Trigo Tavera

*Coordinadora de Humanidades*

Dra. Estela Morales Campos

CENTRO DE INVESTIGACIONES  
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

*Director*

Dr. Adalberto Santana Hernández

*Secretaria Académica*

Dra. Margarita Aurora Vargas Canales

*Secretario Técnico*

C.P. Felipe Flores González

*Jefe de Publicaciones*

Lic. Ricardo Martínez Luna

Colectivos poéticos emergentes  
en Nicaragua, 1990-2006

CENTRO DE INVESTIGACIONES  
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

José Jaime Chavolla Mc Ewen

Colectivos poéticos emergentes  
en Nicaragua, 1990-2006



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO 2012

Chavolla Mc Ewen, José Jaime, autor.

Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua, 1990-2006 / José Jaime Chavolla Mc Ewen. -- Primera edición.

198 páginas.

ISBN 978-607-02-3959-5

Premio en la modalidad de doctorado en el Concurso de Tesis sobre América y el Caribe, organizado por el CIALC, en el año 2012. -- editor

1. Poesía nicaragüense – Siglo XX – Historia y crítica. 2. Poesía nicaragüense – Siglo XXI – Historia y crítica. 3. Literatura y sociedad. I. Título.

PQ7516. C34 2012

Diseño de la portada: Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: diciembre de 2012

Fecha de la edición: 10 de diciembre de 2012

DR © 2012 Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, 04510, México, D. F.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Torre II de Humanidadesm 8° piso,

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, 04510, México, D.F.

Tel.: 56230211 al 13 - Fax: 56230219

<<http://www.cialc.unam.mx>>

ISBN 978-607-02-3959-5

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

## ÍNDICE

Introducción.....	9
I. ¿Qué sos Nicaragua?.....	19
Generalidades sociológicas sobre Nicaragua .....	19
La concepción nicaragüense de lo posmoderno.....	32
II. Colectivos emergentes capitalinos y casi capitalinos.....	53
400 Elefantes .....	54
Quemando al maestro .....	62
Literatosis y marcaacme.com .....	83
La “forósfera” de marcaacme.com .....	95
Grupo ContraCara-Horizonte de Palabras.....	108
El Encuentro de Escritores Jóvenes y el Festival de Antipoesía .....	118
III. Los otros. Casos distantes de Managua .....	131
Tarantella .....	131
Macuta .....	144
Asociación de Escritores y Poetas Caribeños.....	160
Reflexiones finales.....	175
Fuentes .....	187

## INTRODUCCIÓN

La creatividad, aunque no de manera exclusiva, es conocida como una característica de la juventud emergente. Y si bien el ánimo de la vida inspira un poema sencillo en muchos jóvenes para expresarse, en otros inspirará una cadena perpetua de palabras, sonidos y significados y los llevará a desarrollar un oficio formal de creación. Pero no siempre es tan fácil lograr que este oficio y los productos generados sean aceptados por el campo artístico pre-valeciente. Específicamente para poetas y escritores emergentes, afanados en manipular las fuerzas sonoras, gráficas y significativas de la palabra, este proceso implica mucho más que el mero acto de creación verbal.

Debido a lo anterior, se presentan aquí las historias experimentadas por escritores nicaragüenses mayormente jóvenes, quienes por su “inquietud de amanecer” (como diría Alfonso Reyes) de entre los años 1990 y 2006, se podrían haber considerado como “emergentes”. Sin desatender sus propios procesos internos e individuales, su mayor estrategia para atraer la atención consistía en la representación y actuación colectiva. Pero aparte de la acción organizacional, todas estas historias son a la vez diferentes, por lo que son una oportunidad sustancial para describirlas y reflexionarlas contextualmente.

Amén del reconocimiento a la tradición poética (léase poesía y poetas) que entrelaza las diferentes historias sociopolíticas y culturales de Nicaragua, estos años en particular corresponden a

una etapa importante. 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). Es un periodo que se ubica entre administraciones marcadamente izquierdistas (del Frente Sandinista de Liberación Nacional liderado por Daniel Ortega, de 1979-1990, y reinstalado 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 permitirán reconocer el escenario donde se dio la consolidación inicial —simbólica y material— de un número considerable de poetas que se reunieron en diferentes proyectos para enfrentar y aprovechar una realidad de intenso cambio histórico: etapa posdictatorial (dinastía somocista: 1936-1979); etapa posbélica (guerrilla urbana e insurrección: 1977-1979; etapa de guerra “contrarrevolucionaria”: 1980-1990); y etapas de recuperación lenta de desastres nacionales (terremoto:1972; huracán Mitch:1989). Contextos aún más complejos por arraigadas estructuras e ideologías coloniales y por jerarquías sociopolíticas y culturales a veces ferozmente defendidas, en uno de los países económicamente más pobres y *empobrecidos*<sup>1</sup> 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 1930 por los vanguardistas de la pequeña ciudad tradicionalista de Granada,

<sup>1</sup> Adalberto Santana, “Notas sobre el proceso político en Nicaragua”, en *Area Studies*, vol XIII, núm. 1, Taipei, College of International Studies-Tamkang University, 1993, pp. 170 y 171.

cercana a la capital de Managua. El pilar central de esta imagen es la figura y la obra del cosmopolita y prestigioso poeta Rubén Darío (1867-1916). Posteriormente se fortaleció 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.

A inicios del siglo XXI, varias declaraciones se hicieron en Nicaragua refiriendo la existencia de dos nuevos grupos de poetas en el escenario nacional: los que constituían la llamada “generación del '90” y la “del 2000”. Estos poetas emergentes se acompañaban de una multiplicidad de propuestas cultural-literarias e ideológicas, distinguibles por representar espacios nuevos de interacción con las esferas consolidadas.

Estas apariciones pueden entenderse a la luz de las condiciones sociohistóricas y culturales de Nicaragua, mismas que han influido toda su historia literaria del 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 postsandinista, evidencia diferencias socio-políticas, económicas y culturales.

La historia de la poesía nicaragüense pudiera explicarse tomando en cuenta factores como una geografía limitada y limitante, una comunidad cuantitativamente localizada, y una estructura social históricamente arraigada. Pero en verdad exige mayor atención, ya que presenta varias complejidades. Existe ahí una heterogeneidad cultural, social, lingüística, histórica y político-económica. Es una región con realidades múltiples y simultáneas que se complementan y que compiten entre ellas en varios niveles de la

experiencia humana. Por ello 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”.

En las historias se evidenciarán 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, apunta a lo social. En su forma más inclusiva, éste 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, entendida aquí como una reacción del artista hacia lo que le 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, el momento de producción es irreplicable, 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, este espacio de acción no es el único 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 preestablecidas que legitiman su producto y su figura misma. De forma básica, éstas se refieren a lo que la esfera literaria específica entiende como su tradición. De ahí que surgen varias dinámicas que pueden colocar favorablemente o no al poeta dentro de esta estructura social concreta.

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 inmediatamente 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 aquí se basan en la delimitación del objeto de estudio, el análisis de sus elementos estructurales a la luz de un contexto socio-cultural, así como la reflexión crítica sobre los resultados obtenidos.

Estas operaciones arriba mencionadas nos revelan un campo de acción específico hacia la poesía. No se considera a éste como

un “mundo aparte”, sino como precisa la investigadora mexicana, Patricia Cabrera, un espacio simbólico.<sup>2</sup> Aquí, 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”.

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. Los poetas en Nicaragua se reconocen como agentes intensamente activos en la historia del país. Empero, a diferencia de las coyunturas con proyectos sociopolíticos y culturales precisos durante el siglo xx, los albores del siguiente presentan 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.

La discusión en este estudio gira en torno a las condiciones del escenario cultural-literario de Nicaragua presentes durante la

<sup>2</sup> Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, CEECH-UNAM/pyv, 2006, p. 41.

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 fueron el resultado de un esfuerzo de múltiples personas cuyos fines incluían la promoción de la poesía. Tuvieron una presencia destacada en el ámbito cultural del país con una postura coherente a través de sus estrategias de difusión y/o de convocatoria. Es decir, los grupos contaban con un órgano difusor (una revista literaria u otro medio escrito), y con poder de convocatoria para organizar reuniones o eventos culturalmente trascendentes, como son los festivales de poesía. Cabe mencionar que a los casos incluidos aquí pueden sumarse otros. Aunque la proliferación de esfuerzos para promover la poesía, arraigados tanto en territorio nicaragüense como entretejidos con redes internacionales, fue tal que una cobertura amplia arriesgaría perder las delimitaciones críticas.

Los proyectos presentados aquí son emergentes en todos los sentidos: emprendidos después de 1990, constituidos por poetas jóvenes, principiantes en el oficio literario y con propuestas para renovar y reconfigurar el escenario literario nacional. El hilo común entre ellos, además del bagaje de una tradición literaria fuertemente arraigada, es el contexto nacional e internacional al que se enfrentaron. Pero a la vez, se diferencian por las problemáticas concretas de su entorno. Así, la heterogeneidad sociocultural del país se manifiesta a través de una distribución irregular de capacidades legitimadoras.

El camino a seguir para arribar a las especificidades de los grupos emergentes en el panorama poético de Nicaragua requiere de abordar múltiples dimensiones sociales, políticas, económicas e incluso militares. No obstante, con el fin de la practicidad y de mantener el enfoque central sobre los jóvenes poetas, varios de estos temas se reservarán para estudios más justos en otras oportunidades.

De esta manera, empezaremos en el Capítulo I evaluando brevemente las características culturales y sociopolíticas de Nicaragua

relacionadas con la dimensión social de la poesía. En un contexto de complicidad o de innovación de previas concepciones, aquí se exponen los retos a que se enfrentaron los colectivos emergentes para desarrollar su oficio literario y lograr el reconocimiento de las esferas culturales nacionales. Relacionado de manera coyuntural, enseguida se revisa un debate de la posmodernidad entonces vigente. Desde la caída del gobierno revolucionario sandinista en 1990, Nicaragua y sus poetas han desarrollado un discurso propio acerca de su momento histórico. Como adelanto a la discusión, los repetidos desastres naturales, políticos y económicos nacionales ocurridos durante el último cuarto de siglo provocaron un “desencanto” social y desconfianza 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 aquellas sostenidas por sus antecesores.

Después de esta radiografía sociocultural e ideológica pertinente a nuestro tema, se abordan los esfuerzos colectivos emergentes; aquellos que, por la juventud de sus miembros y en cierta forma por estar desafiliados de las estructuras consagradas, lucharon 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 Antipoesía. 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 colecti-

vo 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 socioculturales, 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 produjeron los miembros del colectivo para ilustrar sus posturas discursivas.

Pero antes de entrar en materia, se expresa un agradecimiento a aquellos que hicieron posible la realización y materialización de este esfuerzo. A mi familia, a mis profesores y asesores, al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) y su Concurso de tesis en el que resultó premiado este trabajo, al Posgrado en Estudios Latinoamericanos y a la Dirección General de Estudiantes de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), este último que financió el trabajo invertido en este proyecto que incluyó varias visitas y una estancia en la Universidad Centro Americana en Managua.

Sin más que un espíritu solidario, el autor junto con los anteriormente mencionados ofrecemos este estudio a la comunidad latinoamericana y latinoamericanista y, en particular, a los poetas jóvenes y emergentes nicaragüenses, como un aporte para el entendimiento de nuestras realidades. También, para aquellos poetas, literatos e intelectuales consagrados, en memoria de que todos en algún momento fuimos deseosos de emerger.

# I. ¿QUÉ SOS NICARAGUA?

## GENERALIDADES SOCIOLOGICAS SOBRE NICARAGUA

Alguna vez, el historiador nicaragüense y ex vicepresidente de Nicaragua, Sergio Ramírez [1983], describió a su país como una tierra de “Balcanes y volcanes”, aludiendo a la heterogeneidad y a 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 entonces 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 (o lago Xolotlán), 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 se hacen inicialmente factibles, no pasa mucho tiempo en que los huracanes y terremotos, que frecuentemente aquejan a la región, los rechacen de forma catastrófica.

En 2007, Nicaragua contaba con cerca de cinco y medio millones de habitantes repartidos en aproximadamente 130 mil ki-

lómetros 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.<sup>1</sup> Se agrega a esto, que durante esta época, el país fue considerado el segundo económicamente más pobre del continente, con un PIB per cápita de poco más de 745 dólares al año; y uno de los que sufrían más de un analfabetismo que variaba, según la fuente, de entre 30 y 40%.<sup>2</sup>

A 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 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 [1996], se alojaban diferentes comunidades culturales, históricas y lingüísticas, más o menos pacíficas y autónomas entre sí, varias de las cuales sobreviven para los albores del siglo XXI. Además de su dispersión a lo largo de la geografía descrita, sus propias diferencias influyeron para impedir la formación de un imperio centralizado, y experimentaron 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 misquitos y los sumus. Además, en casi toda la franja caribeña centroamericana que comparte la actual Nicaragua, como precisa el escritor y crítico nicaragüense, Erick Aguirre:

se desarrolló una cultura negra, de origen africano (remanente de la importación y tráfico de esclavos), que estuvo sujeta alternadamente,

<sup>1</sup> Sara Bradshaw y Brian Linneker, “Civil Society Responses to Poverty Reduction Strategies in Nicaragua”, en *Progress in Development*, 2002. En <http://pdj.sagepub.com/content/3/2/147.full.pdf+html>.

<sup>2</sup> Richard Uribe Schroeder, *Producción y comercio internacional del libro en Centroamérica, República Dominicana y Cuba*, Colombia, CERLALC-UNESCO, 2003.

al influjo de piratas y al dominio de un protectorado inglés (de 1678 a 1893), al que también pertenecieron los pueblos Sumus, Mískitos 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.<sup>3</sup>

La región así se fue transformando a través de las luchas expansionistas de los entonces imperios europeos, principalmente entre las coronas española y británica. Mientras que los territorios británicos se quejaban por las constantes intervenciones y presencias de filibusteros y piratas; en la costa occidental los españoles diezmaban las comunidades nativas mayormente a través del comercio esclavista.<sup>4</sup> 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”,<sup>5</sup> los contextos presentes a fines del primer milenio de la era común exigen cuestionarla.

Para empezar, la República de Nicaragua consiste cartográficamente, como escribe el poeta y académico también nicaragüense, Erick Blandón, en “dos realidades diferenciadas”.<sup>6</sup> 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.

<sup>3</sup> Erick Aguirre, *Las máscaras del texto*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006, p. 28.

<sup>4</sup> Carlos Vilas, *Estado, clase y etnicidad: la costa atlántica de Nicaragua*, México, FCE, 1992.

<sup>5</sup> Cuadra, citado en Erick Blandón, *El barroco descalzo*, Nicaragua, URACCAN, 2003, p. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

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.<sup>7</sup>

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 misquitos. Sus intercambios con comerciantes, filibusteros

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

y piratas europeos les permitieron convertirse, según el antropólogo Philippe Bourgois, en el primer grupo nativo armado y militarizado de la zona.<sup>8</sup> Su organización logró limitar la expansión de los conquistadores y tomar el control sobre toda la franja caribeña, que incluía el área propuesta para la construcción fallida del canal istmico. También fueron favorecidos con una alianza política con la Corona británica (en 1687, el gobernador de Jamaica declaró el “Reino misquito”). 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, continuó.

El otro gran obstáculo para la expansión cultural hispánica fue la referida geografía que dificultó la comunicación entre las 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[...]”.<sup>9</sup> Cabe recordar que todo el país estuvo fuertemente influenciado por la presencia estadounidense durante la mayor parte de los siglos XIX y XX,

<sup>8</sup> Phillippe Bourgois, “The Miskitu of Nicaragua: Politicized Ethnicity”, en *Anthropology Today*, vol. 2, núm. 2, abril de 1986, pp. 4-9.

<sup>9</sup> Charles Kepner y Jay Henry Soothill, *El imperio del banano*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba-American Fund for Public Service, 1961, p. 36.

con diferencias regionales. No es gratuito que, durante la década de los ochenta, muchos de los pobladores de la costa atlántica se hayan aliado con las fuerzas “contrarrevolucionarias” y hayan sido financiadas por el gobierno norteamericano, en oposición a los sandinistas considerados como provenientes de la “Nicaragua española”.

Como se mencionó, los procesos históricos de difícil integración y subsecuente desarticulación violenta entre regiones con desarrollos desiguales, resultaron —por lo menos— en dos “Nicaraguas”. Por un lado está la zona del Pacífico que aloja a la mayoría poblacional. Predomina ahí 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 o también llamado “managüismo” en referencia a la capital. Esta ciudad, junto con León y Granada, concentran las estructuras sociopolíticas, económicas y culturales dominantes del país. La provincia está 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 independentistas. Aun tras su “incorporación”, su exclusión histórica de la vida nacional continuó. Los intereses capitalinos rara vez incluían el desarrollo caribeño, las pocas excepciones tuvieron resultados no esperados. Ejemplo de éstas es el ya mencionado intento de los sandinistas cuando trataron de incorporar a estas regiones al proyecto revolucionario durante la década de los ochenta. Distantes de lograr la cooperación de las poblaciones, los sandinistas se encontraron en una confrontación abierta con bandas étnicas locales armadas.

Cuando la zona se declaró políticamente autónoma fue finalmente reconocida por el resto del país en la Constitución de 1987. Constituida por dos geografías políticas vecinas, esta parte de Nicaragua aloja a la Región Autónoma del Atlántico Norte (RAAN), con cabecera en Puerto Cabezas, donde predomina la etnia y len-

gua misquito; y a la Región Autónoma del Atlántico Sur (RAAS), con cabecera en Bluefields, con múltiples presencias étnico-lingüísticas (misquito, 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, aún se reciben con cierto clima de desconfianza. Ejemplo de esto es el surgimiento de fuerzas armadas clandestinas, como son algunas facciones inconformes de MISURASATA (acrónimo para misquito-sumu-rama y sandinistas Trabajando Unidos).<sup>10</sup> Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos de desarrollo autónomo, las Regiones Autónomas del Atlántico continuaron 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 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:

<sup>10</sup> Edgar Chamorro Coronel, “Guerra y paz en la costa atlántica”, en *Envío Digital*, núm. 52, octubre de 1985. En <http://www.envio.org.ni/articulo/469>.

[...] 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.<sup>11</sup>

Esta categorización es similar a la “neo-oligarquización”, 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 la primera 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 élites 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

<sup>11</sup> Carlos Vilas, “Asuntos de familia: clase, linaje y política en la Nicaragua contemporánea”, en *Desarrollo Económico*, vol. 32, núm. 137, octubre-diciembre, 2002, p. 414.

bandos, los momentos hegemónicos de los granadinos son los de mayor influencia y de trascendencia nacional.

De hecho, los apellidos más destacados comercial, política y culturalmente del país se arraigan en Granada. Son aquellos de gran “prestigio social, autoridad política y poder económico”.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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 Estados Unidos. Walker fue un aliado de los leoneses y el autor del gran incendio de Granada (1856). Su muerte debilitó 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 del sociólogo Pierre Bourdieu y de Vilas, permanecieron ahí las “orientaciones colectivas” de las “familias notables”.

De entre las características más sobresalientes de estas disposiciones están los “extensos pero excluyentes tejidos de parentesco”.<sup>14</sup> Éstos se componen de estructuras significativas (político-económicas y socioculturales) que buscan fortalecer el

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 418.

capital de nombre tras una identidad común, esto es, el “punto de referencia central... su pertenencia a una estructura de familia”.<sup>15</sup>

El compilador e historiador granadino Jorge Eduardo Arellano describe que una de las características de la provincia nicaragüense, pero especialmente la granadina, es el “aldeanismo”.<sup>16</sup> Misma que otro historiador Emilio Álvarez sintetiza como “esquemas mentales de la colonización española”.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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 detalla Álvarez “En Nicaragua reconocemos alrededor de 30 rangos de familiares de obligada vinculación... [y es] este ‘familiarismo’ [el que] fija los límites de la confianza”.<sup>19</sup>

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 eviden-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>16</sup> Jorge Eduardo Arellano, “Las cinco A: interpretaciones del carácter granadino”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1° de marzo, 1997, p. 5.

<sup>17</sup> Emilio Álvarez Montalván, “Debate de las ideas. Aportaciones del estudio de los valores culturales nicaragüenses”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 14 de marzo, 1992, p. 4.

<sup>18</sup> Vilas, “Asuntos de familia...”, p. 418.

<sup>19</sup> Álvarez, *op. cit.*, p. 4.

ciado por Vilas en un estudio sobre las redes familiares presentes en la administración sandinista. Incluso, uno de los entrevistados por Vilas en ese trabajo explica la política nacional como la transferencia del poder entre parientes: “[es] irónico [al] ver a unos parientes entregándole el poder a otros”.<sup>20</sup>

El campo literario no es muy diferente. Los mismos vanguardistas, muchos que eran primos entre sí, lo describieron en 1932 como la “*Fratria* nicaragüense”.<sup>21</sup> Temprana revelación sobre la entonces futura cúspide cultural nacional como un *habitus* de “lealtades y reciprocidades intensas”, donde se practica lo que Bourdieu llamaría como “intercambio de dones”.<sup>22</sup> Estas prácticas además de ser características del campo literario en general, en el caso nicaragüense también responden a las necesidades de una élite, o como especificó Vilas, como requisitos de una “casta”.

De particular interés de entre estas prácticas de distinción resalta la utilización de títulos personales. Además de las referencias cotidianas civiles, en 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 el título de poeta, cuya aplicación personal puede ser algo como “señor poeta”.<sup>23</sup>

El poeta es parte de los imaginarios sociales que dominan en este campo, así como a la sociedad nicaragüense en general. Las orientaciones colectivas oligárquicas que privilegian la herencia

<sup>20</sup> Testimonio recogido por Vilas, “Asuntos de familia...”, p. 430.

<sup>21</sup> Énfasis agregado. Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, t. I, p. 282.

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 17-19.

<sup>23</sup> Mayor información y discusión sobre la figura del poeta puede encontrarse en el artículo de Jaime Chavolla, “La identidad poética en la tierra de poetas y puetas”, en Patricia Cabrera López, *Variedad de géneros y siglos en la literatura latinoamericana*, México, UNAM, 2010, pp. 227-255.

del título de poeta confluyeron con propósitos de identidad nacional. De hecho, como expresado coloquialmente en la tierra de “volcanes y poetas”, el académico estadounidense Steve Cagan, ha hecho la observación de un ambiente particularmente favorable para la poesía ahí, mismo que llama como “poetocracia”. Específicamente, en sus palabras:

no debe entenderse... [como] un país literalmente gobernado por poetas como poetas, y muchos menos como un país regido por la poesía misma. Más bien, se refiere a la sensación que uno tiene en Nicaragua de que la poesía es una actividad natural, orgánica y apropiada.<sup>24</sup>

Lo destacable para nuestros propósitos aquí es pensar a la poesía como una “actividad natural”. Y es que se podrá comprobar que en Nicaragua la poesía y la aparición del “poeta” se hacen presentes en diferentes niveles. Existen versiones orales como las representadas por las mojigangas de “la gigantona” y “el cabezón”, acompañadas por niños que recitan coplas y otros versos por propinas.

Otro ejemplo es la observancia de un calendario literario, que incluye varias festividades, como el Día Nacional del Escritor nicaragüense.<sup>25</sup> La fecha indudablemente se fijó en torno al icono de Rubén Darío, específicamente su cumpleaños, el 18 de enero. Aprobada el 27 de octubre y publicada en *La Gaceta* oficial núm.

<sup>24</sup> Steve Cagan, “Prólogo a una antología de los Talleres de Poesía de Nicaragua publicada en Estados Unidos”, trad. de Daisy Zamora, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 28 noviembre, 1992, p. 7.

<sup>25</sup> Cabe aclarar que lo novedoso de esta fecha tuvo dificultades para arraigarse. 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”. Ricardo Pasos, “Ricardo Pasos habla sobre el Día Nacional del Escritor”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de enero, 1997, p. 1.

246, del 30 de diciembre, 1994,<sup>26</sup> la idea de un efeméride oficial fue propuesta desde el seno del Centro Nicaragüense de Escritores (CNE) para la “reunificación de todos los escritores del país alrededor de una fecha convocadora a toda reconciliación e incuestionable en su carácter nacional y cultural”.<sup>27</sup>

Poco después del Día del Escritor se celebra el Día Mundial de la Poesía, el 23 de abril. Esta fecha declarada por la UNESCO durante los años noventa se viene celebrando en Nicaragua desde 2004. Los promotores principales de los festivales durante esta época fueron los jóvenes poetas Francisco Ruiz Udiel (1977-2011), fundador de la editorial Leteo que regalaba cientos de poemarios en cada evento, e Isolda Hurtado, co-fundadora de la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE).

Pero antes de estas fechas mencionadas, está el Festival Internacional de Poesía de Granada, posiblemente el proyecto cultural-literario más ambicioso en la historia del país.<sup>28</sup> Su celebración, desde 2005, es a inicios de febrero (después del Ciclo Dariano que organiza el Instituto Nicaragüense de Cultura en Managua y en León). Nació como un esfuerzo multisectorial convocado por los escritores nacionales, para nuevamente intentar legitimar a la “patria poética”. En palabras del entonces presidente Enrique Bolaños, era para que “Granada llegue a ser para la poesía, lo que Cannes es para el cine”.<sup>29</sup> La idea frecuentemente se atribuye al poeta granadino y miembro del CNE, Francisco de Asís Fernández,

<sup>26</sup> Luis Rocha, “Un día después. El Día del escritor ya existe legalmente”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 28 de enero, 1995, p. 2.

<sup>27</sup> *Nuevo Amanecer Cultural*, “Nota”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 14 de enero, 1995, p. 1.

<sup>28</sup> El Festival es también el mayor promotor de la ciudad de Granada ante la UNESCO como candidata a ser incorporada a la lista de Patrimonios de la Humanidad.

<sup>29</sup> Enrique Bolaños, citado en Instituto Nicaragüense de Cultura (INC), *Atlas y directorio cultural de Nicaragua 2005-2006*, Julio Valle-Castillo [comp.], Managua, INC, 2006, p. 88.

quien en mayo de 2004 reunió a un grupo de poetas<sup>30</sup> para “confabular contra la ignorancia y celebrar así el triunfo de la poesía”.<sup>31</sup>

Junto con cotidianidades y celebraciones, la presencia simbólica referida en Nicaragua es tanta que influye hasta la esfera política. Ello, como cuando el entonces vicepresidente, Jaime Morales Carazo, repitió una frase de Ernesto Cardenal, de que “En Nicaragua todos somos puetas”.<sup>32</sup>

En general, si bien se puede aceptar que la afición por versar sea una actividad “natural” y “apropiada” multisectorialmente en este país centroamericano, permanece el debate sobre cómo ha evolucionado, cuáles son sus expresiones simbólicas y más importante, en nuestro caso, cómo ha influido sobre aquellos poetas *novos* que emergieron a finales del siglo xx.

#### LA CONCEPCIÓN NICARAGÜENSE DE LO POSMODERNO

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 te-

<sup>30</sup> Los datos sobre tal reunión dependen de a quien se consulta y su afiliación política. 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.” Wilmor López, “Génesis y prolegómenos del Festival de Poesía”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 27 de octubre, 2006. Otros, aseguran que fue entre Fernández y sus “amigos granadinos como Nicasio Urbina, Irene Arévalo [y] Fernando López”, sin mencionar a Ariel Montoya. Jehu Hernández Sandoval, “El regalo de los manuscritos se ha politizado mucho”, en *La Prensa*, Managua, 4 de marzo, 2007. En <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/marzo/04/noticias/entrevista/176825.shtml>.

<sup>31</sup> Udiel Ruiz, “Nadie le tira piedras a un árbol sin frutos”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de febrero, 2005.

<sup>32</sup> Jaime Carazo Morales, “Intervención del vicepresidente”, discurso inaugural, Calle Atravesada, Centro, Granada, Nicaragua, Festival Internacional de Poesía en Granada, 2007. En [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni).

leológico que buscaba elevar a los nicaragüenses de la pobreza y del analfabetismo histórico a una condición de bienestar y cono-cimiento. 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 fue 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, describió sus obras como “posutópicas” y “posmodernas”. Norbert-Bertrand Barbe, otro estudioso de la literatura nicaragüense siguió patrones similares. Varios de los mismos poetas se clasificaron a ellos mismos o a sus coetáneos como “posmodernos”. El discurso oficial también utilizó este término, como cuando el entonces presidente Bolaños llamó al poeta, sacerdote y ex revolucionario, Ernesto Cardenal, un “adelantado de la posmodernidad”.<sup>33</sup> Por otro lado, para Sergio Ramírez, todos los escritores posteriores a Darío son posmodernistas (en términos literarios).<sup>34</sup>

Todos estos referentes se enmarcan en los procesos de la globalización y en lo que Renato Ortiz llama la “mundialización”,<sup>35</sup> mismos que proclaman o rechazan, de alguna u otra forma, la “ideología de la posmodernidad”. Ésta incluye, pero no está limitada 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

<sup>33</sup> Enrique Bolaños, citado en Editorial de *Eluniverso.com*, 25 de enero, 2005. En <http://www.eluniverso.com/2005/01/23/0001/261/2C17A5A8DDA54BBEA5C45D921D67DFEC.html>.

<sup>34</sup> Sergio Ramírez, “La literatura nicaragüense”, en *Enciclopedia de Nicaragua*, México, Océano, 2000.

<sup>35</sup> Renato Ortiz, *Mundialización y cultura*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004. Ortiz, más que con la posmodernidad, asocia este término con la “alta-modernidad”.

político-económicas. Otro aspecto importante es la consolidación de una población de masas, cuya orientación colectiva de consumo ha colocado las leyes del mercado global por encima de varios intereses y necesidades locales. Al mismo tiempo, entretejido con estos elementos mencionados, está la transferencia de la confianza individual. El sujeto remueve su lealtad a los tradicionales pilares culturales (todos colectivos y/o colectivistas), y la deposita en redes simbólicas extensas asociadas a las experiencias de consumo. Sociohistóricamente, estas condiciones contrastan con el pasado de la primera mitad del siglo xx, en que las preconcepciones que regulaban la vida ahora son vistas como conflicto.

Sin la intención de profundizar sobre el grado cierto de dicho contraste, se reconoce que la realidad durante esta época sí presentaba 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 al colectivo o a una autoridad). Sin más que su experiencia inmediata y 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.

De cierta forma así, 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 sesenta, las teorías de la escuela de Frankfurt —trasladadas a Estados Unidos— identificaron en este sentido al individuo internamente y a otro externamente dirigido.<sup>36</sup> 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

<sup>36</sup> Auto y heterodirigido. David Reisman, *The Lonely Crowd*, Stanford, Stanford University Press, 1960, p. 18.

consciente —minoritario—. El segundo caso, del individuo externamente dirigido, representa al integrante “anónimo” de “las masas”. Es aquel cuyo estilo de vida se alinea (o entra en conflicto, pero sin capacidad resolutoria) con los postulados de la mundialización-globalización, que incluyen el consumo influenciado por las características de la oferta de mercancías —incluidas las culturales—.<sup>37</sup> Es más, según algunos, esta figura es una de las responsables por el auge de la “literatura posmoderna”.<sup>38</sup>

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 “posmoderna”. De hecho, existe tal multiplicidad de interpretaciones y utilizaciones que se abre la posibilidad de que 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 “posmoderno” incluyen al culturalista John Beverley, quien así clasifica a la narrativa centroamericana de fines del siglo xx, 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 la literatura relacionada con el movimiento zapatista en México como posmoderna, a pesar de su orientación colectivista, porque glorifica la diversidad cultural y su difusión masiva es mayormente a través de Internet. En general, según los trabajos de Jean F. Lyotard que anunciaron este cambio de época, lo “posmoderno” es la descalificación de los metarrelatos (modernos) en cualquiera de sus formas. No obstante la gran posibilidad de que no sea una teoría cohesiva, sino un conjunto de teorías, sí se puede vincular

<sup>37</sup> Cfr. Ana Wortman, “Globalización cultural, consumos y exclusión cultural”, en *Nueva Sociedad*, núm. 175, septiembre-octubre, 2001, pp. 134-136. En [http://www.nuso.org/upload/articulos/2997\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2997_1.pdf).

<sup>38</sup> Cfr. José María Pozuelo Yvancos, “La literatura en el cambio de siglo”, Conferencia [inédita], Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 10.

con la consolidación 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<sup>39</sup> 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 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 respecto a la realidad, sea pasada, futura o la del “eterno presente”. La extensión de redes simbólicas con valores sociales, democratizados o estandarizados, lleva a una lucha entre lo universal o lo globalizante, y lo nacional o inmediato (como también al referirse a “lo local”). Para no ser absorbido por una identidad colectiva anónima, el individualismo —¿instinto?— humano 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*”. 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 donde sucede una “dinámica autoidentificadora”.<sup>40</sup> Este proceso de diferenciación consiste en apropiarse de los símbolos globalizantes,<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Jean Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>40</sup> Fernando de Val, citado en Nelly Arenas, “Globalización e identidad latinoamericana”, en *Nueva Sociedad*, núm.147, enero-febrero, 1997, p. 123.

<sup>41</sup> Bombardeados mercadotécnicamente en diferentes intensidades; *cfr.* Antonio Cornejo Polar, “Mestizaje, transculturación y heterogeneidad”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 40, 1994, pp. 368-371.

y resignificarlos a la luz de experiencias propias e idiosincrasias inmediatas. Estos elementos son condiciones muy localizadas de todo tipo, y pueden incluir a las mismas tradiciones culturales. En un contexto cada vez más hostigado por símbolos globalizadores, los elementos de tradición son muchas veces los únicos recursos que el sujeto tiene para afianzar el carácter “local” de su identidad, necesario para un sentimiento de pertenencia.<sup>42</sup>

En el conjunto de sentidos expuestos, la transferencia de responsabilidades de las grandes figuras paradigmáticas al individuo implica la necesidad de negociar valores en un espacio personal. Y es precisamente aquí donde reside la clave para entender “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 su fundamento globalizador de nuevo, cada sujeto a la vez enfrenta a otros múltiples, 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) los paradigmas binarios/lineales de la “Modernidad”.<sup>43</sup>

El hecho de que los enigmas de la posmodernidad se resuelvan en espacios completamente individualizados marca la pauta del proceso creativo en la “literatura posmoderna”. Críticos como Linda Hutcheon han llegado a afirmar que una de las características de estas composiciones es que contienen referencias a lo íntimo/privado, marcadas con un “sesgo existencial vitalista”.<sup>44</sup> Es el “nuevo narcisismo” referido por el psicoanalista Christopher Lasch, en el que el bienestar social se relega a un segundo plano

<sup>42</sup> Cfr. Raymond William, *Cultura y sociedad*, Londres, Chatto & Windus, 1958.

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Londres, Harvester Press, 1982, pp. 3-27.

<sup>44</sup> Pozuelo, *op. cit.*

ante el interés personal.<sup>45</sup> Hutcheon también apoya esta idea, al agregarle a dicho narcicismo y/o individualismo, una dimensión de autorreconocimiento. Es decir, la literatura posmoderna se vuelve consciente de su “materialidad” [que no es novedoso para la poesía, como aclara Beristáin],<sup>46</sup> 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 perder cierto interés por la otredad. Para los críticos más agresivos, así como para los espectadores más pesimistas ante lo posmoderno, 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 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”.<sup>47</sup> De hecho, estos complejos psico-emocionales son temas recurrentes en la literatura posmoderna 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 estos problemas. La perspectiva multilineal 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

<sup>45</sup> Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Nueva York, W.W. Norton & Co., 1991.

<sup>46</sup> Helena Beristáin, *Análisis del poema lírico*, México, IIF-UNAM, 1989.

<sup>47</sup> Pozuelo, *op. cit.*, p. 9.

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 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.

Así es como el individuo se reduce a sí mismo y a su experiencia inmediata al “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 la literatura que todavía sigue el entusiasmo y los lineamientos de la Modernidad como “agotada”.<sup>48</sup> 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 alivie su “angustia de la influencia”.<sup>49</sup> 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”.<sup>50</sup> 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 “posmodernas” —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

<sup>48</sup> John Barth, “The Literature of Exhaustion”, en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Londres, John Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76.

<sup>49</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.

<sup>50</sup> Pozuelo, *op. cit.*, p. 9.

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”.<sup>51</sup> 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 de lectores más amplios. Esto es posible por la creciente extensión de similitudes entre experiencias cotidianas globales (de consumo, o de exposición a sus símbolos).<sup>52</sup>

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 posmodernas. 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 “posmoderna” puede contener una aporía propia que puede contribuir a justificar la disyuntiva entre los “optimistas” y sus contrarios. La promoción de ideologías posmodernas 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”<sup>53</sup> tienen un alcance limitado. Estas obras se convierten en “literaturas homogéneas”,<sup>54</sup> debido a que su recepción depende

<sup>51</sup> Eric McLuhan, y Frank Zingrone, *Essential McLuhan*, Ontario, Anansi, 1995.

<sup>52</sup> Cfr. Martin Hopenhayn, *Ni apocalípticos, ni integrados*, México, FCE, 1995, p. 122.

<sup>53</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias por entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pp. 15-18.

<sup>54</sup> Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*, Caracas, ucv, 1982.

de experiencias —culturales, sociopolíticas y, especialmente, de consumo— similares entre el escritor y el lector.

Se puede asumir que la intención de la globalización, manifiesta a través de la posmodernidad, 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 determina tales posturas, y entender mejor las implicaciones de “lo posmoderno”. 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, Lyotard identifica en el terreno artístico lo posmoderno como un proceso integral. Es un “modo de hacer en el arte”, donde elementos “modernos” (en este caso, un arte basado en el modelo) y “posmodernos” (no basado en el modelo) no están en competencia.<sup>55</sup> Como lo explica la filóloga María Isabel Alonso, el “posmodernismo artístico” intenta descubrir o construir un espacio “entre lo presentable y lo concebible”.<sup>56</sup> 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, asume la postura arriba mencionada que le permite explorar otras opciones.

De forma similar, el sociólogo Zygmunt Bauman constituye un ejemplo de entender la posmodernidad más como “perspectiva”

<sup>55</sup> Lyotard, *op. cit.*, pp. 70-80.

<sup>56</sup> María Isabel Alonso Bretón, “How many identities can dance on a maple leaf”. *La escritura de Marlene Nourbese Philip en el contexto de la posmodernidad*, 2002 (Tesis doctoral en Filología Inglesa, Barcelona, Universitat de Barcelona), p. 82.

que como una época sociohistórica. 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”.<sup>57</sup> 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 el que lo moderno se inflexiona, se vuelve consciente de sí mismo y se cuestiona.

Ahora bien, continuando esta discusión pero más de cerca a nuestro objeto de estudio, igual que en el resto del mundo, en Nicaragua la posmodernidad y el posmodernismo también fueron temas de confusión y debate. En este país y durante aquella época, el suplemento *La Prensa Literaria* fue el que mayor espacio le dedicó al tema. A la salida del FSLN del poder, el suplemento empezó un “debate de ideas”, enfocado principalmente a actualizar a la comunidad intelectual nacional acerca de lo ocurrido en el mundo durante la década previa a la contrarrevolución, 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 posmoderno está, de nuevo, Pablo Antonio Cuadra. En un artículo publicado en 1991, afirmó que la condición nacional se concentraba, particularmente tras la experiencia revolucionaria, en tres mitos que hablan de condena perpetua. En primer lugar asoció el mito del “judío errante” a aquellos que bautizó como los “poetas del exilio” y a las demás personas que decidieron dejar el país por no simpatizar con la administración sandinista. El destino del resto del país se encerraba 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

<sup>57</sup> Zygmunt Bauman, citado en Matt Dawson, “The Sociologist as Seen by Zygmunt Bauman: From Postmodernity to Liquid Modernity”, en *The Essex Graduate of Sociology*, vol. 7, núm 2, noviembre, 2007, p. 34.

de Cuadra, estas referencias míticas denunciaban la profanación de dos objetos venerados por él. Por un lado está su concepto sagrado de poesía, amenazado por los talleres masivos de poesía que los sandinistas realizaron por todo el país como parte de su Revolución cultural.<sup>58</sup> Y por otro, están sus reconocidas posturas religiosas conservadoras, retadas por la Teología de la Liberación, que fue uno de los motores ideológicos de la insurrección y luego Revolución sandinista. Visto de esta forma, no es gratuito un verso que escribió en “1984”, a casi cinco años de la entrada de los revolucionarios: *Invent paradises and Hell will burn you.*<sup>59</sup>

Desde Estados Unidos, el escritor y académico nicaragüense Nicasio Urbina apoyaba estas mismas posturas, cuando recalcó el impacto psicológico/filosófico de la victoria neoliberal de 1990 en la cosmovisión de su país. Asociado a otro mito, también religioso, Urbina describió 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

<sup>58</sup> Estos talleres fueron amplia y agresivamente atacados por una parte del sector literario-cultural consagrado en Nicaragua. Basándose en la influencia del poeta sacerdote, Ernesto Cardenal, con su desarrollado estilo “exteriorista”, sobre los programas de estos talleres, la oposición los asumió como intentos de estandarizar la estética literaria. Para más detalle sobre esta polémica se puede consultar el artículo de Jaime Chavolla, “Política cultural en la Nicaragua neoliberal”, en *L'Ordinaire Latinoamericain*, núm. 211, Université de Toulouse, septiembre-diciembre, 2008, pp. 77-96.

<sup>59</sup> Pablo Antonio Cuadra, “1984”, citado en Mario A. Rojas, “Some Central American Writers of Liberation”, en George McLean [ed.], *Culture, Human Rights and Peace in Central America*, Cultural Heritage and Contemporary Life Series V. Latin America vol. 2, Washington, D.C., Council for Research in Values and Philosophy, 1989. En <http://www.crvp.org/book/Series05/V-2/ch6.htm> 1989.

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.<sup>60</sup>

Ese mismo año, otro escritor también nicaragüense Douglas Salamanca también participó en la deslegitimación del proyecto revolucionario, al escribir:

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 esa pléyade constituida por disidentes, escépticos, renegados y apostatas.<sup>61</sup>

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 que justificaba una nueva poética es la de Blanca Castellón, quien describió su promoción (“Generación 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”.<sup>62</sup> La postura de Castellón es similar al *pathos* de Gioconda Belli en su prólogo a *Retrato de poeta con joven*

<sup>60</sup> Nicasio Urbina, “El mito del Paraíso perdido en la literatura nicaragüense en los Estados Unidos”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 8 de julio, 1990, pp. 4 y 5.

<sup>61</sup> Douglas Salamanca, “Literatura, sandinismo y compromiso”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 157, 2001, pp. 858 y 859.

<sup>62</sup> Blanca Castellón, citado en Ariel Montoya, “Los nuevos derrotados de la literatura nicaragüense”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 8 de noviembre, 1997, p. 4.

*errante*,<sup>63</sup> en que afirmaba 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, entraba 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.<sup>64</sup>

Para algunos, la poesía estaba en crisis y parecía que las rivalidades consistían en múltiples frentes, incluyendo el literario. Como cuando la crítica literaria Misha Kokotovic considera que el estatus de la poesía como género va en descenso en este país centroamericano, ante un auge de otros como el testimonio.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Udiel Ruiz y Ulises Juárez Polanco [comps.], *Retrato de poeta con joven errante*, pról. de Gioconda Belli, Managua, Leteo, 2005.

<sup>64</sup> Blanca Castellón, “Examen de inconsciencia para un encuentro urgente”, ponencia en “Coloquio sin Centauros”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 19 de septiembre, 1998, p. 5.

<sup>65</sup> Par muchos, la narrativa se había consolidado significativamente desde la década de los ochenta, con tomas de posiciones ideológicas y sociopolíticas bien definidas. Aguirre, *op. cit.* El estudio de Kokotovic va en este mismo sentido, que si bien cuenta con una orientación centroamericana y no exclusivamente nicaragüense, sí identifica que la crisis de soberanía individual y el deseo por desacreditar las versiones oficiales del “progreso centroamericano”, habían fortalecido la narrativa regional (observación gracias a Erick Blandón). Misha Kokotovic, “After the Revolution. Central American Literature in the Age of Neo-Liberalism”, en *A ContraCorriente. Journal on Social History and Literature*

Los fundamentos de desilusión, desencanto y pérdida de fe sustituyeron a los metarrelatos de progreso, desarrollo y bienestar que catastróficamente fueron invalidados en la historia nacional. Pero a pesar de este antecedente, el término de “posmodernidad” para esta temprana etapa aún presentaba gran confusión y malestar. Incluso, en 1992, *La Prensa Literaria* (en adelante *LPL*) publicó las posturas del chileno Bernardino Bravo Lira, en que acusa a la posmodernidad de ateísmo. Dadas las características socioculturales del diario y de sus lectores, *LPL* cesó temporalmente el debate de ideas.

Por otro lado, el suplemento el *Nuevo Amanecer Cultural* (en adelante *NAC*) competencia de *LPL*, publicaba su propia serie de reflexiones. Artículos como “¿Ha muerto el imperialismo? ¿Ha muerto la Revolución? ¿Estás, dijo Mena! ¡Sandino Vive!”<sup>66</sup> buscaban reivindicar la vigencia de los valores colectivistas y utópicos del proyecto revolucionario de reconstrucción nacional. Otro artículo fue el de la escritora y ex guerrillera, Gioconda Belli, quien en un discurso en una universidad norteamericana,<sup>67</sup> convocaba a inventar nuevas utopías capaces de incorporar a países como Nicaragua. Estas colaboraciones son representativas de la postura que *NAC* tomó ante las nuevas perspectivas ideológicas, y que mantuvo hacia finales de la década de los noventa, cuando otros medios ya empezaban a abandonar el debate posmoderno (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”,<sup>68</sup> *La Prensa Literaria*, por

---

*in Latin America*, 2003. En [http://tools.chass.ncsu.edu/open\\_journal/index.php/acncontracorriente/article/view/73/29](http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acncontracorriente/article/view/73/29), p. 23.

<sup>66</sup> Editorial de *Nuevo Amanecer Cultural*, “¿Ha muerto el imperialismo? ¿Ha muerto la Revolución? ¿Estás, dijo Mena! ¡Sandino Vive!” en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 18 de mayo, 1991, p. 2.

<sup>67</sup> Gioconda Belli, “El escritor como profeta”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 16 de noviembre, 1991, p. 5.

<sup>68</sup> Carlos Midence, “Ocaso de la posmodernidad/posmodernismo. Entrevista a Alan Sokal, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 2 diciembre, 2000, p. 3.

su parte, publicó “Poesía pos-sandinista: pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos”.<sup>69</sup>

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 por parte de los trabajos del filósofo Freddy Quezada. Este filósofo, académico de 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 la posmodernidad como una etapa de conocimiento, producto de una confluencia de factores. En su libro digital, *Pensamiento contemporáneo*,<sup>70</sup> afirma que el antecedente de la posmodernidad es una ideología de “diferencialismo”. Entendido como una perspectiva que abre las puertas al reconocimiento de la heterogeneidad, para Quezada es una de las principales características de la “posmodernidad aplicada”. De aquí surge la explosión de ramas especializadas en movimientos sociales y en otras formas de institucionalidad. Se agrega a esto la aparición de nuevos linajes académicos como el poscolonialismo y el pos-occidentalismo; los que siguen propuestas dinámicas no lineales (fundamentadas en la teoría del caos) y los de teorías holísticas. Esta ramificación espontánea es la que hizo del posmodernismo un conglomerado. Sus componentes (teorías y cosmovisiones) fueron unidas por la libertad de pensamiento más que por una línea epistémica, que en Nicaragua se manifestó en diferentes formas.

<sup>69</sup> José María Mantero, “Ensayo. Poesía pos-sandinista: pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1° de abril, 2000, pp. 9-12.

<sup>70</sup> Freddy Quezada, *El pensamiento contemporáneo*, pról. de Alejandro Serrano, Managua, Centro Interuniversitario de Estudios Latinoamericanos y Caribeños-Universidad Politécnica, 2005. En <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cielac/quezada.doc>.

Según Quezada, “básicamente tres han sido las matrices de pensamiento social y económico con las que Nicaragua llegó a la posmodernidad”:<sup>71</sup> 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 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.<sup>72</sup>

De aquí que Quezada ofrece una lista de personajes nacionales afiliados al pensamiento “diferenciado”,<sup>73</sup> donde incluye a Carlos Tünnerman, Douglas Stewart y a 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, algunos no necesariamente de acuerdo, como Erick Aguirre, Leonel Delgado y Carlos Midence.

Específicamente en cuanto a la posmodernidad literaria, Quezada afirma que sus raíces están en las vanguardias estéticas.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>72</sup> Kokotovic, *op. cit.*

<sup>73</sup> Quezada, *op. cit.*, p. 107.

<sup>74</sup> Freddy Quezada, “Las claves del vanguardismo estético en la cosmovisión postmoderna”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 5 de marzo, 1994, pp. 4, 5 y 7.

Similar a las reflexiones de otros académicos, como Linda Hutcheon, aunque todos los “ismos” literario-artísticos del primer tercio del siglo xx son diferentes, comparten algunos puntos. 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 posmodernidad. 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”.<sup>75</sup>

Pero aun 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 la derrota sandinista. En este sentido y como ejemplo, el poeta Pedro Xavier Solís publicó en *LPL*, a mediados de los noventa, 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

<sup>75</sup> Alonso Bretón, *op. cit.*

como recurso poemático dejando las infalibles políticas atrás, y despliegan a veces complicadas estructuras sintácticas.<sup>76</sup>

José María Mantero, académico español residente en Estados Unidos, y estudioso de la literatura nicaragüense reafirma la existencia de una nueva poética. Él utiliza la categoría de “postsandinista” para referirse a la producción literaria de finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa, cuyo “mayor logro... ha sido resucitar la metáfora... [con la que] queda superada y desmitificada la poética de la revolución sandinista”.<sup>77</sup> 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, 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 el siguiente capítulo, Managua y Granada no son los únicos lugares donde la poesía nacional encuentra cauce.

Otros esfuerzos por identificar y entender a la literatura postsandinista 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-posmodernidad. Al final de la década de los noventa, para este poeta y crítico literario francés radicado en Nicaragua, si bien el posmodernismo artístico e ideológico fue aun incomprendido, le reconoció cualidades que enriquecen la experiencia humana:

<sup>76</sup> Pedro Xavier Solís, “Percepciones de las últimas tendencias poéticas”, en *La Prensa Literaria*, 30 marzo, 1994, p. 2.

<sup>77</sup> José María Mantero, “Ensayo. Poesía postsandinista: pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1° de abril, 2000.

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.<sup>78</sup>

Junto con otros, Barbe también ha dedicado muchos de sus esfuerzos crítico literarios a registrar y a evaluar estos desarrollos en la poesía nacional. En 2005, publicó el artículo “Retratos de poetas del siglo XXI” donde afirma que las tendencias poéticas se ilustraban en los trabajos de los entonces emergentes como Porfirio García Romano, cuya obra fue considerada por el ya logrado Fernando Silva como un “intento de anti-poesía postmoderna”; así como las obras de otros jóvenes como Héctor Avellán y Juan Sobalvarro. Barbe identificó que uno de los hilos comunes entre 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, estas observaciones revelan que la subjetividad y la democratización de las experiencias en última instancia resultan en la predilección de una sola, la propia del escritor. 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 indicaba procesos de la especialización de la poesía. Se vio que el antecedente de una experiencia bélica en muchos casos fomentaba un movimiento pendular de los escritores respecto a lo social, y terminaba en su distanciamiento del origen que deificaba a los poetas.

<sup>78</sup> Norbert-Bertrand Barbe, “Nicaragua. Tres poetas postmodernos”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 19 de abril, 1997, p. 7.

Igualmente, las experiencias socioculturales, 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 examinados, 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, los horizontes de pensamiento de varios poetas se alinearon en direcciones contrarias, no solamente a las predominantes durante la Revolución, sino también a los ejes imaginarios e ideológicos de todo el campo literario consagrado y de la sociedad nicaragüense misma. Son estas formas en las que el “posmodernismo nicaragüense” se distinguió de sus versiones mundializadas. Aunque las posturas de los poetas emergentes en Nicaragua se acercaban a estas ideologías, también las desafiaban, de lo que resultó su propia versión. Más adelante se verá que estas perspectivas que cuestionaron a los paradigmas hegemónicos (es decir, los metarrelatos), no sólo influenciaron a los poetas, sino —como es de esperar— también a sus producciones y, por ende, a las personalidades colectivas de las que fueron parte.

## II. LOS COLECTIVOS EMERGENTES

Como en otras épocas, durante los años de cambio de siglo emergieron varios intereses literarios entre jóvenes que lograron reunirse y organizarse. Cada uno de estos colectivos enfrentó realidades y entornos únicos, que inspiraron estrategias diferentes que, muchas veces, desafiaron al *habitus* del campo literario. Sus procesos “no-acelerados” de consolidación derivan, mayormente, del hecho de que no contaban con grandes capitales simbólicos heredados. Cabe destacar que además de estos grupos mencionados aquí, aparecieron una enorme gama de esfuerzos poéticos-artísticos grupales en Nicaragua durante el mismo periodo, 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 otros.

Los siguientes casos se abordan de acuerdo a su ubicación geográfica. Es importante recordar el centralismo que privilegiaba 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 moji-ganga de diminuto cuerpo que sostiene una cabeza enorme, misma que atrapa toda la atención y energía disponible, impidiendo un crecimiento distribuido.

El marco dominante en las antologías tradicionales de la poesía nicaragüense, privilegia las producciones logradas en la zona cen-

tral con la intención de 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 los esfuerzos y logros de gran parte del país. Por esto, aquí se propone contrastar 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 primer capítulo. Y es que los impactos y condiciones consecuentes de desarrollos desiguales por todo el país crean una heterogeneidad notable de “experiencias literarias”. A continuación se presentan los casos de 400 Elefantes, Literatosi 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 fuera 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.

#### CASOS DE COLECTIVOS EMERGENTES CAPITALINOS Y CASI CAPITALINOS

##### *400 Elefantes*

400 Elefantes fue uno de los proyectos a cargo de poetas emergentes que más impulsó la crítica y la revisión literaria desde 1990, así como el entrelazamiento de escritores jóvenes en la región. De hecho, no sólo por su antigüedad, sino por el capital tan interesante que acumuló durante la época, la afiliación a este grupo se ha vuelto un referente de identidad. En muchos sentidos fue el esfuerzo que marcó la tendencia de las iniciativas colectivas por alcanzar. Su visión —estética y crítica— innovadora y su dedicación forjaron una apertura en el campo literario para el sector debutante.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Arnulfo Agüero, “Antología de 400 Elefantes en libertad de palabra”, en *El Nuevo Diario*, Managua, 2 de octubre, 2001.

A manera de introducción sobre 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”,<sup>2</sup> en el que destaca la ruptura que este grupo hizo 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 la misma clase social. Sino distintas sus trayectorias, sus preferencias temáticas, sus poéticas.

A Ezequiel D’León Masís le distinguí 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 nuevas 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.<sup>3</sup>

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

<sup>2</sup> Helena Ramos, “De por qué se juntaron el hielo y el fuego”, en *400 Elefantes*, año 6, núm. 15, julio-agosto, 2003, pp. 6-8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 6 y 7.

la de mayor experiencia en la 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.<sup>4</sup> Todos ellos entonces estudiantes de la carrera de periodismo en la Universidad Centroamericana (UCA) en Managua.

IMAGEN, según González, 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 [González, entrevista]. 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”. 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.<sup>5</sup> 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 de IMAGEN se explica por un par de razones. En primer lugar está 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—

<sup>4</sup> Marta Leonor González, “Breves imágenes de una literatura de los ‘90”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 26 de septiembre, 1998, p. 5.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

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 última postura destacaron González y un joven escritor a quien 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 (en adelante 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”.<sup>6</sup> Su autodescripción revela, antes que un desafío o cualquier intención transformadora, un propósito de reconocer 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:

A Margarita Debayle

Viste el rey rojas brillantes  
y luego hace desfilas  
cuatrocientos elefantes  
a la orilla del mar.

[RUBÉN DARÍO, Extracto, 1908].

Agosto-Apólogo con elefante

En las noches de silencios rutinarios  
los estudiantes y los enamorados lo veían moverse

<sup>6</sup> Editorial de *La Prensa Literaria*, “Noticia”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1º de agosto, 1998, p. 8.

como una oscura enciclopedia  
de piel rugosa y texto indescifrable.

[PABLO A. CUADRA, Extracto en 4E, 2000: contraportada].

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 asumió la carga simbólica de su nombre elegido con un giro transformador. 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 los principios de nobleza y de exclusividad. Esto se hace más claro al revisar su revista, en la 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 re incidimos. Somos una elite, en esta revista se publica sólo 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.<sup>7</sup>

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, y en cuya línea de fuego quedaron atrapados los escritores emergentes. No obs-

<sup>7</sup> Editorial de *400 Elefantes*, en *400 Elefantes*, año III, núm. 9, Managua, octubre de 1999, p. i.

tante 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*—, fue el factor que lo consolidó con un número variable de integrantes. Sin embargo, no fue sino hasta 1998 cuando el grupo empezó a hacerse notar, cuando 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 el sentido académico. 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.<sup>8</sup> Este suceso 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 y Chrisnel Sánchez, esta última del grupo Círculo de Lectores (después conocido como Literatosis, que veremos enseguida). Dos años después, junto con la Revista *Decenio*, dirigida por el poeta mencionado en referencia con el Festival de Granada, 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, cuyas temporalidades hicieron más visible la progresiva antigüedad de 4E.

En cuanto a la revista *400 Elefantes*, su ritmo de aparición fue irregular. Aunque su etapa más constante fue de 1999 a 2002, cuando consiguieron publicar seis números (del 9 al 14), pasaban hasta dos o tres años sin que un nuevo número se presentara. En

<sup>8</sup> Editorial de *La Prensa Literaria*, “Las últimas rutas: los jóvenes tienen la palabra. Un coloquio sin centauros”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 19 de septiembre, 1998, p. 1.

general, la revista enfrentó retos constantes de financiamiento y de tiraje. De hecho, los primeros impresos de 1995 están ahora fuera de circulación y hay pocos ejemplares en existencia. Pero, para no olvidar 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.<sup>9</sup>

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 Brantomme, apoyadas 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.

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 distintos 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 Ma-

<sup>9</sup> Marco Morelli, *Ruben's Orphans. Anthology of Contemporary Nicaraguan Poetry*, San Salvador, Painted Rooster Press, 2001.

nagua, 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 comprobaron González y Sobalvarro:

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.<sup>10</sup>

A cargo de la revista estaba un inestable Consejo Editorial de 4E. De hecho, casi cada número presentaba uno nuevo. Durante toda la trayectoria de la publicación los únicos miembros constantes fueron Sobalvarro y González. Otros que destacaron con su participación en más de dos números fueron Carola Brantome (en ediciones 1 al 3), Luis Enrique Duarte (4 al 8), Leonel Delgado (7 al 12), Serdán Zelaya (7 al 12), María del Carmen Pérez (8 al 12), Abelardo Baldizón (10 al 14) y Ezequiel D'León Masís (10 al 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, Luis Chávez de Costa Rica, Alexander Sequén-Mónchez de Guatemala y Ana Wajszcsuk 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 número 16 [julio-agosto, 2004] ni siquiera incluyera tal cuadro. En entrevista con González y Sobalvarro, este tema lo explicaron considerando la dificultad de cumplir con los objetivos del proyecto. Hacer crítica y generar debate significa tomar una postura. La lista arriba mencionada puede —hasta cierto punto— reflejar a la comunidad “paquiderma” más constante y alineada con la necesidad de estimular el campo literario nacional de una

<sup>10</sup> En <http://www.geocities.com/400elefantes/es/index.htm>.

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 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 sociohistórico que los rodeaba incluía una sociedad aún polarizada por la caída del régimen sandinista y la entrada de un gobierno neoliberal. 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 posmoderna. 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.

### *Quemando al maestro*

La crítica, en varios sentidos, fue 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 extraliterarias. Éstas, que giraban alrededor de figuras centrales y sus proyectos personalistas, fueron el blanco principal de 400 Elefantes. Igualmente,

el grupo tuvo 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 cofundadora, 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”.<sup>11</sup> 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 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 impacientaban 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.<sup>12</sup>

4E acusaba a los imaginarios del poeta tradicional Modernista y revolucionario como las causas de este estancamiento del campo. Para ellos, además de afirmar que “El escritor no es una pose,

<sup>11</sup> Carola Brantome, “Presentación”, en *400 Elefantes*, año I, núm. 3, 1995, p. i.

<sup>12</sup> 400 Elefantes (4E), “ABC”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002, p. 1.

es un oficio”,<sup>13</sup> 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 currículumridículum”.<sup>14</sup> Retando la idea de 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 asumió la responsabilidad de revitalizar la crítica literaria y se autorreconoció 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.<sup>15</sup>

Es decir, distante de los temores de Brantome, los miembros de este proyecto no buscaban incendiarse 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 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 básicamente en dos postulados:<sup>16</sup>

<sup>13</sup> 400 Elefantes (4E), “Abcesudo”, en *400 Elefantes extra*, núm. 2, 2002b, p. i.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> 400 Elefantes (4E), “ABC”, en *400 Elefantes*, año II, núm. 7, agosto, 1997, p. 1.

<sup>16</sup> *Cfr., loc-cit.*

- 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 extraliteraria (económica o amistosa) en la crítica.

Dos artículos publicados en su revista cimentaron la postura 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 aquel tiempo en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centro América de la Universidad Centroamericana en Managua (IHNCA-UCA), intentó 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, fue forjar un espacio que permitiera nuevas perspectivas para reflexionar sobre la literatura nacional.

Con el ensayo “En el mar de las supersticiones” iniciaron las tareas de limpieza, en él Delgado afirma que la crítica letárgica que sufría Nicaragua se debía 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”.<sup>17</sup> De forma más precisa, este historiador identificó cinco delirios que interferían con el desarrollo saludable de la literatura nacional:<sup>18</sup>

1. “Los poetas son seres sobrenaturales, profetas, sacerdotes enviados”.
2. “La obra es casi sinónimo de pureza, debe estar fuera de los circuitos comerciales”.

<sup>17</sup> Leonel Delgado, “En el mar de las supersticiones”, en *400 Elefantes*, año III, núm. 7, agosto de 1997, p. 26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 27.

3. “Nicaragua es un país de poetas”.
4. “En Nicaragua una generación acoge a la otra y no hay desavenencia [sic] entre las generaciones”.
5. “La oralidad es la forma natural de transmitir conocimientos y aprender a escribir”.

Es decir, resaltó varios de los pilares imaginarios vanguardistas y revolucionarios que alababan al poeta vanagloriado multidimensionalmente, a la herencia genética del verso, y al imaginario nacionalista que dibujaba a un país homogéneo. Pero sin limitar su cuestionamiento del pasado, Delgado también hizo una evaluación de la que no se escapaban los poetas emergentes transgeneracionales.

Delgado afirma que las nuevas promociones de poetas también habían desarrollado su propia serie de creencias, por lo que igualmente caían 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”.<sup>19</sup> Los nuevos imaginarios formados para tal fin se pueden considerar como estrategias para aliviar la “angustia de la influencia”. Sin embargo, Delgado reconoce que estos esquemas mentales también podrían 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:<sup>20</sup>

1. “Hay que desacralizar la literatura”.
2. “Sigamos jugando a las ‘replicas de papel’”.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

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 atentaba debilitar aún más el campo de la poesía nicaragüense, 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 repetían en cierto grado la misma tradición que buscaban negar. 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 había sido sobrevaluado, desde la “Anti-academia” vanguardista de los años treinta hasta la celebración del “Manifiesto Bandolero” de los años sesenta. Agregar a estas complicidades el “silencio” de los poetas para no revelar sus fuentes de inspiración, no descalificaba a la historia literaria a la que buscaban pertenecer, sino que era un disfraz más de la actitud granadina “aldeana” a la cual se refería Arellano anteriormente.

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. Por esto afirma que “hay que terricolizar [hacer aterrizar; desengañar] a los poetas”, en una realidad que cuestiona 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”. En éste, se desafía todas las supersticiones, tanto las consagradas como las emergentes. Particularmente a la figura del poeta tradicional y canonizado. En relación con 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 [...]”.<sup>21</sup> El esquema clásico es reticente al intercambio mutuo y productivo, empero la serie de 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,<sup>22</sup> encarnado como un “maestro”, la otra lo rechaza. Sin embargo, cabe aclarar que la figura central de poder permanece, aun cuando se rechaza (en su vía negativa). Ante esto, Delgado propone una tercera opción para superar este dilema, 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 deconstrucciones:

1. Remapear la estructura de las figuras literarias nicaragüenses con una concepción posnacional [...].
2. Autoconferirse una relación horizontal con las generaciones anteriores donde no quepa el binomio discípulo-maestro.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Leonel Delgado, “Quemar al maestro”, en *400 Elefantes*, año II, núm. 8, agosto de 1998, p. 9.

<sup>22</sup> Entiéndase como el poeta que asume responsabilidades multifacéticas; como iluminado y profeta.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 8.

En la historia literaria nicaragüense, el factor nacionalista siempre ha influenciado fuertemente —en una u otra forma— la producción poética. Pero como se ha visto, los fundamentos imaginarios de la literatura nacional han sido accidentados, manipulados, etc., lo cual motiva cuestionarlos. Aunado a esto, el *habitus* latinoamericano que tiende a privilegiar la crítica internacional apropiado por la esfera literaria influyente local, y luego impuesto sobre sus connacionales. Factores como éstos 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.

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”.<sup>24</sup> Este trabajo seriamente desarticula y cuestiona un escrito de Ernesto Cardenal considerado como “El manifiesto exteriorista”.<sup>25</sup> 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 de la segunda mitad del siglo xx. Al abordar este objeto, Sobalvarro intencionalmente evita tomar las posturas tradicionales de la polémica tallerista de los años ochenta. Más bien, 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”.<sup>26</sup>

El argumento de Sobalvarro se basa primero en eliminar la pre-sunción de originalidad del exteriorismo, al trazar una línea de herencia local desde el vanguardista José Coronel Urtecho. Lue-

<sup>24</sup> Juan Sobalvarro, “Las mentiras del exteriorismo”, en *400 Elefantes*, año II, núm. 7, agosto de 1997.

<sup>25</sup> Ernesto Cardenal, *Poesía nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua, 1986.

<sup>26</sup> Sobalvarro, “Las mentiras del exteriorismo...”, p. 21.

go sigue con cuestionar los postulados que comúnmente se usan para describir al exteriorismo como una poesía “revolucionaria” y “objetiva”. De forma resumida, el ensayo 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”.<sup>27</sup>

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”.<sup>28</sup>

Como se ha visto, las fracturas producidas en el campo literario durante los años ochenta aún no estaban sanadas para fines de la siguiente década. De hecho, este ensayo de 400 Elefantes fue visto por algunos como una perpetuación de los conflictos. Para entonces, Sobalvarro aprovechó el *momentum* de crítica para publicar otro artículo, ahora titulado “Las verdades del exteriorismo”, 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

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 25.

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.<sup>29</sup>

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, principalmente como una estrategia para contrarrestar 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.

En el mismo tenor de Delgado, estos ensayos de Sobalvarro son representativos de los abordajes críticos y deconstructivos que se publicaron en *400 Elefantes*. Otros temas de análisis emprendidos incluyen la poesía de Ernesto Mejía Sánchez [núm. 10, 2000], de Leonel Rugama [núm. 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 en torno 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

<sup>29</sup> Juan Sobalvarro, “Las verdades del exteriorismo”, en *400 Elefantes*, año III, núm. 9, octubre de 1999, p. 4.

como “poesía nicaragüense”. Tradición que empieza a perder fieles en la más reciente poesía. Tradición que anuncia su fin.<sup>30</sup>

En otras perspectivas críticas que buscaban 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 proponía 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 centroamericanos, con la intención de revelar la condición del poeta emergente en cada país.<sup>31</sup> 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*.<sup>32</sup>

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”:

#### Quemar al mar

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

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>31</sup> 400 Elefantes, “Encuentro centroamericano”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 10, julio, 2006, pp. 23-37.

<sup>32</sup> Marta Leonor González y Juan Sobalvarro [comps.], *Poesía de fin de siglo. Nicaragua-Costa Rica*, San José, Costa Rica, Perro Azul/400 Elefantes, 2001.

...

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  
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

[JUAN SOBALVARRO, 2000].

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 propone eliminar a su competencia; incendiarlo. 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 sujetara 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.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> 400 Elefantes (4E), “Abcecito”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 10, julio, 2000a, p. 1.

El debate interno tampoco faltaba. Pero una característica más de este grupo y de otros emergentes por ver, no fue 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 al momento cuando se integra al grupo, cuando se prepara el número diez de la revista. Ésta lleva 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".

¡Abur!

*A Marta Leonor*

Tu contorno se separa  
del armatoste provinciano,  
mientras el trazo se agita  
en el anónimo descuido  
de traer  
al regreso  
un Aleph tornasolado.

El ardoroso adiós se corroe  
en un y otra parte  
huye castrado  
con la fija y gangrenada monotonía  
entre sus ruidos.

Los unánimes y huérfanos trasgos del matadero  
estarán incómodos en la valija,  
sedientos de juerga paquidérmica.

Aquí fingiremos ser bardos, poetas y putos,  
quedaremos denunciando  
la

arena  
 relojera  
 que nos desintegra  
 y de vez en cuando  
 limpiaremos las heces del perro fulano.

[D'LEÓN, 2000].

Gallinazo

*A Ezequiel D'León Masís*

I

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.

II

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  
 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.

[GONZÁLEZ, 2001].

En el poema de D'León leemos una despedida que hace cuando decide unirse al grupo de paquidermos y dejar atrás al “armatoste provinciano”, 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 captos. Éstos 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 permitió ser punta de lanza en cuanto a crítica, pasa por los primeros estrenos de su propio sello editorial —publicaciones debutantes para todos—: *Unánime*,<sup>34</sup> *Trasgo*,<sup>35</sup> *Del matadero*,<sup>36</sup> y *Huérfana embrave-*

<sup>34</sup> Sobalvarro, “Las verdades del exteriorismo...”

<sup>35</sup> Ezequiel D'León Masís, “¡Abur!”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 11, noviembre de 2000, p. 29.

<sup>36</sup> Abelardo Baldizón, *Del Matadero*, Managua, Ediciones 400 Elefanttes, 2000 (Col. Literatura Joven).

*cida*.<sup>37</sup> 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”.<sup>38</sup>

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 dominaba hasta entonces. Es 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 tenía por delante, no era desagraviar los blancos de su crítica, sino continuar con sus propios caminos de crecimiento. De forma coloquial, sólo un gallo, y no un gallito, podría enfrentarse al buitre.

Después de más de una década de trabajo, el proceso por el que pasó el modelo de crítica y la cosmovisión de 400 Elefantes final-

<sup>37</sup> Marta Leonor González, *Huérfana embravecida*, Managua, 400 Elefantes, 1999 (Ediciones de bolsillo).

<sup>38</sup> Morelli, *op. cit.*

mente 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, validó su trabajo. Ramírez, que desde los mediados de los años noventa se retiró de la escena pública y política para dedicarse a su oficio de literato, en este artículo titulado “El que nunca deja de crecer”,<sup>39</sup> atendió desde su perspectiva el 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.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Sergio Ramírez, “El que nunca deja de crecer”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>41</sup> *Loc. cit.*

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 decrepitos. 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 [...].<sup>42</sup>

A pesar del apoyo de Ramírez, el grupo ahora más maduro, cayó en la cuenta de que esta muestra de solidaridad no implicaba 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.<sup>43</sup> Ante la pregunta “¿Te interesa lo que están escribiendo los jóvenes?”, Flores, de sesenta y tantos años, y ganador del premio Seix Barral (1972), respondió:

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, constru-

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>43</sup> Alexander Sequén-Monchez, “El turno de la verdad, habla Marco Antonio Flores”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002, pp. 11-15.

yen 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.<sup>44</sup>

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 intergeneracional. 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 necedad cesará... e insistamos todos— contentos con esta existencia sisifiana”.<sup>45</sup>

Clave en el escrito de Vergara es la frase “la necedad 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, era necesario estimular la crítica; la deconstrucción y el cuestionamiento de los paradigmas hegemónicos.

Como se ha visto, 400 Elefantes y su revista representaron, por derecho propio, una vanguardia, en el sentido de “ir adelante” en materia de crítica. Cierto es que su propuesta de “quemar al maestro”, puede asemejarse a la “Oda a Rubén Darío” del vanguardista Coronel Urtecho, cuando escribió “soy el asesino de tus retratos”. Otra semejanza observada es la del cambio de los títulos de los

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>45</sup> Álvaro Vergara, “God bless America”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002, p. 16.

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 primero fue “Un coloquio sin centauros” seguido por “Un coloquio de centauros”, en forma similar en que, como respuesta a la “Oda...” de Coronel, surgió el discurso de Cuadra en el cual consiguió 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 resultara 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 cuestionó 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” buscó eliminar cualquier centro formal de poder extra-literario que solamente haya servido para fines exclusivistas y personalistas.

Aunque 4E logró aperturas importantes para sectores marginados dentro del campo de la poesía nacional, su ejemplo crítico no necesariamente fue 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 más adelante, los inicios de este colectivo también se relacionaron con la Universidad Centroamericana. Pero a diferencia de 4E, Literatosis se constituyó con estudiantes de diversas carreras distintas al periodismo, que posiblemente influyeron en que su estrategia para insertarse a las dinámicas del campo de la poesía fuera diferente. Aunado a esto, la lejanía de las experiencias de la Revolución y de la contrarrevolución se acrecentó entre un caso y otro, implicando que Literatosis presentara una mayor afinidad con algunos postulados posmodernos de rebeldía ante el pasado, de incertidumbre del presente y del futuro, así como una incrementada dependencia en la imagen visual.

*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,<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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,

<sup>46</sup> [Sobalvarro, entrevista; Escobar, entrevista].

<sup>47</sup> Cfr. Chrisnel Sánchez Argüello, “Breve reseña del círculo de lectores”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 8 de abril, 2000, p. 9.

a veces virtual y confusa, a veces tan abismalmente distinta de una persona a otra”.<sup>48</sup>

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 este término como una patología común de jóvenes con un afán literario que puede progresar hasta “convertir [a] la literatura en un destino propio”.<sup>49</sup> 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 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*. El ya mencionado Francisco Ruiz Udiel, que después organizaba los festivales del Día Mundial de la Poesía, 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 después creador estaba mayormente formado por estudiantes de la UCA, en los primeros años de 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

<sup>48</sup> Helena Ramos, “Eunice Shade”, en *MarcaAcme.com*, Managua, 2004. En <http://euniceshade.net/articulo.php?id=46>.

<sup>49</sup> “Editorial”, en *Literatosis*, núm. 9, julio-septiembre de 2002.

el oficio de versificar.<sup>50</sup> 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 (cofundador 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 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.<sup>51</sup>

Cabe resaltar la indefinición en el recuento de Shade. Ese “algo más” que apunta a lo desconocido será una de las características más importantes de este nuevo grupo, y que lo distinguirá de otros, como 400 Elefantes, que tempranamente ya se identificaba con 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 para 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, 99.9 FM. En conjunto, las condiciones de ser juvenil

<sup>50</sup> Eunice Shade, “Literatosis. La eterna aventura”, en *El Nuevo Diario*, Managua, 25 de marzo, 2007. En <http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2007/03/25/literatosis/4033> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2009).

<sup>51</sup> *Loc. cit.*

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 preexistente, 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 bajar los 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 desafíos que contribuyeron en la construcción de la identidad del grupo que la publicaba.

Uno de los números principales fue el ocho. 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 nueve de su revista. Justamente fue en esta edición que 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 entretrejerlo en la revista. Pero en la novena [julio-septiembre, 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, celebrado en el número anterior de *Literatosis*. El diseño fue ampliamente lúdico al incluir dibujos de rituales homoeróticos japoneses, fotografías violentas de choques entre militares y civiles, y hasta la misma numeración de las páginas. El contenido incluye cuentos sobre pederastia de Francisco Ruiz y Rodrigo Peñalba, apoyados en 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 Girondo, 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 Girondo. Como ejemplo, están las colaboraciones de Marce-

la Duchamp y José Adiak Montoya, del grupo de Literatosis que contribuyen para este efecto:

Señorita: mojjigata

Aborrezco la estampa pigmentada  
de asco y pulcridad

Flagrante deseo  
de bajos instintos,  
muestran sus dientes afilados  
impregnados de santurronería.

Bailan al son que les pongan  
se miran en el reflejo brillante  
¡PUTAS!  
¡DONCELLAS CONQUISTADAS!

Se oye el crujido de sus garras gordas,  
nutridas de migajas de machigua.  
Perpetúan, maquillan  
la mancillación de un honor inexistente.

¡Aleluya! Por esas mujeres atrofiadas:  
listas,  
vestidas de harapos manchados de 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...

¡MARÍAS!

[DUCHAMP, *Literatosis*, 2002, p. 17].

## Desayunando al fin

I

He sudado mi vómito.  
La ropa fétida  
se me pega al cuerpo  
en el festín de las moscas.

Vomito mi sudor...

II

Mi mente es una anciana  
de noventa años  
pujando para parir  
un niño ensangrentado,  
una pasa ensangrentada.

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.

[MONTÓYA, *Literatosis*, 2002, p. 19].

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 a un intertexto bíblico, 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 desgano 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 en 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 expre-

sión forzada, que delata una fuente de inspiración compartida en “La invitación al vómito” de Oliverio Girondo (1891-1967):

La invitación al vómito

Vomita,  
 ...  
 vocablos carcomidos;  
 sobre este purulento desborde de inocencia,  
 ...  
 en flatulentos caldos de terror y de ayuno.  
 ...  
 y llora...  
 pero no te contengas.  
 Vomita.  
 ¡Sí!  
 Vomita...

[OLIVERIO GIRONDO, *Literatosis*, 2002].

Como se ha visto, el grado de polémica involucrada en el número nueve de la revista *Literatosis* fue muy alto. No obstante, para sus colaboradores esto era de lo más esperado, dada la realidad en la que vivían. De hecho, el editorial de Shade que abre esta edición afirma que este grupo tiene una “proble-mática” diferente a la que preocupaba a sus antecesores. Para ellos, la figura del maestro, así como todos los pilares para entender 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 Shade: “Somos Invento del Caos y no nos queda más que hurgar el precipicio letral [sic] para soportar el hedor de la envidia pública”.<sup>52</sup>

El desafío al campo que representó la novena edición tuvo repercusiones negativas. El Foro Nicaragüense de Cultura suspendió

<sup>52</sup> Eunice Shade, Editorial de *Literatosis*, en *Literatosis*, núm. 9, Managua, julio-septiembre de 2002, p. 2.

su apoyo. Tras una revaloración, el grupo logró autofinanciar 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 seguir 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. Peñalba surgió entonces al frente del proyecto y propuso una versión digital. El grupo accedió, y en agosto de 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 de 2004.

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 auto-

mática 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 en el sitio de entre finales de 2006 a inicios de 2007, 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 son espacios donde se concentró 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 cohesionaron a la vez que se vincularon con una comunidad mucho más amplia. La actividad que sucedió en estos espacios también se diversificó, desde saludos casuales hasta debates prolongados sobre temas relevantes de los diferentes oficios culturales. Resulta interesante mencionar que tanto en el blog como en el foro, había “moderadores”, que además de monitorear las entradas, también estimulaban —y en su caso, hostigaban— a los participantes para definir una postura.

La gran cantidad de contenido acumulado en el sitio, le permitió a marcaacme.com ganar reconocimiento creciente de parte de las diferentes esferas culturales. Cualquier búsqueda por Internet de *poesíayculturanicaragüense* revela que marcaacme.com hospeda varios de los resultados. Esta presencia dominante ha llevado a que distintos directorios internacionales de prestigio incluyeran 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 luego con Jorge Mejía y Mario Delgado— se concentró en lograr el reconocimiento local y regional. Para ello, su estrategia fue ampliar su concepción cultural, contribuyendo 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 conocidas Organizaciones No-Gubernamentales (ONGs). La diversidad de sectores involucrados permitió que el lugar donde se hizo más palpable la importancia de este proyecto fuera en la cotidianidad. Es decir, en conversaciones informales y formales en universidades, en sitios de bohemia y en salas de prensa, se podía escuchar alguna referencia a algo publicado o comentado en [marcaacme.com](http://marcaacme.com).

Por la existencia de una comunidad interactuante, [marcaacme.com](http://marcaacme.com) rebasó la clasificación de “redvista”. Se parecía más a una plaza pública, donde se reunían las participaciones de diferentes personas de acuerdo a sus intereses. Otra característica que la separa de la “redvista” es que no se publicaba según cortes temporales específicos, ya que tenía una “línea de tiempo continua” y “contenido acumulable”. Es decir, [marcaacme.com](http://marcaacme.com) no tiene “ediciones”.

No obstante el éxito de este proyecto digital, el reto económico para su manutención fue considerable. Factores como el subdesarrollo cultural, el desinterés de parte del sector privado, junto con el limitado acceso real de la población a Internet, contribuyeron a la incertidumbre del futuro de [marcaacme.com](http://marcaacme.com). La esperanza en esta situación residió en los indicios de una creciente demanda de publicidad en el sitio, que motivó una actitud positiva en el grupo. Para ellos, el reto material fue superado por los beneficios que resultaron de la difusión simbólica de sus figuras, y el reconocimiento que ganaron por el trabajo presentado ahí.

El vínculo entonces de la desaparecida *Literatosis*, que Shade llama una “eterna aventura”, con [marcaacme.com](http://marcaacme.com), además de la persistencia de algunos de los “*exliteratosis*”, fue la continuidad de aprecio y dedicación a la poesía, al sentimiento de rebeldía y

a 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 impacto rebasó lo que posiblemente se podría tener a través de la distribución de una revista impresa. Debido a que su mayor presencia estaba inserta en una tecnología interactiva y globalmente distribuida fue necesario profundizar más en las acciones colectivas “ampliadas” que de ahí derivaron. 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”.

#### *La “forósfera” de marcaacme.com*

La capacidad de convocatoria que marcaacme.com (en adelante MA) experimentó en la cotidianidad es un reflejo de su contenido. Su sección de foros, como espacios que permiten la interacción de ideas, logró ampliar la comunidad de MA, al grado de poder considerarlo como una “forósfera”. Ésta se constituía por el contenido informacional, sean comentarios, críticas, noticias, invitaciones, etc.; por su plataforma virtual, en este caso el portal de marcaacme.com, y claro, por los autores del contenido. Los participantes tendían a referirse por apodos como “Dedalus”, “yo ernesto”, “Don Ernesto”, “Diosito lindo” y “SHKNA”, por mencionar algunos; aunque también hubo visitantes que mantuvieron su identidad al descubierto como las literatas Gioconda Belli, Vidaluz Meneses y Karla Sánchez, entre otros.

La sección de foros que MA ofreció, desde 2005, al visitante para interactuar con otros, se clasificaba de acuerdo con intereses específicos referentes al arte y a la cultura nicaragüenses. El foro más antiguo para el año de 2008 fue el de “Literatura”. También es el más activo, ya que para entonces contaba con más de 3 500 colaboraciones o respuestas (seguido por el foro de “marcaacme”, que trataba temas concretos del diseño del sitio, con más de 1 400;

el de “música”, con más de 1 100; y el de “artes gráficas”, apenas superando las 1 000).

Son varios los temas que se abordaron en esta época y que contaron con una mayor actividad en el foro de literatura, desde la legitimidad del Premio Nobel del año en curso, presentaciones de libros, crítica de poesía, hasta reflexiones literarias diversas. Pero en general, fueron temas de búsqueda y de experimentación. En este sentido existía una preferencia por aquellos que trataran 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 de 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 inició el diálogo a partir de experiencias personales muy específicas:

> Sofía [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, para 2009, fue consultada más de 6 mil veces. Estas cifras de interactividad revelan cómo la comunidad de MA intentó ayudarse a sí misma para 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" agregó 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 entonces bajo otro tema: "¿es la estética independiente de lo social?". El debate fue iniciado ahora por "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 sí 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 tenían la misión de identificar puntos de estática 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 sólo 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, 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 pusieron 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].

#### Versión de “CiudadanoKane”

*Hail to you, Nicaragua.  
The cannon's voice no longer roars,  
Nor does the blood of our brothers  
Stain your glorious bicoloured flag.*

*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.*

## Versión de “Niké”

Sálvate Nicaragua! En tu suelo  
 Ya solo ruge la voz de las huelgas  
 Que tiñen de bombas y morteros  
 Tu empeñado pendón bicolor

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

## Versión de “50cent”

Salve a ti Nicaragua, del suelo  
 que no ruga el trompudo violador;  
 ni declaren ladrones infectos,  
 profanadores del pendón bicolor

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.

Por un lado, es evidente que la traducción de Ciudadano Kane 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 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 colaboraciones 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 asimilaba las enseñanzas obtenidas del *habitus* del campo. Otro ejemplo de la apertura comunitaria que se presentó en MA es el tema de “Mujeres, mujeres, mujeres” [22/08/05]. Éste trató un artículo de opinión destinado para *El Nuevo Diario*, que reflexionaba sobre las ideologías reivindicativas del género femenino. La 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 también resultó improductivo para los propósitos de la comunidad de MA. Ejemplos clave de esto son las discusiones con los temas ¡“Que viva la pue-silla!” 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 Antifestival de Poesía, a discutirse más adelante. El objetivo de dicha propuesta era criticar al Festival Internacional de Poesía de Granada, cuyo lema en 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 principalmente 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.

Edalus inició el debate desde el tema “¡Que viva la pue-silla!”. Su propuesta de discusión enfatizaba su desacuerdo con los organizadores del festival de Granada y de su extensión en Managua, 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 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 hijeputa corriente  
 moradito e inflado, siendo devorado por los zopilotes, me hallarán

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 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 sólo puede resultar irrealizada, sino que los mismos involucrados podrían convertirse en carroña “devorada por los zopilotes”. Y en cierta medida, tuvo razón.

Tan solo 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 fue recibida 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.

Ganímedes >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 sólo 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 Antifestival, y nada sucedió en León. Pudo 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 MarcaAcme, su persistencia también agotó la paciencia y el interés de la comunidad de MA. No obstante el traslado al mundo físico, la tensión en el foro se controló. Fueron los mismos miembros de la forósfera que ejercieron su poder para regular la participación y deslegitimizar la propuesta.

En resumen, es posible que MarcaAcme fuera el colectivo poético que más explotó el recurso tecnológico en Nicaragua durante estos años. Son múltiples las formas en que logró combinar su identidad y objetivos con los medios virtuales, mismas que hasta dificultaron 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 fue multisectorial y amplia, su desterritorialización y carácter impersonal la hicieron inestable e indefinible. No obstante estas cualidades “líquidas”, para usar el término de Bauman, su dependencia digital se mostró flexible a la “personalidad” y a las necesidades de este colectivo.

Cuando el grupo entró en conflicto con el Foro Nicaragüense de Cultura y se hicieron inaccesibles otras opciones de apoyo económico, Internet les proveyó una alternativa que no los discriminaba para publicar sus producciones y difundir sus figuras simbó-

licas. 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 fue consistente con su antecesor Literatosis, sí evolucionó en varios sentidos. Si bien el polémico número nueve de su revista impresa mostró una actitud de rechazo, ira y descontento con el mundo, el contenido en [marcaamce.com](http://marcaamce.com) fue más propositivo. Los imaginarios sociales impuestos por las cúpulas sociopolíticas y culturales del país ya no se abordaban como condenas, sino como retos en los que surgía 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 desafió 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 extraliteraria. Para esto es necesario considerar que estos últimos, aunque contemporáneos a 4E, fueron 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 400 Elefantes. 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 los fundamentos de las propuestas antigranadinas. 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 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 desarrolló estrategias innovadoras para promover el oficio poético y para insertarse en el campo de la poesía nacional, mantuvo 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.

#### 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 una entrevista otorgada para este estudio, Escobar destacó que las secuelas de la guerra fratricida de la década de los ochenta incluyeron una polarización social, y que él se sentía corresponsable de atender el problema. Contextualmente, también se generaban grandes diferencias en el acceso a la educación. Después de los accesos masivos facilitados durante los años ochenta, el entonces presidente Arnoldo 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 derivó de reflexionar sobre las apariencias y confrontaciones que componían la realidad sociocultural de Nicaragua. La dualidad implicada también encajó con los discursos dobles que caracterizan a la danza declarada Patrimonio Cultural Intangible de Nicaragua, “El Güegüense”, y entre cuyas sedes más importantes para su representación estaba justamente Masaya. El grupo desde

entonces creció, al pasar por lo que Escobar describe, hablando de 2007, 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 (2004-2007) se añade a Gloria Palacios, Verónica Rodríguez, Daniel Hernández y Délmar Maltéz.

Las reuniones iniciales del grupo eran para la crítica interna y planear metas anuales (recitales, talleres, etc.). Pero la gradual limitación de espacio disponible y de voluntades locales para realizarlas los llevó a estrategias que involucraron una jefatura de cultura en la alcaldía de Masaya y aprovechamiento de parentesco con diplomáticos.

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 los medios periodísticos [Escobar, entrevista]. Así, las iniciales publicaciones de este colectivo aparecieron en una columna en el 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 2002), por lo que el grupo apenas alcanzó cuatro apariciones durante mayo y junio de 2002, de 1/3 parte de planilla en promedio cada una. No obstante, la repentina cancelación de ese espacio propició la materialización de la idea de Huete.

Así, en marzo de 2003 publicaron el primer número, de los cinco logrados hasta 2007, 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 centro-americana, pretendemos crear puentes con otros grupos literarios y escritores independientes para aunar esfuerzos.<sup>53</sup>

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”.<sup>54</sup> 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* (en adelante *HP*).

*HP* fue posiblemente la agrupación literaria de mayor expansión e inclusión en el escenario nicaragüense durante la primera década del siglo XXI. A excepción de la distribución de su revista, los eventos que organizaron lograron acomodarse en una variedad de sitios en la zona de la costa del Pacífico. También, los participantes reunidos representaron 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 contaban con el respaldo suficiente para desarrollar un oficio literario reconocido.

El interés por apoyar y trabajar con la juventud fue 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

<sup>53</sup> Ulises Huete, “Editorial”, en *Horizonte de palabras*, núm. 2, noviembre de 2003.

<sup>54</sup> *Loc. cit.*

recital. La otra, fue formalizar un encuentro regular de escritores jóvenes. Ambos proyectos privilegiaban a estudiantes (entre 15 y 35 años de edad), y a aquellos que no necesariamente contaban 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, se tituló “Eudoro Solís”. El homenaje fue 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 suceso en sí era la premiación de los ganadores. Hasta 2009 han organizado cuatro eventos (2002-2007). Los primeros dos se celebraron en Masaya y los otros en Managua. El enfoque se mantuvo 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 considerados 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 hacerlo bianual permitió a los organizadores refinar su logística. En la tercera versión, el concurso amplió su enfoque al incluir participaciones de narrativa y de cuento corto. Para compensar el atractivo no logrado 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. El resultado fue un concurso, entendido como una competencia directa de equipos organizados por localidades (zonas de residencia). La dinámi-

ca así adquirió nuevas dimensiones. Algunos de los grupos que marcaron una presencia en estos eventos incluyen “Pluma gris”, “Armonía Difusa”, “Oráculo”, “Tribal literario” y “Signo” de Managua; “SpeJo” de León; “Antimateria” de Nindirí; “Oda del Cen-zontle” 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 fuera de los sucesos literarios nacionales con más cobertura en los medios masivos. Incluso, estos concursos rara vez fueron seguidos por alguna nota periodística, a pesar de las invitaciones a la prensa. Esto pudo deberse a factores como su orientación estudiantil, la ausencia de grandes personalidades entre los participantes y a que los premios entregados fueron más simbólicos (un diploma, algunos libros donados por la Red Nicaragüense de Escritores, e invitaciones a talleres literarios), y no consistían en una publicación, como sucede tras las convocatorias de las prestigiadas organizaciones como la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE) o el Centro Nicaragüense de Escritores (CNE). Pero aun así, el concurso de HP fue 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 dominado por recitales maratónicos, principalmente 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 sólo 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, lengua-

je corporal y música. Todas estas dinámicas se realizaron con el fin de estimular a los participantes para descubrir las maneras en que la literatura puede interactuar con otras formas artísticas.

Los Encuentros anuales de dos días que empezaron en 2000 fueron apoyados por la Academia de la Lengua dirigida por Eduardo Arellano y algunas veces por el Banco Central de Nicaragua (BCN). Para 2007 se realizaron siete versiones en varias partes del país, como Diriamba (2003), Granada (2004), Jinotega (2004) y Managua (2000, 2002, 2005, 2006). 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 perjudicados por el cambio de gobierno en 2001 y, en consecuencia, el Encuentro también.

A Horizonte de Palabras le fue imposible realizar el Encuentro de escritores en 2001, pero esto posteriormente se compensó. En 2003, el ya mencionado Jorge Eduardo Arellano ganó el Premio Rubén Darío, un máximo y económico reconocimiento otorgado por el gobierno nicaragüense en materia literaria. 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.<sup>55</sup> 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 sobre uno de los pilares ideológicos del grupo. Contrario a otros grupos como 400 Elefantes o Literatosis, por ejemplo, HP no buscaba “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

<sup>55</sup> “Abaco”, en *Horizonte de Palabras*, núm. 2, noviembre, 2003, p. 41.

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 en esos momentos la figura del maestro estuviera obsoleta, ya que, con la perspectiva apropiada, los escritores emergentes bajo su guía están mejor preparados para comprometerse con el oficio y para autopromocionarse [Escobar, entrevista]. Esto lo fundamentó en el hecho de que en Granada 2004, se organizó la primera Junta Directiva de Jóvenes, compuesta por representantes regionales de escritores noveles, relevando a HP de la responsabilidad de organizar los Encuentros.

Además, cuando el apoyo económico procedente de las fuentes acostumbradas (para las dos últimas ediciones de este suceso, en 2005 y 2006) nuevamente se redujo, los mismos estudiantes acordaron establecer una cuota de cooperación. Dadas las iniciativas que surgieron de los mismos participantes, bien puede ser que estos encuentros fueron espacios eficaces de preparación, y no sólo en lo literario. Por ejemplo, varios de los jóvenes, además de contribuir a su realización, trabajaban como coordinadores culturales en las universidades locales como 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 iniciativas forman parte de lo que Escobar llama la “nueva generación” de poetas, que se hizo visible desde Granada 2004. En palabras de Escobar, ésta fue 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; fueron en su mayoría “creyentes” y habían dejado atrás las desilusiones posmodernistas; además de que “les gusta[ba] competir” [Escobar, entrevista].

La mostrada capacidad de iniciativa de estos jóvenes que participaron 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 fue 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, fue responsable de algunos de los mayores impactos en el campo de la poesía nacional durante esta época. Tuvo a su favor la complicidad con algunos de los pilares imaginarios tradicionales de la poesía nicaragüense, como es respetar la figura del maestro. Además, el respaldo de consagrados como Eduardo Arellano y de instancias como la Academia Nicaragüense de la Lengua también le dio un potencial 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 fueron eficaces. No obstante, con todos estos puntos favorables, para la primera década del siglo XXI, HP no logró 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 pudieron ser, en primer lugar su fragilidad política. Como se ha mencionado, Nicaragua, como gran parte de Latinoamérica, 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 fue un factor de inestabilidad. Ello explica que la interferencia y apoyo de Arellano tuviera una trascendencia limitada en este colectivo.

Hay varias diferencias entre HP y los casos de 400 Elefantes y de Literatosis que se hacen relevantes tras esta revisión. A pesar de las innovaciones logísticas en sus eventos, que definitivamente introdujeron estrategias prometedoras para el futuro de la poesía nicaragüense, HP se distinguió de sus contemporáneos porque

aceptó la complicidad con el imaginario del maestro. No obstante este distanciamiento 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 (1912-2002; 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 comprueban.

De acuerdo con esta misma línea de reflexión, la estrategia de células adoptada por HP, en el sentido de que depende de la iniciativa personal, fue importante en otros sectores poéticos. Ejemplo de lo anterior son los esfuerzos de Héctor Avellán, poeta emergente e “independiente” que logró construir comunidades temporales alrededor de la poesía con impactos trascendentes en su campo. 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 construyeron 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 el capital en cuestión ya han sido reconfigurados.

#### EL ENCUENTRO DE ESCRITORES JÓVENES Y EL FESTIVAL DE ANTIPOESÍA

Entre 1990 y 2006, no todos los fenómenos de organización y de expresión colectiva de poetas emergentes en el campo nacional tuvieron 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 pudieron 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 Antipoesía (2007), organizados ambos por el poeta “independiente”, Héctor Avellán (1974). Esta categorización no sólo responde a que no estaba “afiliado” a algún grupo o colectivo formal en particular, sino también por su posición ideológica referente a la poesía. Su postura se acercaba a la dominante en los escritores partidarios a la insurrección y a la Revolución sandinista. Fue la estética fuertemente ideológica del exteriorismo que los escritores emergentes, en general, desde los años noventa 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) Encuentro de Escritoras y Escritores Jóvenes del Pacífico de Nicaragua”, que no había tenido una segunda edición hasta 2007, nació “de la necesidad de establecer lazos entre una generación fuertemente cuestionada” y marginada de los espacios públicos.<sup>56</sup> 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. Su evaluación 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 co-

<sup>56</sup> Héctor Avellán, “Propuesta para el Festival de Antipoesía”, en *AntiPoesia.com*, 2007. En [www.antipoesia.com](http://www.antipoesia.com).

munes, regodeándose con el poder”. A 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, coorganizadora del encuentro en cuestión. Parafraseando, Castellón le contesta a Avellán que si no le gustó su evento, pues, que haga su 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. Contó con el apoyo del escritor Pablo 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*,<sup>57</sup> y con publicar el discurso de Avellán en la inauguración, en el polémico número nueve de su revista. Pero fuera de estos respaldos, y a pesar de previas gestiones e invitaciones, el encuentro tuvo poca o casi nula cobertura por los medios masivos, incluyendo los suplementos y 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 Antipoesía. Éste encaja en lo que él llama “terrorismo cultural”, y que por mucho superaba a “los golpes de estado artísticos” que se propusieron los vanguardistas. Se empezó a organizar en la segunda mitad de 2006, para celebrarse simultáneamente al Festival “oficial” de poesía de Granada, en febrero de 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 enton-

<sup>57</sup> “Invitación”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, 27 de julio, 2002, sección Abrapalabra, p. 3.

ces presidente de la República Enrique Bolaños estaba programado para inaugurar el evento. El contexto sociopolítico en Granada<sup>58</sup> 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 esquirols 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 donde Julio 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 el 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” de 2006, firmado por los participantes en el Festival Internacional de Poesía de Granada, en su contexto que incluía las presencias disconformes por su situación laboral, se limitaron a una postura abstracta frente a los hechos:

<sup>58</sup> Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [comp.], “Nicaragua”, en *Observatorio Social de América Latina*, año VII, núm. 19, Buenos Aires, CLACSO, enero-abril de 2006, pp. 265-272. En <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110328102448/34nica.pdf>.

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, sí a los derechos humanos y al respeto de los pueblos originarios de América.<sup>59</sup>

Es decir, la declaración firmada por más de 100 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 ello, habiendo tan sólo unas cuadras de distancia entre ambos hechos.

La simultaneidad habría promovido una acción en común a favor del desarrollo nacional, especialmente durante el Carnaval Poético, carnavalesca parte del Festival de Granada, en que simbólicamente 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”.<sup>60</sup> 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” [<http://www.festivalpoesianicaragua.com/>, 2008].

Otro antecedente importante del proyecto del Festival de Antipoesía de Avellán es un intento anónimo de realizar un “Antifestival de poesía”, ya mencionado en el apartado dedicado a Literatos-MarcaAcme. Incluía una crítica a la institucionalidad del

<sup>59</sup> Fundación Festival Internacional de Poesía de Granada (FFG), “Declaración de Granada. II Festival Internacional de Poesía 2006”, Granada, Nicaragua, 11 de febrero, 2006. En <http://www.escriptorasnicaragua.org/noticia/30>.

<sup>60</sup> Gloria Gabuardi, , “Discurso inaugural del Carnaval Poético Calle Atravesada”, Granada, Nicaragua, 2006. En [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni).

festival oficial de Granada. Y aunque ambos esfuerzos, el Antifestival de Poesía y el Festival de Antipoesía 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 Antifestival.

Para entender mejor la propuesta de Héctor Avellán, conviene revisar brevemente la convocatoria del Antifestival. Éste que nunca llegó a realizarse, se propuso para la ciudad de León, y se promovió principalmente 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 qué 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, y así 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 apartado sobre la foróscora 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 Antipoesía”.

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 término de “Antifestival”. 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 “antipoesía” (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.

Aun así, no se pudo evitar el estigma. En la cotidianidad de Granada, los promotores de Antipoesía —con identidades abiertamente reveladas al igual que sus objetivos— fueron objeto de sospecha. La censura para publicitarlo 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 suceso por lo menos como una rebeldía sin trascendencia propia, o cuanto más como una amenaza tanto para el Festival como para los valores granadinos.

El Festival de Antipoesía se planteó inicialmente como un encuentro 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.<sup>61</sup> La respuesta de todos, según Avellán en una entrevista, fue la misma: “ya estamos apoyando el Festival [oficial]”. La ambición material del proyecto finalmente se redujo a una mínima parte, pero aun así logró una expresión colectiva importante y reconocida.

<sup>61</sup> Avellán, *op. cit.*

Avellán fue asistido en la organización del festival por la poeta y feminista británica radicada en Nicaragua desde hacía varios años, Helen Dixon. La convocatoria se hizo principalmente 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 Antipoesía logró realizarse prácticamente sin financiamiento y sin el apoyo de los medios masivos de comunicación.

El encuentro, que el poeta nicaragüense Danilo Guido describió como una “idea original que suena diabólica para los dioses poéticos”<sup>62</sup> 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 Antipoesía 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. La carreta involucrada en este espectáculo popular carga un ataúd en el que simbólicamente se entierra a algún aspecto negativo de la humanidad. En 2007, derivado del discurso de apertura del Festival oficial hacia la diversidad, el cajón cargaba 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”.<sup>63</sup> 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

<sup>62</sup> Danilo Guido, “La anti-poesía, los jóvenes y un nicaragüense de Guatemala”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de febrero, 2007.

<sup>63</sup> Gloria Gabuardi, “Discurso inaugural del Carnaval Poético Calle Atravesada”, Granada, Nicaragua, 2007. En [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni).

era a las mujeres que mueren en la clandestinidad por la negativa del poder legislativo nacional de legalizar el aborto terapéutico. Aunque los organizadores del Carnaval Poético inicialmente se negaron a aceptar la carroza debido al tema social específico, 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 éste y meternos a la brava, el poeta Fernando López muy amablemente, como es característica de él, me indicó que nos introduyéramos 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.<sup>64</sup>

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 Antipoesía 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

<sup>64</sup> Héctor Avellán, “Algunas aclaraciones sobre el Festival de Antipoesía”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de febrero, 2007.

del Norte. El programa incluyó 20 poetas, quienes recitaron ante unos 500 asistentes aproximadamente.

Aunque la polémica sobre este encuentro posteriormente persistió, especialmente por el *performance* de Al Margen que desafiaba el conservadurismo granadino, la posibilidad de realizar otro Festival de Antipoesía no se descartó. Sin embargo, Avellán aseguró que éste así como el Encuentro de Escritores Jóvenes, por su misma naturaleza e intención, fueron efímeros. Fueron expresiones orientadas a hechos específicos en el tiempo. El mayor riesgo al darles continuidad era que se institucionalizaran, justamente lo que criticaban.

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 dirigió 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-perfomática 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 fortalecimiento 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 encuentros más institucionalizados, como en el Carnaval Poético del Festival de Granada.

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 Antipoesía y del Encuentro de Escritores Jóvenes del Pacífico, se puede entender de forma similar a lo sucedido con la polémica antigranadina 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 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 Antifestival 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, donde se orientaron diferentes trayectorias. El que organizó Avellán llegó a la esfera

universitaria donde cumplió con su propósito de ser el “tal vez único” encuentro de ese tipo.

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 Antipoesía habrían sido menores en localidades diferentes. Los esfuerzos de integración regional de 400 Elefantes y de Horizonte de Palabras también habrían sido obstaculizados sin contactos directos en Managua o Granada. 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 examinados al inicio del previo capítulo han creado un país con múltiples realidades. Los colectivos poéticos en la provincia y regiones autónomas enfrentan condiciones infraestructurales y socioculturales 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 socioculturales, infraestructurales y político-económicas. Por esto es imprescindible abrir nuestro horizonte a la incorporación de algunos de los esfuerzos de estos “otros” poetas. Como se verá a continuación, los grupos que estos escritores

jóvenes llegaron 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, en el siguiente capítulo se analizan el grupo Tarantella, de Matagalpa, una pequeña ciudad cafetalera al norte del país; el grupo Macuta, originado en Boaco y 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 multiétnica y multilingüística de Bluefields, capital de la Región Autónoma del Atlántico Sur.

### III. LOS OTROS. CASOS DISTANTES DE MANAGUA

#### 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 desde 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 emergió y destacó el grupo Tarantella, gestado a finales de 1999 e inicios de 2000, que por varios años después representó la única propuesta literaria colectiva en la comunidad.

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 a fines de los años 1980 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 caracterizó 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 [...] sólo 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, cofundador del grupo Tarantella, por su parte, agregó 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 sólo 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 [...].<sup>1</sup>

Aunque no estrictamente literarios, Tarantella compartía el escenario local con otros dos colectivos: el Círculo de Amigos de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua en Matagalpa, una organización civil que publicaba mayormente sobre ciencias naturales y sociales aplicadas; y el Centro Cultural Guanaca. En

<sup>1</sup> Daniel Ulloa, "Editorial", en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004a, p. 1.

este último participaban las ya mencionadas poetas Carola Brantome (anterior colaboradora en 400 Elefantes y ex administradora en ANIDE) y Helen Dixon (quien participó con Héctor Avellán en organizar el Festival de Antipoesía en Granada, 2007), y se dedicaba a actividades de desarrollo social a través de promover la equidad de género.

Es decir, los antecedentes y los colectivos contemporáneos locales que Stewart identificó, consistían en grupos que apoyaban el desarrollo cultural, pero no específicamente el literario. Por ello, este nativo matagalpino graduado en universidades estadounidenses afirmó que el grupo Tarantella y su revista era: “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 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, 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 narró 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.<sup>2</sup>

En dos años Tarantella publicó 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

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

y dirigente del grupo, Ulloa. El contenido de cada número varía con textos de 7 a 14 poetas, principalmente 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 lo que el grupo considera “ganchos”. Éstos 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.<sup>3</sup> En retrospectiva, los integrantes de Tarantella recuerdan la estrategia de ganchos como, en cierta forma, necesaria; y no uno de sus propósitos principales. “Comercial y prostituida” es como Ulloa describió 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 fue su manera pausada y reflexiva, tanto en su propia actividad como en sus interacciones con el medio literario nacional. El grupo surgió con la intención de apoyo mutuo en el quehacer poético y de darse a conocer. No obstante la informalidad, desde la primera edición de su revista, empezó a traslucir los precursores de identidad de Tarantella. Ejemplo de ello es el artículo “El auténtico arte es anarquista e incomprensible...”,<sup>4</sup> escrito por Rafael Mitre. Este texto ofrece una serie de posturas sobre el arte, la mayoría arraigada en los

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> Rafael Mitre, “El auténtico arte es anarquista e incomprensible...”, en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004, pp. 9 y 10.

dadaístas que “comprendían que el lenguaje psíquico que nos acaricia y excita al leer o contemplar una obra, era parte importante en la creación, era esencia misma, el legítimo arte, desnudo sin las leyes del raciocinio”. Una síntesis de cuatro puntos enseguida:

- El arte es una expresión abstracta, comprenderla y definirla es cosa de locos.
- La lógica es una complicación, siempre falsa, ella guía a los hijos de las nociones. La comprensibilidad no existe en la obra, para ello es mejor escribir un producto de periodistas.
- El arte es honesto. Será siempre fruto de la novedad [sic.] y la ocurrencia. Es privado y el artista lo hace para sí mismo, su fuerza oscila en la afectación de sus enfermedades, el artista llega al artista, penetra a su semejante y le ataca con dolor.
- La vida es una farsa y como salimos de ella proclamándonos como crucifijos lavados, divulgamos al arte como la base del entendimiento. El arte no aflige a nadie y aquellos que quieran interesarse en él recibirán sus caricias, una buena opción para poblar el país, para soportar los estandartes de la política y de los caudillos. El artista sabe aprovechar sus males y los dulcifica. El arte no debe comprender al hombre y mucho menos el hombre al arte. El arte debe de excitar y el hombre de sentirse excitado.

Uno de los primeros frutos poéticos de Mitre inspirados por estas posturas fue “Extraviado hombre”.<sup>5</sup> Este poema manifiesta la indeterminación que su autor interpreta de los dadaístas y traslada la justificación del quehacer artístico de lo mundano a un espacio interior. En última instancia, como se lee enseguida, el arte es una fuerza intangible, pero intensamente influyente en el ser humano:

<sup>5</sup> Rafael Mitre, “Extraviado hombre”, en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004, p. 14.

## Extraviado hombre

¡Oh extraviado hombre sin horizonte!  
Con el rostro hecho migajas  
avergonzado de convicción  
has perdido los pies  
y los buscas sonriéndole a la gente.

Harto estás de la madera  
y de sus titiriteros monótonos,  
de los teatros y de sus paredes acústicas,  
de los laberintos de luz y de sus posibles ofuscaciones.

Indiferente.  
Intrincado de sombras cuyas dimensiones  
exceden a la noche misma  
no te queda más que usar esa máscara de locos.

[RAFAEL MITRE, 2004b].

El sujeto del poema se evidencia atormentado en su interior, condenado a soportar una realidad externa de falsedades de la que a la vez es cómplice. A pesar de estar 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 am-

bigüedades. 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 autocondescendiente, 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 el 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 pregunta entonces que ofrece al lector es ¿la condición de extraviado se limita al hombre, o incluye al mismo poeta? Es decir, en 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, éste 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, contactó a 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”.<sup>6</sup> Para 2007 el grupo había crecido, al incluir a Armando Araica y a Adolfo Bermúdez. Participaron por invitación personal en los Festivales Internacionales de Poesía de Granada, y su revista, de manera indirecta, incluso captó la atención de algunos críticos extranjeros [Ulloa, entrevista].

A pesar del reconocimiento y aceptación crecientes por 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 cuenta 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 [...] dijo [en tono condescendiente] “¡ahhh! Matagalpa es un pueblito que está alláa en la montaña de Nicaragua”. Y yo le quedé viendo, porque [...] cómo 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.

<sup>6</sup> Marta Leonor González, “Daniel Ulloa: danza con tarántula”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 30 de abril, 2005, p. 5.

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* afirmaron que ese suceso de discriminación fue uno 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 fue una cualidad aún emergente en *Tarantella*. Ya que era difícil enfrentar y revertir los efectos causados por siglos de centralismo. Un poema de otro miembro, Armando Araica, ilustra este punto. En “Autorretrato”,<sup>7</sup> 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”:

#### Autorretrato

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.

[ARAICA, 2004].

Resalta en este poema de Araica la ausencia de arrogancia, de ira o de angustia, a favor de un tono sincero de humildad. El

<sup>7</sup> Armando Araica, “Autorretrato”, en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004, p. 15.

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 el 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, 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-rockandrolero 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 su entorno con una pistola, referencia que evoca las luchas que la zona presenció durante la década de los noventa. 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 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.

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 había con quién generar polémica en Matagalpa, fue más una postura consistente con la personalidad colectiva de Tarantella. Tal como escribió 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”.<sup>8</sup>

Así es 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 reconocieron que continuar su inserción y reconocimiento en el campo literario nacional no sería 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.<sup>9</sup>

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 Taran-

<sup>8</sup> Daniel Ulloa, “Editorial”, en *Tarantella Literaria*, año 2, núm. 3, 2005, pp. 1 y 2.

<sup>9</sup> Raúl Orozco, “Tarantella literaria, otro salto mortal”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 21 de mayo, 2005, p. 4.

tella, significa abordar las dos alternativas simultáneamente. En cierta forma la experiencia de este grupo fue la búsqueda del espacio “glocal” al que nos referimos en el primer capítulo, y que consiste en uno de los grandes retos “posmodernos”. La cercanía de imaginarios que privilegiaban a los poetas y a los colectivos poéticos en la región central con una identidad arraigada, no fue un beneficio con el que contaba Tarantella. El centralismo promovía la tradición “nacional” exclusiva y distante para el resto del país. Tal contexto hizo que no fuera gratuito el hecho de que Tarantella no se identificara con las mismas estrategias de los colectivos jóvenes de la capital. Por ello, la apropiación y asimilación de lo local (o de la “tradición” local) para combinarlo con sus experiencias foráneas fue clave para el desarrollo de este grupo matagalpino. Se trató 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 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 trabajos e intereses de los miembros de Tarantella involucraban 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 futuros de este grupo incluían 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 podían rebasar los 80 años, incluyen claves imprescindibles para entender la cultura local [Mitre, entrevista]. Intenciones como ésta 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 trabajó en 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 en el caso de Tarantella. Las apropiaciones culturales por parte de las esferas consagradas capitalinas y granadinas contribuyeron a que los boaqueños construyeran su propia identidad para proyectarse. En este sentido, la historia de Macuta ilustra más de cerca una interpretación posible de lo “glocal”. Sus estrategias incluyeron 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.

## 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, es también conocida como la “ciudad de dos pisos” por sus variantes elevadas de suelo. A pesar de su cercanía a la capital, Boaco también es una víctima del centralismo colonial y neocolonial. Durante la Colonia, su ubicación fronteriza con territorio controlado por los británicos la convirtió en un blanco de los misquitos y en una zona olvidada por los hispánicos e hispanistas. Esto fue a tal grado que el poblado tuvo que cambiar de sitio cuatro veces. Fue aquí donde surgió el caso Macuta, que según su cronista, Lázaro Díaz, era el “grupo de pueblo más notable de Nicaragua”.

Como toda provincia nicaragüense, Boaco es conocida centralmente 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. Ello, a pesar de las consecuentes influencias de algunos de sus miembros en la alcaldía local y en la misma capital. El libro canónico de Arrellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, publicado en 1966, que recuenta las historias de los movimientos literarios nacionales, apenas le brinda unas cuantas líneas. Sin embargo, como resarcimiento de su omisión, 40 años después el historiador literario le dedicó un libro completo. *El Grupo U de Boaco: antología poética y labor teatral*, 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”.<sup>10</sup>

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—.”<sup>11</sup> Además de su poesía, sus mayores contribuciones fueron en la promoción teatral. Instalaron el primer festival de carácter anual en el ámbito nacional, y presentaron obras de autores como García Lorca, Sófocles, Molière y Becket.<sup>12</sup> En otros aspectos de desarrollo local, el

<sup>10</sup> Álvaro Urtecho, “Aparece libro sobre el ‘Grupo U’ de Boaco”, en *Bolsa de Noticias*, Managua, 8 de febrero, 2002.

<sup>11</sup> “Recordación del Grupo U”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 12 de mayo, 2001.

<sup>12</sup> Flavio Tijerino, “Reflexiones. No fuimos ni coro ni corro”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 23 de febrero, 2002, p. 3. Marta Leonor González, “Armando

Grupo U también colaboró activamente en campañas antituberculosis, y apoyaron algunos movimientos sociopolíticos de la era, en especial los antisomocistas. Esta evidente apertura disciplinaria fue el fundamento de su mismo nombre, como ellos mismos lo declararon: “por eso nuestro símbolo es la U”.<sup>13</sup>

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 la concepción del arte se mantuvo flexible para atender todos los diferentes intereses y ambiciones del grupo:

- El arte es completamente inútil y sólo 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 avispa y languideces.
- [...]en nuestro grupo formal, y en el terreno del arte, si la necesidad lo requiere, mueren las actitudes formales.<sup>14</sup>

El grupo U se disolvió en 1965. José López se fue a Puerto Rico, Robles a Estados Unidos y Barquero a Madrid. Pero aun 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

---

Íncer, heraldo del grupo U”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 2 de febrero, 2002, p. 2.

<sup>13</sup> Cfr. Flavio Tijerino, citado en Jorge Eduardo Arellano, “Recordación del grupo U”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 12 de mayo, 2001.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

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 fue Flavio César Tijerino. Fue uno de los últimos guardianes del colectivo histórico y en cuya casa, “el cuartel”, se reunían los poetas noveles 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”.<sup>15</sup> 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’”.<sup>16</sup> Pero simultáneamente, aseguran que no buscaban una ruptura sino un “paralelismo de principios” que vincularan al arte con acontecimientos sociales del país.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Lázaro Díaz, “Reseña histórica de Macuta”. En [www.grupomacuta.com](http://www.grupomacuta.com), 2002.

<sup>16</sup> Lázaro Díaz citado en Arnulfo Agüero, “Grupo Macuta se sale del zurrón del grupo U”, en *El Nuevo Diario*, Managua, 27 de agosto, 2002.

<sup>17</sup> Díaz, *op. cit.*

<sup>18</sup> Yaoska Tijerino, email reenviado por Lázaro Díaz a Jaime Chavolla: *Fwd: “Yaoska. Algo sobre Macuta”*, Tue 2/26/08 10:28 PM, 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 de 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 2000 se agregaron 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.<sup>19</sup> 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 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”.<sup>20</sup> Un carácter que apreciaba la comunión con lo natural; que ya dominaba entre los integrantes, y que sólo faltaba concretizarse. Esto es evidente al revisar algunos de los trabajos iniciados antes de 1996, y afinados, posteriormente, como el poema “Invierno 1995”, de Javier León.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Díaz, *op. cit.*

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> Javier León, “Invierno 1995”, en *Geocities/LosMacuta*, 1998. En [www.geocities.com/los\\_macuta](http://www.geocities.com/los_macuta).

## Invierno 1995

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.

¡Llevo tanto tiempo sin salir! Bien  
podría hacerlo: escapar, correr y,  
en lo alto, contemplar la iglesia  
para después volver  
vacío.

No, no saldré: esa puerta  
Que tantas veces ha sentido mi partida  
Se resentirá.

No obstante,  
a Madero Negro y a Corozo  
huele la neblina.  
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.

Avisto las estrellas pursátiles en el cielo...  
Y me digo; ahora sé porqué pesa tanto el polvo  
que llevo en mis polainas.

A esta diminuta inmensidad  
no le hago venia,  
ni me le arreglo la toga, y  
Sin embargo, el fiel  
de tu corazón tiene mi norte,  
a una abrazada de mi pecho,  
junto a la Osa Mayor.

...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...  
 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.

¡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  
 su detalle”.

No me decido a salir todavía.

La Verdura se dibuja suavemente en la sábana,  
 así, como que usted dé zarpazos leves  
 de pintura verde en espejo.

[LEÓ, 1998].

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 mañane-

ros 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, de igual forma que las portadas de un libro protegen 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. Así para León, la sintonía con el planeta es la forma privilegiada para sanar las atrocidades cometidas; y a la vez, será el guía hacia 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. El poema “muere” tras leerlo, pero el poeta 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 fue exclusiva de León, sino quizá generalizada entre sus compañeros.

Así 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

Qué bonitos esos cuadritos;  
 Me gustan porque recuerdo  
 Tantas cosas que me inclinan  
 ante Dios.  
 Las fotografías son pedacitos  
 De tiempo en un papel.

[DÍAZ, 1996].

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 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 [...].<sup>22</sup>

Las excursiones fueron una de las estrategias más privilegiadas del grupo, pero no las únicas. Macuta también organizó recitales no-tradicionales, así como creó su propio sitio de Internet (desde 2002).<sup>23</sup> A través de ambos formatos, el grupo invitó al público en general a disfrutar de su poesía, a vincularse con la naturaleza, al orgullo “boaqueño” y a diferentes causas sociales. En ellos entretrejieron 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 lanzó proyectos sociales que rebasaron lo literario. En 2002, este grupo gestionó la construcción de la primera cancha de baloncesto en la alcaldía, entonces dirigida por Melvin Romero.<sup>24</sup> Tal diversificación en su concepto cultural y su incorporación a las nociones de desarrollo, llevó a que periodistas como Arnulfo 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 continúa 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.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Lázaro Díaz, “Crónicas de campaña literaria-05/01/1997”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 13 de septiembre, 1997. En [www.geocities.com/los\\_macuta/](http://www.geocities.com/los_macuta/).

<sup>23</sup> Díaz, “Reseña histórica...”

<sup>24</sup> Lázaro Díaz, “Noticias”. En [www.grupomacuta.com](http://www.grupomacuta.com), 2002.

<sup>25</sup> Arnulfo Agüero, “Antología de 400 Elefantes en libertad de palabra”, en *El Nuevo Diario*, Managua, 2 de octubre, 2001.

El periodista Agüero hace un contraste importante entre 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 que los macutas presentaran un poemario de él.<sup>26</sup> De compartir el escenario con tal figura resultaron, dos semanas después, el 13 de septiembre de 1997, las primeras publicaciones de los jóvenes boaqueños en el suplemento cultural de Rocha, que sirvieron como el canal clave para su difusión en el ámbito 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 [...].<sup>27</sup>

Y así, Macuta se arriesgó a su disolución. No faltaban situaciones similares a la vista 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:

<sup>26</sup> Luis Rocha, *La vida consciente*, Costa Rica, San José Lunes, 2005.

<sup>27</sup> Díaz, “Reseña histórica...”

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.<sup>28</sup>

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 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.”<sup>29</sup> 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 entonces por Marta Leonor González de 400 Elefantes, también empezó a difundir su imagen. En marzo de 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 de 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)]

<sup>28</sup> Yaoska Tijerino, *op. cit.*

<sup>29</sup> Lázaro Díaz, “Carta a los jóvenes boaqueños”, en *La Prensa*, Sección Opinión, Managua, 27 de enero, 1999.

como su único órgano difusor, el grupo también logró inaugurar un 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 del país. 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 percibía la “glocalidad” del grupo *Macuta*. En grupomacuta.com sus intereses confluyeron y reflejaron 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 presentaban 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 estaba la colección fotográfica de Díaz, así como una de sus composiciones musicales, de estilo cercano al *trip-hop* electrónico, de “Lazarus. Sonidos del Tercer Mundo” (2007). Estas obras portaban imágenes y sonidos conscientes de una historia propia. Tanto las pinturas de Campos como las fotografías de Díaz mostraban una preferencia por interpretar las bellezas naturales del departamento de Boaco, las arquitecturas coloniales y rupestres de sus pueblos. Algunas de éstas rebasaban una concepción limitada del espacio; 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 estaban respaldadas por la historia con otras colecciones fotográficas de “Terremoto de Managua, 1972” y otra de “Boaco de ayer”, al que Díaz describió 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.<sup>30</sup>

En cuanto a la música de *DJ Lazarus*, como se conocía al poeta Díaz en ese ámbito, también hay semejantes combinaciones de lo local con lo globalizado. Mantiene y a la vez alimentan la fuerza de la tradición para proyectarse hacia las realidades “posmodernas” 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”.<sup>31</sup> En conjunto, estas expresiones que se combinan con la poesía atestiguan un proceso de construcción de identidad que involucraba el rescate del pasado. Fueron diferentes de los esfuerzos realizados desde la capital, en que no cuestionaban a la historia, ni trataban de deslegitimarla. Ello, sencillamente porque reconocieron la importancia de “pertenencia”. En cierta forma, esto contribuyó a que el imaginario de “armonía intergeneracional” no fuera un conflicto para los macutas.

Además del espacio físico, el grupo Macuta también compartía 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 a finales del siglo xx. De hecho, la posición del “grupouísta”, Flavio C. Tijerino, como

<sup>30</sup> Díaz, “Noticias...”

<sup>31</sup> “Rima XLI: Lo fatal”, en *Cantos de vida y esperanza*, 1905.

guía de Macuta, o la de Luis Rocha, como padrino de debut, no fueron agresivamente refutadas, sino más bien, apreciablemente respetadas. Tal vez una 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

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.

Flavio C. Tijerino, Yaoska Tijerino, Luis Rocha  
[END, febrero 4, 2006].

Este poema fue el último escrito por Flavio C. Tijerino, el 20 de enero de 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 poe-

ma 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.

Así el guía mantuvo su importancia para la experiencia de Macuta, en forma parecida al lugar que el académico Douglas Stewart tuvo para el grupo Tarantella, o al de Édgar Escobar para sus estudiantes universitarios. Estos casos hacen evidente que existían realidades nicaragüenses en las que la figura del poeta-maestro no estaba en crisis. Pero al mismo tiempo, varios de ellos revelan que no por la ausencia de conflicto 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 respondió a intereses que desplazaban 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 reconocieron 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 durante el cambio de siglo, 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, este colectivo enfrentó situaciones similares a los otros grupos que se desarrollaron fuera de la zona privilegiada del país. Si bien la Revolución sandinista durante la década de los ochenta acercó esta zona a las tradiciones literarias y culturales consideradas como “nacionales”, su distancia histórica de ellas llevó a que los caribeños también buscaran sus propios ejes de tradición y de pertenencia. Pero, además, la confluencia multicultural de la zona, combinada con factores de aislamiento, contribuyó a generar una realidad a la que desafiaron en forma única, fuera de los parámetros de la historia canónica de la literatura nacional. Ellos también se encontraron en una lucha por construir su propio espacio “glocal”. Sus tradiciones culturales y literarias están bien diferenciadas. Sin embargo, los elementos globalizantes con que se combinaron no dependieron tanto de los desarrollos tecnológicos de los siglos xx y xxi, sino de una situación de privilegio geopolítico histórico que los insertó en una realidad transnacional y transcultural, siglos antes de la “posmodernidad nicaragüense”.

#### ASOCIACIÓN DE ESCRITORES Y POETAS CARIBEÑOS

Desde el efecto del managüismo, más que una tierra de gente misteriosa o “exótica”, la percepción que tenían los centralistas del costado caribeño estaba influenciada por la ausencia de éstos en la historiografía y política de desarrollo nacional. Sus únicas representaciones (incluso culturales) estaban limitadas a caribeños que emigraron a Managua o a los textos escritos por gente como Cuadra, inspirados en sus bellezas naturales y culturales a las que asistieran en calidad de turistas. La ausencia de autores propios y constantes de la región en las antologías canónicas, incluso, llevó a considerar que no cuenta con una tradición literaria “propia”.

Pero como se verá más adelante, hay varios factores que cuestionan esto.

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 con las costas nicaragüenses. Como se mencionó en las generalidades sociológicas de Nicaragua, las Regiones Autónomas del Atlántico son dos, una norte, cuya cabecera es Puerto Cabezas, y otra sur, con cabecera en Bluefields. Componen entre ambas casi la mitad del territorio nacional, pero con una población, en 2007, que no llegaba 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, estas regiones engloban a no menos de diez naciones originarias incluyendo una comunidad de afrocaribeños (garífonas o *créoles*). Uno de los retos locales era cómo dar atención a las diferentes necesidades lingüísticas de la población, especialmente porque varias de estas lenguas no contaban aún con consensos de estructura y uso formal. Por factores como los mencionados, se puede afirmar que la realidad multicultural en la región contribuyó 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 ochenta. La ciudad y sus alrededores vivieron un relativo *boom* en la promoción y enseñanza de danzas folclóricas, canto, artesanía, literatura y poesía. Pero la situación geopolítica de las después conocidas como Regiones Autónomas, evidentemente vulnerable durante los conflictos relacionados con la contrarrevolución de esa década, contribuyó a que estos esfuerzos fueran extremadamente limitados. En efecto, en un estudio realizado en 2005 por Judith Wong, profesora local de secundaria de Lengua y Literatura, identificó un solo antecedente de los colectivos poéticos contemporáneos

durante dicho periodo (además de los Talleres Masivos de Poesía y la Campaña de Alfabetización).<sup>32</sup> Se trata de la Asociación de Poetas Costeños. Se formó a inicios de los ochenta, pero luego se disolvió temporalmente tras el abandono de sus miembros para ir a combatir en la contrarrevolución. 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 contrarrevolución, 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 que 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 enseguida, Víctor Obando, la postura gubernamental caribeña desde la caída de los sandinistas fue reticente hacia cualquier cosa que “huela a revolución”, y guardaba una “indiferencia tétrica” ante lo cultural [Obando, entrevista]. La representación local del Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) en esta cabecera regional, no operaba en forma muy diferente que su sede capitalina. Su situación era precaria, con presupuestos limitados, principalmente destinados a eventos de danza folclórica, como el renombrado y turístico Festival de Palo de Mayo. Pero a diferencia de lo sucedido en Managua, donde el neoliberalismo propició el traslado de las responsabilidades culturales a la sociedad civil y a las organizaciones privadas, en la RAA Sur estos sectores aún no habían asumido tal tarea.

<sup>32</sup> Judith Wong, *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*, Bluefields, Nicaragua, URACCAN, 2005, p. 7.

Para 2007, el sector privado de Bluefields contaba con pocas empresas, tanto comerciales, mercantiles como financieras. En la experiencia de algunos entrevistados, ninguna de estas empresas tenía un presupuesto para cultura [AEP, entrevista]. La única excepción era a través de la cobertura local de Radio Zinica (95.9 FM). El director de la estación, Arturo Valdez, por gusto personal, diariamente conducía el programa “Sólo para ti”, dedicado a poemas de amor seleccionados de entre los enviados por su audiencia.<sup>33</sup> Cabe mencionar que Valdez intentó, en algunas ocasiones, convocar a los autores destacados para realizar un programa especial, más formal, pero sin éxito [AEP, entrevista].

Tampoco se registraba 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 tenían una presencia destacada. Esto puede deberse a que sus contenidos estaban dominados por sucesos 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 circulaban, la mayoría eran dedicadas a asuntos relacionados al comercio agropecuario y al turismo. El único medio escrito que destinaba un espacio a la cultura fue *El costeño*. Esta revista, también ofrecía temas comerciales y turísticos, limitaba su enfoque cultural a las voces reconocidas de Víctor Obando, académico universitario y de Franklin Brooks, funcionario público. También estaba *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 poetas potenciales se hayan per-

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 6.

dido por conflictos armados, desacuerdos políticos y emigración. En este sentido, la mayor esperanza de desarrollo en este escenario era 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, afirmaban: “Estamos seguras que en los estudiantes de los Colegios de Secundaria se encuentra el futuro de la poesía”.<sup>34</sup>

El sector educativo de Bluefields, aliado con los esfuerzos de autonomía, está compuesto por ambientes pluriculturales, que en varios sentidos, podría considerarse un ambiente ideal para estimular la creatividad. Incluso, parte de la intención en la monografía mencionada de Wong era: “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”.<sup>35</sup> No obstante el potencial de la diversidad, existían varios obstáculos para lograr la meta de Wong.

En esta época existían en Bluefields más de diez secundarias y escuelas técnicas afiliadas a diferentes religiones con diversas preferencias lingüísticas. Por razones socioeconómicas, estas instituciones operaban de domingo a domingo, permitiendo la asistencia multisectorial de infantes y jóvenes —especialmente 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 Caribe Nicaragüense (URACCAN). De estas dos, sólo la última ofrecía en estos años una carrera compatible con el oficio literario (y no necesariamente crítico): la Licenciatura en Comunicación con una especialidad en español.

Uno de los grandes retos de la comunidad escolar ahí era el acceso a libros. Para estos años, las bibliotecas locales tenían pocos ejemplares de libros didácticos de cualquier nivel. Además, las

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 5.

grandes editoriales nacionales no hacían grandes esfuerzos para distribuir sus libros en estas regiones accesibles sólo por barco o aire. Las cuatro librerías comerciales locales ofrecían limitadas selecciones de textos escolares, amén de una selección aleatoria de títulos de interés general. Aunado a esta situación, el centralismo también influyó en que el contenido de los libros que sí llegaban a estas regiones, fuera 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 todavía para 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.<sup>36</sup>

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 blufleños entrevistados para este estudio [AEPC, entrevista], ahí se reconocen dos tradiciones compatibles y complementarias. Una nacional —cabe decir impuesta por la Revolución sandinista de los años ochenta—, que incluye a Salomón de la Selva, Rubén Darío, Pablo Antonio Cuadra y Ernesto Cardenal, entre otros; y una tradición local, porque como afirmó 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 es-

<sup>36</sup> Enrique Bolaños, citado en Obando, *op. cit.*, pp. 14 y 15.

tas tradiciones caribeñas mantuvieron cierta distancia de los imaginarios capitalinos y granadinos, éstos aún lograban obstaculizar el proceso local de identidad y de “pertenencia” literarias.

El imaginario exótico difundido desde el centro sobre 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 enfatizar el elemento mágico en la naturaleza, el lado misterioso y ancestral del ser humano, así como contener líricas onomatopéyicas con el sonido a tambores africanos. No es gratuito en este contexto, que las producciones logradas en esta parte del país constantemente se arriesgaran a una recepción indiferente, por no ser “suficientemente exóticas” [AEPCC, entrevista].

Ahora, específicamente en torno a los esfuerzos organizados en la región para 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 (AEPCC). Según su fundador y entonces director, el escritor y académico Víctor Obando Sancho, desde la eliminación del programa cultural sandinista en 1990 y aun para los primeros años de 2000, fue el único esfuerzo que promovía valores literarios en toda la Región Autónoma Atlántico Sur [AEPCC, entrevista]. En sus inicios contaba con una mayor cantidad de miembros, no obstante dispersos por el deseo de trabajar aisladamente, o por la emigración en busca de oportunidades laborales. Para 2007, la asociación se redujo a cuatro poetas, de entre 40 y 55 años, que pueden considerarse como su “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 sesenta y ochenta, 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 crear una crítica interna; pero también para abrir espacios a los talentos emergentes. Aunque para estos años la AEPIC aún no había logrado obtener una personalidad jurídica, sí guardaba una agenda completa enfocada a estimular el nivel cultural comunitario de Bluefields y de la región.

Sus actividades básicas buscaban estimular el interés y la apreciación social de la poesía, que como se ha visto, en el caso de Bluefields puede considerarse en una etapa temprana de desarrollo. Además de sus propias reuniones de revisión, discusión y crítica, la AEPIC se hizo presente en la comunidad a través de programas radiales (La Zinica 95.9 FM) y en recitales de poesía, más o menos tradicionales. En general, estos eventos se basaban en efemérides como el Día Internacional de la Mujer, Palo de Mayo (festividad folclórica caribeña), 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 formaban parte de un acto cívico cultural o escolar. 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 AEPIC, estos recitales fueron exitosos al convocar la participación muchas veces espontánea del público. No obstante que a través de ellos pudieron dar cuenta de la existencia de varios talentos independientes, invitaciones para organizarlos o para incorporarlos a su colectivo no recibieron respuesta.

Un logro particularmente clave para los objetivos del AEPIC fue la publicación del libro *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*.<sup>37</sup> Fue compilado por miembros de la AEPIC (Obando, Brooks, y Alemán) y prologado por Lizandro Chávez Alfaro, con financiamiento del gobierno de Finlandia (grupo KEPA). El libro

<sup>37</sup> Víctor Obando Sancho, Ronald Brooks Saldaña y Eddy Alemán Porras [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Nicaragua, Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense (URACCAN), 1998.

destaca en varios sentidos; en primer lugar, fue posiblemente la única compilación de su clase dedicada a autores locales. Ello, en contraste con las antologías y muestras de literatura caribeña “centralistas”, que generalmente presentaban incursiones experimentales de autores granadinos y capitalinos en la “poesía negra”. En segundo lugar, igualmente importante por su complementariedad, varios profesores locales de español habían incorporado el libro a sus clases. Se promovía así, no sólo la lectura, sino el acceso de los estudiantes de Bluefields a una tradición literaria no-centralizada y más familiar para ellos. Cabe mencionar también, que esta antología posiblemente fue 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 contaban 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, eran inéditos y su experiencia principalmente oral. En este sentido, varios de ellos se consideraban “emergentes”, por lo que esta publicación les representó una suerte de debut. Pero más que un objeto, el libro de la URACCAN fue un canal hacia el reconocimiento por las esferas centrales. Por esto Chávez escribió 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”.<sup>38</sup>

La colección incluye muestras de 33 poetas sin etiquetas generacionales, en español, inglés y *créole*, con algunos usos del misquito. A tal diversidad en lenguas corresponde una similar en variedad de poéticas. No obstante que Chávez aclaró que estos escritores son “fieles todos a la lección de sus mayores”,<sup>39</sup> no se debe interpretar su complicidad en un sentido histórico paradigmático.

<sup>38</sup> Chávez Alfaro, citado en Obando, *op. cit.*, p. 13.

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

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 autoafirmarse y enorgullecerse de su identidad local. Un ejemplo de esto es el inédito Owyn Hodgson. En su poema, el entonces rector de la VICU, asimila el orgullo del reconocido David McField quien alguna vez escribió “Ser negro da lo mismo / en cualquier latitud”.<sup>40</sup>

Proclamas del negro (extracto)

¡Yo soy Bueno!  
porque ayer  
cuando tú,  
te educaste  
para hacerme lo peor  
yo me eduqué  
para hacerlo mejor

¡Yo soy negro!  
porque ayer  
el divino creador,  
con ese color  
pintó a mi pueblo

[HODGSON EN OBANDO, 1998, p. 79].

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

<sup>40</sup> McField, citado en Obando, *op. cit.*, p. 25.

humana, porque 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. Por esto resaltan los intertextos plurilingüísticos en un poema de Eddy Alemán (de la AEPIC), en el que el inglés, el español y el misquito sirven para alternadamente sustituir sonidos y significados íntimos de las lenguas:

Maririn Pain Pranakira (extractos)

Mairin Pain Pranakira  
 Mairin Pain Beautiful  
 Woman Pain Pranakira  
 Mairin Caribemente Campera Incomparable  
 Mairin Parin Pranakira  
 Mujer Guapa y Maravillosa

[Alemán, en OBANDO, 1988, pp. 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”.<sup>41</sup> 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:

*Looking Fa a Poem* (extractos)

*Ah looking fa a Poem*  
*Fa mashdong bardas*

<sup>41</sup> Francis, citado en Obando, *op. cit.*, p. 10.

...

*Fa proteck di mountain  
Sea, animals, man an woman*

[FRANCIS EN OBANDO, 1998, pp. 102 y 103]

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 Day Be Bright*, del artesano garífuna Frank López, en el que nos refiere al anhelo de un desarrollo regional propio y digno:

*The Lagoon* (extractos)

*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*

[GONZÁLEZ EN OBANDO, 1998, pp. 75 y 76].

*Some Dark Day be Bright* (extracto)

*Someday Autonomy will shine  
soon culture be mine*

*Autonomy is free  
language is the key  
someday dark be bright*

[LÓPEZ EN OBANDO, 1998, p. 45].

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 región capitalina, 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 “derribar 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 “bohémio”, 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 blufleña, auto-identificada como mestiza, y ganadora del Certamen local “Fiestas Patrias, 1990”, Suyen Bolaños:

Portalira (extracto)

escribió con intensidad las palabras del corazón,  
promulgó sus ideas y a veces las implantó  
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

[BOLAÑOS EN OBANDO, 1998, pp. 115 y 116].

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 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” (que se vuelva autorreflexiva), para proyectarse tanto en su entorno inmediato como en el nacional.

Lo anterior revela cómo el interés de la Asociación en promocionar la cultura local —en particular, la *Antología Poética* asociada con el sector educativo—, tuvo el potencial de rebasar las aulas y de verse en proyectos de mayor impacto social. Es decir, los proyectos de la AEPCC no se concentraban en clamar por el reconocimiento centralista, sino que buscaban aportar a la literatura nacional a partir de reavivar y construir una tradición literaria propia.

No obstante estos logros, la tarea por encontrar, atraer y promocionar a escritores y poetas emergentes, seguirán un camino arduo. En la opinión de los directivos de la AEPCC, el primer problema para identificar y atraer a talentos principiantes viene arrastrándose desde los niveles más básicos de la educación. La irregularidad para asistir a la escuela por causas laborales y la orientación técnica de las escuelas son sólo algunos ejemplos de retos por superar.

En segundo lugar está el temor natural de los jóvenes y/o emergentes a exponerse a la crítica social. Para estos años, en esta región no había ocurrido una desmitificación de la figura del poeta. Como se ha mencionado, aún se le consideraba como un ser extraordinario con dones especiales, y el único cambio observable era su grado de compromiso político social. El fracaso de un principiante al presentar su trabajo, podría atraerle el estigma de ser un bohemio improductivo y vicioso. Aunado a esto, la AEPCC identificó que aún faltaban guías o maestros (en todos los sentidos) que puedan orientar y asistir en la maduración literaria de talentos emergentes. 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 setenta no habían logrado reconocimiento de la comunidad letrada nacional, reservado sólo para quienes deciden emigrar.

A pesar de este escenario descrito, la AEPCC le apostó a los jóvenes. Las repentinas participaciones en los recitales, los textos enviados a programas radiales y poemas entregados como tarea en las escuelas, impulsan a afirmar que Bluefields cuenta con una tradición de poesía, histórica y futura.

Lo anterior fue el mismo caso de todos los colectivos emergentes en regiones no privilegiadas en la visión centralista. Se hizo necesario para ellos recurrir a canales no tradicionales de difusión y arraigarse en tradiciones propias (debido a que de las “nacionales” se apropiaron otros). Aun 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. Grupos como ex Literatosis/MarcaAcme, ampliaron su perspectiva colectiva a través de la globalización virtual que permitió su forósfera; Macuta también logró su “glocalidad” con ampliar sus estrategias de incorporar la poesía en sus otras actividades de desarrollo social. Pero la apertura cultural (más bien autorreconocimiento) de los “nicaribeños” fue diferente. Los emergentes en la capital y en la provincia hispánica habían sido ignorados por la historia literaria nacional, pero a pesar de ello pudieron cobrar cierta visibilidad dentro de las actividades y en los canales difusores de reconocimiento nacional e internacional. Se recuerda que el Festival de Arellano, el Coloquio de Centauros de 400 Elefantes, así como las polémicas generadas a partir de MarcaAcme fueron posibles por su cercanía geográfica a Managua y a Granada. No sucedió así para los emergentes caribeños, cuyas producciones e iniciativas culturales rara vez alcanzaron difusión nacional, y cuando sí, difícilmente superaron la connotación turística otorgada por los centralistas.

## REFLEXIONES FINALES

Ojalá el presente trabajo sirva como un acercamiento a los acontecimientos que sucedieron en materia cultural y literaria en Nicaragua entre los años 1990 y 2006, y que se acepte como una invitación para profundizar más en estos temas. Aquí se propuso una forma de abordarlos, 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.

El oficio literario, como se ha visto, no se limita a ejercer una disciplina tenaz con el lenguaje, sino que implica una actividad social importante. En esta dimensión, el resultado buscado es el

reconocimiento como “poeta”. No obstante que esta dinámica individual/social sea un constante en el oficio, independientemente de geografías y nacionalismos, es de resaltar la expresión particular que cobra en Nicaragua. Se recuerda que en las historias revisadas siempre había alguna presencia de autoridad a la que los emergentes desafiaban o con quien entraban en complicidad. Estas presencias que concentran una gran cantidad de capital simbólico, en un personaje específico, son posibles porque el imaginario del poeta, más que arraigado, está institucionalizado. No es gratuito, en este sentido, que Nicaragua sea el único país en la región que cuenta con un modelo jerárquico para distinguir entre casos de “noble” oficio de variantes populares. Es decir, mientras que todo nicaragüense es “pueta”, su versión refinada de “poeta” está celosamente resguardada.

No obstante, se observa que esta figura mítica y mitificada del poeta experimentó algunas transformaciones al tratarse de poetas jóvenes emergentes. Para 400 Elefantes, por ejemplo, aunque la capacidad de versificar podía considerarse un don, no se le consideraba más extraordinaria que cualquier otro oficio. Es decir, ejercer la poesía implicaba derrumbar las torres imaginadas por Darío y por Cuadra. A su vez, surgieron otras posturas. Como la de los grupos Macuta y Tarantella, que buscaron forjar una tradición poética propia, pero sin declararla como autoritaria e impositiva. Aunque ellos podían en algún momento refugiarse en el capital simbólico de un “maestro”, sus propósitos aún seguían en una relación más horizontal con el entorno social. Todas estas variaciones implican una reconfiguración de la figura del poeta y de su relación con la tradición previamente establecida. Riesgoso, dado que el grado de complicidad con los valores de las esferas consagradas era motivo de aceptación o de discriminación.

La zona capitalina fue donde se presentaron los casos que más desafiaron 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 capi-

talinos también fueron los que tenían mayor contacto con los imaginarios sociales del siglo xx. Ese contacto constante, junto con una discriminación repetida es lo que llevó a grupos como 400 Elefantes a declarar la necesidad de “Quemar al Maestro”; de confrontar las implicaciones autoritarias y excluyentes de los consagrados.

A la vez, aquellos históricamente relegados de estos procesos mantuvieron mayor complicidad con los imaginarios nacionales. Los colectivos de la provincia estaban alejados de las grandes polémicas culturales del siglo xx, por lo cual ahí la figura del poeta-maestro no estaba en crisis. Para estos poetas emergentes, el rol de personas como Douglas Stewart y de Flavio César Tijerino, no eran blancos de ataque. No obstante, la dependencia de la provincia respecto de la capital, para dar a conocer la existencia de sus producciones poéticas, llevó a que ellos también retaran las concepciones centralistas y de homogeneidad cultural en el imaginario nacional. Por ello fue que surgió la estrategia de descubrir y fomentar una tradición local, que desafiaba la idea de que la poesía fuera exclusiva de la costa del Pacífico.

Estas reflexiones sobre la extensa actividad literaria y el constante interés organizado de poetas pueden bien llevarnos a validar el constructo de una “República Poética”. No obstante es crucial aclarar que esta idea también ha sufrido transformaciones. En relación con el *habitus* y las preconcepciones centralistas sobre la provincia nicaragüense, es evidente que estos apuntaban hacia la idea de homogeneidad cultural. Además, cuando se permitía cierta diversidad, estereotipos desde el centro, indicaban preferencias temáticas y estéticas. Y es que su extensión multisectorial incluía a las mismas esferas de influencia nacional, y les impedía comprender las necesidades específicas del país. Por ejemplo, la concepción a priori de homogeneidad poblacional obstaculizaba la voluntad política para atender la heterogeneidad lingüística en la costa del Caribe, o la necesidad de intercomunicar la provincia con la zona central.

Sin embargo, aunque lo anterior se aplica principalmente a sectores culturales consolidados, desde el año de 1990, la articulación coyuntural de los poetas emergentes con la política se ha debilitado gradualmente. Ello no sólo implicaba una reducción de la atención internacional, sino también de la fuerza de los grandes imaginarios y metarrelatos nacionales del siglo xx. En este sentido, se hizo necesario revitalizar la imagen de la República Poética. Los esfuerzos editoriales de 400 Elefantes, los Festivales Internacionales de Granada y los de rescate tradicional desde las provincias son ejemplos que innovadoramente fortalecieron la idea de una “Tierra de poetas”. Igualmente, fueron espacios oportunos para corregir las fracturas e imprecisiones en los imaginarios granadinos, vanguardistas y revolucionarios.

La deslegitimación —aunque a veces parcial— de valores y estrategias predominantes en las décadas pasadas, también contribuyó al surgimiento de vías promocionales y distributivas con mayor capacidad explorativa que reproductiva. Desde el año de 1990, los efectos de los choques pasados entre proyectos y cosmovisiones gradualmente perdieron potencia. Pero fueron los escritores emergentes quienes se quedaron expuestos a líneas residuales de fuego. Su respuesta fue repentinamente desconocer o cuestionar a los bandos que se atacaban entre sí. Aquellos que continuaban antiguas polémicas se volvían candidatos 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, hemos visto cómo la poesía nicaragüense se refugió, más que en instituciones, en la habilidad de los poetas emergentes para mantenerla vigente y para defender su universalidad. Se diferencia, por lo tanto, de perspectivas como la de Misha Kokotovic, que exploraba la posibilidad de que la poesía centroamericana había perdido importancia por su disminuido carácter de compromiso social.<sup>42</sup> Es posible que esta percepción es-

<sup>42</sup> Cfr. Misha Kokotovic, “After the Revolution. Central American Literature in the Age of Neo-Liberalism”, en *AContraCorriente. Journal on Social His-*

tuviera influenciada por la producción literaria nicaragüense que circulaba internacionalmente, cuantitativamente menor en estos años que en la década de los ochenta. No es gratuita, en ese sentido la observación de Sergio Ramírez, de 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”.<sup>43</sup>

En todo caso, y posiblemente otra forma para interpretar la observación de Kokotovic, es que se puede entender esta impresión sobre la poesía nicaragüense en función de las plataformas “nuevas” de su difusión. Durante este periodo, la poesía como tal, compartía su espacio simbólico con otras expresiones culturales. En *marcaacme.com*, y en el sitio virtual de *grupomacuta.com*, por ejemplo, había un reconocimiento que buscaba compensar la ignorancia impuesta a otras estéticas que vivían a la sombra de la poesía.

Los recitales también participaron en esta tendencia. Había una simultaneidad en la exposición de fotografía, escultura, plástica, y hasta escenificaciones teatrales cuyas expresiones se complementaban mutuamente. Entre los recitales más experimentales estaban los *performance* de *Huérfana embravecida* de Marta Leonor González de 400 Elefantes y el Festival de Antipoesía de Granada. Se pueden mencionar también los trabajos interdisciplinarios de Lázaro Díaz del grupo Macuta, que en su personalidad de *DJ Lázaro*, musicalizó poemas suyos y de otros. Los casos mencionados, en conjunto, ilustran que la poesía centroamericana albergaba tendencias reflexivas y conscientes de su entorno inmediato.

Lo anterior lleva a la conclusión de que la poesía nicaragüense se reconoce inserta en un campo cultural más amplio, con diferentes grados de concretización. Su materialidad podía ser dura-

---

*tory and Literature in Latin America*, 2003, p. 23. En [http://tools.chass.ncsu.edu/open\\_journal/index.php/acontracorriente/article/view/73/29](http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/73/29).

<sup>43</sup> Sergio Ramírez, citado en Mario Benedetti, “Hay que escribir de lo que a uno le da la gana”, entrevista a Sergio Ramírez, en *Nuevo Amanecer Cultural*, 8 de agosto, 1992.

dera, en el caso de un libro publicado o una revista impresa; o efímera como en un *performance* o difusión temporal en Internet. Sobre esta última cualidad, aunque se pudiera pensar que lo pasajero imprimía un efecto similar en el capital simbólico de sus productores, no lo fue 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 Antipoesía 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 fortaleció. Pero además de estas expresiones —en cierta forma desafiantes a la frontera entre “lo literario” y lo “extraliterario”—, existían otras estrategias que caracterizaron al campo emergente de la poesía estudiada que merecen destacarse.

Por otro lado, es evidente cómo la ausencia de grandes figuras, o incluso de una tradición literaria local reconocida impedía la emergencia y enmudecía 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 se vio obligado a luchar contra un estereotipo provinciano. Asimismo, los poetas matagalpinos de Tarantella sufrieron por la imposición de etiquetas no-intelectuales que referían a su lugar de origen.

Los colectivos enfrentaron estos obstáculos a través de una crítica social legítima, que a la vez demostraba un conflicto interpromocional. Desde sus primeras apariciones en los suplementos culturales y en recitales locales, los poetas de estos grupos fueron estigmatizados por sus antecesores. Para los escritores de promociones anteriores, los nuevos estaban “desasosegados” y “vacíos”. Estas opiniones fortalecieron el título que les fue otorgado en la antología de Marcos Morelli, de “huérfanos”, o el formulado por Gioconda Belli, de “Generación del aire”.

Aunque los mismos emergentes afirmaban que provenían del “caos” y colaboraron hacia la difusión de estas etiquetas, también desarrollaron una postura crítica, más fundamentada y propositiva para corregir estas primeras impresiones. En esencia, dicha postura se centró 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 tuvieron su propia versión de “quemar el maestro”, que en sí condensaba dialécticamente la problemática, su solución y su ejecución. Literatosis y marcaacme.com claro, intentaron deslegitimar a los consagrados con su rebeldía y desafíos constantes a los límites de la *doxa* hegemónica. 400 Elefantes lo hizo con su crítica teórica y reflexiva a la vez que evitaban 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, fueron 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 investigación.

A pesar de las constantes declaraciones de diferentes voces en el campo poético nicaragüense, que remitían a su desencanto de las instituciones oficiales, a su apoliticidad, y a su rechazo abierto al compromiso partidista, éstas no fueron del todo absolutas. La misma presencia de actitudes críticas, aunque sean orientadas específicamente al mismo campo, evidencia la existencia de tomas de posición. Un ejemplo claro de ello fue la intención generalizada de democratizar el acceso a la poesía. Algunos lo promovían a través de sus foros, como Marcaacme.com. Horizonte de Palabras lo hacía convocando a la comunidad estudiantil.

No obstante que los ejemplos mencionados son políticos en su esencia, el ambiente general del campo poético nicaragüense de

todos modos parecía estar convencido de su “apoliticidad”. Esta posición no estaba limitada a los emergentes jóvenes, ya que las Declaraciones desde el Festival Internacional de Poesía en Granada revelaban una postura similar. En este contexto, aquellos poetas que buscaban interactuar más concretamente con lo social necesitaban considerar la posibilidad de sensibilidades ofendidas, y por lo tanto al enfrentamiento, cuando no la exclusión. Si el tema era político, económico, moral o social, no encajaba con las formas aceptadas de conducta.

Ahora en referencia a la producción inmaterial del campo, la distinción del campo poético se hace manifiesta en el uso de la lengua por el poeta que asimila, apropia y resignifica los diferentes elementos que bombardean su realidad. El caso más representativo, en estos casos de los emergentes nicaragüenses durante el cambio de siglo, lo constituye la llamada poesía “postsandinista” o “posutópica”, que tomaba una expresión particular dentro del “posmodernismo”. Cabe mencionar que aunque el análisis estrictamente literario no es un eje central aquí, sí se han podido captar algunas cualidades distintivas en por lo menos unas de las producciones de este periodo estudiado.

Como punto de partida, resalta el individualismo; o la subjetividad de la perspectiva individual. Pero no 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, donde el poeta se refugia en el 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.

Otro elemento constante en la poesía estudiada es la fuerte dependencia de la imagen. Los críticos Luis Cárcamo y José Antonio

Mazzotti han identificado que esta característica se estaba expandiendo 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”,<sup>44</sup> marcaron la literatura de esta época. El punto de vista de Cárcamo y Mazzotti coincide con el testimonio de Blanca Castellón cuando denunció al “reino de la imagen visual”, o de Eunice Shade al declarar que su promoción se originó del caos. Sin embargo, no debe asumirse que la influencia visual de los medios fue un reto de antemano perdido para la literatura. La poesía emergente no sufrió angustia por competir con la imagen visual. Por el contrario, buscó equilibradamente combinarse con otros medios y formas artísticas. No intentó 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 recibió 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 de la literatura de esa época, esta historiadora literaria enfatizó que existía continuidad de una intención reflexiva en la parodia.

Una de las implicaciones vistas acerca de esta “clase” de poesía fue una recepción problemática y a veces polarizada acerca de su legitimidad y lugar en la cultura nicaragüense. Se hizo evidente que el mismo ejercicio de estas estéticas, junto con varias otras características revisadas, delimitó a los emergentes en un sector minoritario. Ante ello destaca, entonces, la forma en que los colectivos nicaragüenses ampliaron su comunidad con otros escritores jóvenes y emergentes internacionalmente.

<sup>44</sup> Luis Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti, “Dislocamientos de la poesía latinoamericana en el escena global”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año xxix, núm. 58, 2003, p. 10.

La historia nicaragüense contiene varios ejemplos en los que diferentes sectores soslayan las distancias entre ellos y crean redes amplias de cooperación con objetivos compartidos. Y ello, no sólo en el ámbito nacional sino regional. Sólo por mencionar algunos de la historia de la literatura nicaragüense, durante los años setenta, José Coronel Urtecho (1906-1994) organizó encuentros de escritores regionales en su finca “La Brisa”, en la frontera entre Nicaragua y Costa Rica, y que resultaban en ediciones “centro-americanas” de *La Prensa Literaria* de Managua. En estos mismos años también fue conocido el amplio poder de convocatoria del poeta sacerdote, Ernesto Cardenal, en torno a una comunidad artística y contemplativa en la isla de Solentiname. Y luego, ya en el siglo XXI, los esfuerzos organizativos de Francisco de Asís Fernández y de su equipo al preparar los mencionados Festivales de Poesía en Granada han, asimismo, ayudado a borrar fronteras entre comunidades culturales literarias.

Siguiendo estos intereses, hemos visto que los colectivos emergentes también destacaron por continuar una vocación expansiva y unificadora. Los Festivales de Antipoesía de Héctor Avellán, y los concursos de poesía organizados por Édgar Escobar y Ulises Huete, de Horizonte de Palabras, son casos ambos de descentralización y de integración. Se agrega aquí a Marcaacme.com, que en sí mismo representó una alternativa para superar la desafiante geografía natural y geopolítica del país y de la región. El grupo 400 Elefantes, por su lado, realizó publicaciones conjuntas con editoriales costarricenses y coordinó interacciones entre poetas de toda Centroamérica y de México para representar a la región internacionalmente.

La respuesta que recibieron estas iniciativas nos revela la abundancia de apasionados por la palabra y el verso en esta parte del mundo, y nos lleva a considerar brevemente el potencial integrador de la poesía. Clave para ello podemos encontrarla en una 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 cuadra-

do”.<sup>45</sup> Y aunque no fue visto aquí en este trabajo, el fenómeno de poetas que se organizan en colectivos para apoyar sus oficios literarios se puede registrar en toda la cintura de América. Algunos de estos son Casa Bizarra, Caja Lúdica y Folio 114 en Guatemala, en que encontramos a Simón Pedroza, Julio Serrano, Rosa Chávez, Javier Payeras y Samuel Ochoa, de entre otros. En Honduras estaban los grupos Casa Tomada y País Poesible, en los que participaron jóvenes escritores como Salvador Madrid, Néstor Ulloa, Lety Elvir y Luis Méndes. Luego, en Costa Rica destacaron el Taller San Ramón, el grupo universitario Libertad bajo palabra, Perro Azul, Amigos de lo ajeno, y la *Revista Fronteras*, en cuyas historias encontramos los nombres de Nidia González, Adriano Corrales, Marconi Rojas Thiele, David Cruz, Luis Chaves y Ana Wasjczuck, por mencionar algunos. Abundancia de personajes, experiencias, perspectivas y estéticas que permiten reconocer a la poesía lo suficientemente arraigada sociohistórica y regionalmente como para facilitar mayor integración en cuanto a lo cultural y artístico.

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 en agradecimiento se extiende una invitación para profundizar, repensar y actualizar estas historias y experiencias. Y a manera de conclusión, aunque se percibe que la crítica literaria y el campo de la poesía de entre 1990 y 2006 estaban un poco reticentes a abandonar los paradigmas tradicionales del siglo xx, sí hay varios indicios que apuntaban hacia su renovación y la de sus imaginarios sociales. Al respecto, se puede compartir una declaración dada por los coordinadores de la juvenil Editorial Leteo, Francisco Ruiz Udiel y Ulises Juárez Polanco, que en “Nicaragua la poesía está viva, y bien vivita”, ilustrando cómo gran parte de ese impulso en el campo literario nicaragüense se debió a los poetas emergentes.

<sup>45</sup> Gioconda Belli, citado en Ethel Christman, “El mejor de los verbos”, entrevista con Gioconda Belli, *El diario de Madryn*, 28 de febrero, 2008. En <http://www.diario de madryn.com/vernoti.php?ID=87825> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).



## FUENTES

- 400 Elefantes (4E), “ABC”, en *400 Elefantes*, año II, núm. 7, agosto, 1997, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Editorial”, en *400 Elefantes*, año III, núm. 9, octubre, 1998, Managua, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Abcecito”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 10, julio, 2000a, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Encuentro centroamericano”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 10, julio, 2000b, pp. 23-37.
- \_\_\_\_\_, “ABC”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002a, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Abcesudo”, en *400 Elefantes extra*, núm. 2, 2002b, p. i.
- La Nación*, “Nicaragua exalta labor literaria del poeta Ernesto Cardenal en sus 80 años”, en *Nación.com*, 21 de enero, 2005, San José, Costa Rica. En <http://www.nacion.com/viva/2005/enero/21/cultura1.html> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Agüero, Arnulfo, “Antología de 400 Elefantes en libertad de palabra”, en *El Nuevo Diario*, Managua, 2 de octubre, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Grupo Macuta se sale del zurrón del grupo U”, en *El Nuevo Diario*, Managua, 27 de agosto, 2002.
- Aguirre, Erick, *Las máscaras del texto*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.

- Alemán, Eddie, “Maririn Pain Pranakira”, en Víctor Obando Sancho et al. [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Managua, URACCAN, 1998, pp. 86-88.
- Alonso Bretón, María Isabel, “How many identities can dance on a maple leaf”. *La escritura de Marlene Nourbese Philip en el contexto de la posmodernidad*, 2002 (Tesis doctoral en Filología Inglesa, Barcelona, Universitat de Barcelona).
- Álvarez Montalván, Emilio, “Debate de las ideas. Aportaciones del estudio de los valores culturales nicaragüenses”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 14 de marzo, 1992, pp. 4 y 5.
- Araica, Armando, “Autorretrato”, en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004, p. 15.
- Arellano, Jorge Eduardo, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua, 1982 (Centenario, 1966).
- \_\_\_\_\_, “Las cinco A: interpretaciones del carácter granadino”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1° de marzo, 1997, pp. 4 y 5.
- \_\_\_\_\_, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, en Merlin H. Forster, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias. México. América Central*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001 (Cuadernos Hispanoamericanos, 468), pp. 7-13, 36-39, 42-44.
- \_\_\_\_\_, “Recordación del Grupo U”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 12 de mayo, 2001.
- Arenas, Nelly, “Globalización e identidad latinoamericana”, en *Nueva Sociedad*, núm. 147, enero-febrero, 1997, pp. 120-131.
- Avellán, Héctor, “El festival de lugares comunes”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 13 de abril, 2002, p. 5.
- \_\_\_\_\_, “Algunas aclaraciones sobre el Festival de Antipoesía”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de febrero, 2007a.
- \_\_\_\_\_, “Propuesta para el Festival de Antipoesía”, en *AntiPoesia.com*, 2007b. En [www.antipoesia.com](http://www.antipoesia.com) (fecha de consulta: 2009).
- Barbe, Norbert-Bertrand, “Nicaragua. Tres poetas postmodernos”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 19 de abril, 1997, p. 7.
- \_\_\_\_\_, “Retratos de poetas del siglo XXI”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 12 de marzo, 2005. En <http://archivo.laprensa.com>.

- ni/archivo/2005/marzo/12/literaria/comentario/ (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Barth, John, "The Literature of Exhaustion", en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Londres, John Hopkins University Press, 1984, pp.62-76.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad y ambivalencia*, trad. de Enrique y Maya Aguiluz Ibargüen, Barcelona, Anthropos, 2005 [1991].
- Belli, Gioconda, "El escritor como profeta", en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 16 de noviembre, 1991, p. 5.
- Beristáin, Helena, *Análisis del poema lírico*, México, IIF-UNAM, 1989.
- Blandón, Erick, *El barroco descalzo*, Nicaragua, URACCAN, 2003.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- Bolaños, Enrique, citado en Editorial de *Eluniverso.com*, 25 de enero, 2005. En <http://www.eluniverso.com/2005/01/23/0001/261/2C17A5A8DDA54BBEA5C45D921D67DFEC.html> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Bolaños, Suyen, "Portalira", en Víctor Obando Sancho *et al.* [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Managua, URACCAN, 1998, pp. 115 y 116.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Bourgeois, Phillipe, "The Miskitu of Nicaragua: Politicized Ethnicity", en *Anthropology Today*, vol. 2, núm 2, abril, 1986, pp. 4-9.
- Bradshaw, Sarah y Brian Linneker, "Civil Society Responses to Poverty Reduction Strategies in Nicaragua", en *Progress in Development*, 2002. En <http://pdj.sagepub.com/content/3/2/147.full.pdf+html> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Brantome, Carola, "Presentación", en *400 Elefantes*, año I, núm. 3, 1995, p. i.
- Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, CEIICH-UNAM/PYV, 2006.
- Cagan, Steve, "Prólogo a una antología de los Talleres de Poesía de Nicaragua publicada en Estados Unidos", trad. de Daisy Za-

- mora, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 28 noviembre, 1992, p. 7.
- Carazo Morales, Jaime, “Intervención del vicepresidente”, discurso inaugural, Calle Atravesada, Centro, Granada, Nicaragua, Festival Internacional de Poesía en Granada, 2007. En [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) (fecha de consulta: 2009).
- Cárcamo-Huechante, Luis y José Antonio Mazzotti, “Dislocamientos de la poesía latinoamericana en el escena global”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año xxix, núm. 58, 2003, pp. 9-19.
- Cardenal, Ernesto, *Poesía nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua, 1986.
- Castellón, Blanca, “Examen de inconsciencia para un encuentro urgente”, ponencia en “Coloquio sin Centauros”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 19 de septiembre, 1998, p. 5.
- Chamorro Coronel, Edgar, “Guerra y paz en la Costa Atlántica”, en *Envío Digital*, núm. 52, octubre de 1985. En <http://www.envio.org.ni/articulo/469> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Chavolla Mc Ewen, José Jaime, “La política cultural en la Nicaragua neoliberal”, en *L'Ordinaire Latinoamericain*, núm. 211, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 77-96.
- \_\_\_\_\_, “La identidad poética en la tierra de poetas y puetas”, en Patricia Cabrera López [coord.], *Variedad de géneros y siglos en la literatura latinoamericana*, México, UNAM, 2010, pp. 227-255.
- Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [comp.], “Nicaragua”, en *Observatorio Social de América Latina*, año VII, núm. 19, Buenos Aires, CLACSO, enero-abril de 2006, pp. 265-272. En <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110328102448/34nica.pdf> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Cornejo Polar, Antonio, “Mestizaje, transculturación y heterogeneidad”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 40, 1994, pp. 368-371.
- \_\_\_\_\_, *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*, Caracas, UCV, 1982.

- Cristman, Ethel, “El mejor de los verbos”, entrevista con Gioconda Belli, *El diario de Madryn*, 28 de febrero, 2008. En <http://www.diariodemadryn.com/vernoti.php?ID=87825> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Cuadra, Pablo Antonio, “El nicaragüense y su invención mítica. La inmortalidad como maldición”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 25 de mayo, 1991, pp. 1 y 4.
- \_\_\_\_\_, “1984”, Rojas, Mario A., “Some Central American Writers of Liberation”, en George McLean, [ed.], *Culture, Human Rights and Peace in Central America*, Cultural Heritage and Contemporary Life Series V. Latin America vol. 2, Washington, D. C., Council for Research in Values and Philosophy, 1989. En <http://www.crvp.org/book/Series05/V-2/ch6.htm> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012). [*Journal of Contemporary Studies*, 1, invierno-primavera, 1985, p. 87].
- D’León Masís, Ezequiel, “¡Abur!”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 11, noviembre de 2000, p. 29.
- Dawson, Matt, “The Sociologist as Seen By Zygmunt Bauman: From Postmodernity To Liquid Modernity”, en *The Essex Graduate Journal of Sociology*, vol. 7, núm. 2, noviembre, 2007, pp. 34-43.
- Delgado, Leonel, “En el mar de las supersticiones”, en *400 Elefantes*, año III, núm. 7, agosto de 1997, pp. 26-29.
- \_\_\_\_\_, “Quemar al maestro”, en *400 Elefantes*, año II, núm. 8, agosto de 1998, pp. 7-9.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, Londres, Harvester Press, 1982.
- Díaz, Lázaro, “Poema VI”, en *Geocities/Los\_Macuta*, 1996. En [www.geocities/los\\_macuta/](http://www.geocities/los_macuta/) (fecha de consulta: 2009).
- \_\_\_\_\_, “Crónicas de campaña literaria-05/01/1997”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 13 de septiembre, 1997. En [www.geocities/los\\_macuta/](http://www.geocities/los_macuta/) (fecha de consulta: 2009).
- \_\_\_\_\_, “Carta a los jóvenes boaqueños”, en *La Prensa*, Sección Opinión, Managua, 27 de enero, 1999.

- \_\_\_\_\_, “Noticias”. En [www.grupomacuta.com](http://www.grupomacuta.com), 2002a (fecha de consulta: 2009).
- \_\_\_\_\_, “Reseña histórica de Macuta”. En [www.grupomacuta.com](http://www.grupomacuta.com), 2002b (fecha de consulta: 2009).
- Duchamp, Marcela, “Señorita: mojigata”, en *Literatosis*, núm. 9, julio-septiembre, 2002, p. 17.
- Esgueva Gómez, Antonio, *La Mesoamérica nicaragüense: documentos y comentarios*, Managua, Universidad Centroamericana, 1996.
- Francis, Sydney, “Looking Fa a Poem”, en Víctor Obando Sancho *et al.* [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Managua, URACCAN, 1998, pp. 102 y 103.
- Fundación Festival Internacional de Poesía de Granada (FFG), “Declaración de Granada. II Festival Internacional de Poesía 2006”, Granada, Nicaragua, 11 de febrero, 2006. En <http://www.escriitorasnicaragua.org/noticia/30> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Gabuardi, Gloria, “Discurso inaugural del Carnaval Poético Calle Atravesada”, Granada, Nicaragua, 2006. En [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) (fecha de consulta: 2009).
- \_\_\_\_\_, “Discurso inaugural del Carnaval Poético Calle Atravesada”, Granada, Nicaragua, 2007. En [www.festivalpoesianicaragua.com.ni](http://www.festivalpoesianicaragua.com.ni) (fecha de consulta: 2009).
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias por entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- Girondo, Oliverio, “Invitación al vómito”, en *Literatosis*, núm. 9, julio-septiembre, 2002.
- González, Fermín, “The Lagoon”, en Víctor Obando Sancho *et al.* [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Managua, URACCAN, 1998, pp. 75 y 76.
- González, Marta Leonor, “Breves imágenes de una literatura de los '90”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 26 de septiembre, 1998, p. 5.
- \_\_\_\_\_, “Gallinazo”, en *400 Elefantes*, año 4, núm. 12, marzo de 2001, p. 12.

- \_\_\_\_\_, “Armando Íncer, heraldo del grupo U”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 2 de febrero, 2002, p. 2.
- \_\_\_\_\_, “Daniel Ulloa: danza con tarántula”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 30 de abril, 2005, p. 5.
- González, Marta Leonor y Juan Sobalvarro [comps.], *Poesía de fin de siglo. Nicaragua-Costa Rica*, San José, Costa Rica, Perro Azul/400 Elefantes, 2001.
- \_\_\_\_\_, “El fin de la ‘poesía nicaragüense’”, en *400 Elefantes*. Extra núm. 12, 2002, pp. 8-13.
- Guido, Danilo, “La antipoesía, los jóvenes y un nicaragüense de Guatemala”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de febrero, 2007.
- Hernández Sandoval, Jehu, “El regalo de los manuscritos se ha politizado mucho”, en *La Prensa*, Managua, 4 de marzo, 2007. En <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/marzo/04/noticias/entrevista/176825.shtml> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Hodgson, Edwyn, “Proclamas del negro”, en Víctor Obando Sando et al. [comps.]. *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Managua, URACCAN, 1998, p. 79.
- Hopenhayn, Martin, *Ni apocalípticos, ni integrados*, México, FCE, 1995.
- Horizonte de Palabras (HP), “Abaco”, en *Horizonte de Palabras*, núm. 2, noviembre, 2003, pp. 41-44.
- Huete, Ulises, “Editorial”, en *Horizonte de Palabras*, núm. 2, noviembre de 2003, p. 1.
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdez, *Rethinking Literary History*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.
- Instituto Nicaragüense de Cultura (INC), *Atlas y directorio cultural de Nicaragua 2005-2006*, Julio Valle-Castillo [comp.], Managua, INC, 2006.
- Kepner, Charles y Jay Henry Soothill, *El imperio del banano*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba-American Fund for Public Service, 1961.
- Kokotovic, Misha, “After the Revolution. Central American Literature in the Age of Neo-Liberalism”, en *A ContraCorriente*.

- Journal on Social History and Literature in Latin America*, 2003. En [http://tools.chass.ncsu.edu/open\\_journal/index.php/acontracorriente/article/view/73/29](http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/73/29) (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- La Prensa Literaria*, Editorial, “Noticia”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1° de agosto, 1998a, p. 8.
- \_\_\_\_\_, “Las últimas rutas: los jóvenes tienen la palabra. Un coloquio sin centauros”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 19 de septiembre, 1998b, p. 1.
- Lasch, Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Nueva York, W.W. Norton & Co., 1991 [1979].
- León, Javier, “Invierno 1995”, en *Geocities/LosMacuta*, 1998. En [www.geocities.com/los\\_macuta](http://www.geocities.com/los_macuta) (fecha de consulta: 2009).
- Literatosis, “Editorial”, en *Literatosis*, núm. 9, julio-septiembre de 2002.
- López, Frank, “Some Dark Day Be Bright”, en Víctor Obando Sancho et al. [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, Managua, URACCAN, 1998, p. 45.
- López, Wilmor, “Génesis y prolegómenos del Festival de Poesía”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 27 de octubre, 2006.
- Liotard, Jean, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Mantero, José María, “Ensayo. Poesía pos-sandinista: pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 1° de abril, 2000, pp. 9-12.
- McLuhan, Eric y Frank Zingrone, *Essential McLuhan*, Ontario, Anansi, 1995.
- Mendoça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, t. I, Madrid, Veruert-Iberoamericana, 2000.
- Midence, Carlos, “Ocaso de la posmodernidad/posmodernismo. Entrevista a Alan Sokal”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 2 diciembre, 2000, p. 3.
- Mitre, Rafael, “El auténtico arte es anarquista e incomprensible...”, en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004, pp. 9 y 10.

- \_\_\_\_\_, “Extraviado hombre”, en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004, p. 14.
- Montoya, Ariel, “Los nuevos derroteros de literatura nicaragüense”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 8 de noviembre, 1997, p. 4.
- Montoya, José Adiak, “Desayunando al fin”, en *Literatosis*, núm. 9, julio-septiembre de 2002, p. 19.
- Morelli, Marco, *Ruben’s Orphans. Anthology of Contemporary Nicaraguan Poetry*, poesía trad. de Morelli, San Salvador, Painted Rooster Press, 2001.
- Nuevo Amanecer Cultural*, Editorial, “¿Ha muerto el imperialismo? ¿Ha muerto la Revolución? ¡Estás, dijo Mena! ¡Sandino Vive!”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 18 de mayo, 1991, p. 2.
- \_\_\_\_\_, “Nota”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 14 de enero, 1995, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Invitación”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, 27 de julio, 2002, sección Abrapalabra, p. 3.
- Obando Sancho, Víctor, R. Brooks Saldaña y E. Alemán Porras [comps.], *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, pról. de Lizandro Chávez Alfaro, Managua, URACCAN, 1998.
- Orozco, Raúl, “Tarantella literaria, otro salto mortal”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 21 de mayo, 2005, p. 4.
- Ortiz, Renato, “América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo”, en *Nueva Sociedad*, núm. 166, 2009, pp. 44-61. En <http://red.pucp.edu.pe/ridei/temas/america-latina-de-la-modernidad-incompleta-a-la-modernidad-mundo> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- \_\_\_\_\_, *Mundialización y cultura*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004.
- Pasos, Ricardo, “Ricardo Pasos habla sobre el Día nacional del escritor”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de enero, 1997, p. 1.
- Peñalba, Rodrigo, “Dos años de MarcaAcme.com”, en *El Nuevo Diario*, 20 de noviembre, 2005, Managua. En <http://impreso>.

- elnuevodiario.com.ni/2005/07/05/cultural/34854 (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- Pozuelo Yvancos, José María, “La literatura en el cambio de siglo”, Conferencia [inédita], Murcia, Universidad de Murcia, 2005.
- Quezada, Freddy, *El pensamiento contemporáneo*, pról. de Alejandro Serrano, Managua, Centro Interuniversitario de Estudios Latinoamericanos y Caribeños-Universidad Politécnica, 2005. En <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cielac/quezada.doc> (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).
- \_\_\_\_\_, “Las claves del vanguardismo estético en la cosmovisión postmoderna”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 5 de marzo, 1994, pp. 4, 5 y 7.
- Ramírez, Sergio, “La literatura nicaragüense”, en *Enciclopedia de Nicaragua*, México, Océano, 2000.
- \_\_\_\_\_, “El que nunca deja de crecer”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002, pp. 5-7.
- Ramos, Helena, “De por qué se juntaron el hielo y el fuego”, en *400 Elefantes*, año 6, núm. 15, julio-agosto, 2003, pp. 6-8.
- \_\_\_\_\_, “Eunice Shade”, en *MarcaAcme.com*, Managua, 2004. En <http://euniceshade.net/articulo.php?id=46> (fecha de consulta 25 de septiembre, 2009).
- Reisman, David, *The Lonely Crowd*, Stanford, Stanford University Press, 1960.
- Rocha, Luis, “Un día después. El Día del escritor ya existe legalmente”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 28 de enero, 1995, p. 2.
- \_\_\_\_\_, *La vida consciente*, Costa Rica, San José Lunes, 2005.
- Ruiz, Udiel, “Nadie le tira piedras a un árbol sin frutos”, en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 11 de febrero, 2005.
- \_\_\_\_\_, y Ulises Juárez Polanco [comps.], *Retrato de poeta con joven errante*, pról. de Gioconda Belli, Managua, Leteo, 2005b.
- Salamanca, Douglas, “Literatura, sandinismo y compromiso”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 157, 2001, pp. 843-859.
- Sánchez Arguello, Chrisnel, “Breve reseña del círculo de lectores”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 8 de abril, 2000, p. 9.

- Santana, Adalberto, "Notas sobre el proceso político en Nicaragua", en *Area Studies*, vol. XIII, núm. 1, Taipei, College of International Studies-Tamkang University, 1993, pp. 167-179.
- Sequén-Monchez, Alexander, "El turno de la verdad, habla Marco Antonio Flores", en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002, pp. 11-15.
- Shade, Eunice, "Literatosis. La eterna aventura", en *El Nuevo Diario*, Managua, 25 de marzo, 2007. En <http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2007/03/25/cultural/44033>, (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2009).
- \_\_\_\_\_, Editorial de Literatosis, en *Literatosis*, núm. 9, Managua, julio-septiembre, 2002.
- Siebermann, Gustav [edit.], *La poesía nueva en el mundo hispánico*, Madrid, Visor, 1994.
- Sobalvarro, Juan, "Las mentiras del exteriorismo", en *400 Elefantes*, año II, núm. 7, agosto de 1997, pp. 21-25.
- \_\_\_\_\_, "Gozarse en la crítica", en *La Prensa Literaria*, Managua, 19 septiembre, 1998, pp. 5 y 6.
- \_\_\_\_\_, "Las verdades del exteriorismo", en *400 Elefantes*, año III, núm. 9, octubre de 1999, pp. 4-9.
- \_\_\_\_\_, "Quemar al mar", en *400 Elefantes*, año 4, núm. 10, julio de 2000, p. 21.
- Solís, Pedro Xavier, "Percepciones de las últimas tendencias poéticas", en *La Prensa Literaria*, 30 marzo, 1994, p. 2.
- Tijerino, Flavio, "Reflexiones. No fuimos ni coro ni corro", en *La Prensa Literaria*, Managua, 23 de febrero, 2002, p. 3.
- Tijerino, Yaoska, email reenviado por Lázaro Díaz a Jaime Chavolla: *Fwd: "Yaoska. Algo sobre Macuta"* Tue 2/26/08 10:28 PM, 2008.
- Ulloa, Daniel, "Editorial", en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004a, p. 1.
- \_\_\_\_\_, "El Marqués de Sade", en *Tarantella Literaria*, año 1, núm. 1, febrero de 2004b, pp. 3-5.
- \_\_\_\_\_, "Editorial", en *Tarantella Literaria*, año 2, núm. 3, 2005, pp. 1 y 2.

- Urbina, Nicasio, “El mito del Paraíso Perdido en la literatura nicaragüense en los Estados Unidos”, en *La Prensa Literaria*, Managua, 8 de julio, 1990, pp. 4 y 5.
- Uribe Schroeder, Richard, *Producción y comercio internacional del libro en Centroamérica, República Dominicana y Cuba*, Colombia, CERLALC-UNESCO, 2003.
- Urtecho, Álvaro, “Aparece libro sobre el ‘Grupo U’ de Boaco”, en *Bolsa de noticias*, Managua, 8 de febrero, 2002.
- Vergara, Álvaro, “God bless America”, en *400 Elefantes*, año 5, núm. 14, junio-julio, 2002, pp. 16.
- Vilas, Carlos, *Estado, clase y etnicidad: la costa atlántica de Nicaragua*, México, FCE, 1992.
- , “Asuntos de familia: clase, linaje y política en la Nicaragua contemporánea”, en *Desarrollo económico*, vol. 32, núm. 137, octubre-diciembre, 2002, pp. 411-437 [*Journal of Latin American Studies*, vol. 24, núm. 2, 1992].
- William, Raymond, *Cultura y sociedad*, Londres, Chatto & Windus, 1958.
- Wong, Judith, *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*, Bluefields, Nicaragua, URACCAN, 2005.
- Wortman, Ana, “Globalización cultural, consumos y exclusión cultural”, en *Nueva Sociedad*, núm. 175, septiembre-octubre, 2001, pp. 134-142. En [http://www.nuso.org/upload/articulos/2997\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2997_1.pdf) (fecha de consulta: 25 de septiembre, 2012).

### Entrevistas

- Asociación de Escritores y Poetas Caribeños (AEP): Víctor Obando Sancho, Franklin Brooks, Julio Cesar Monterrey Duarte y Freddy Alemán por Jaime Chavolla, Bluefields, RAAS, Nicaragua, 23 de junio, 2007.

- Avellán, Héctor por Jaime Chavolla, Managua, Nicaragua, 11 de junio, 2007.
- Escobar Barba, Édgar, por Jaime Chavolla, Managua, Nicaragua, 27 de junio, 2007.
- González, Marta Leonor y Juan Sobalvarro, por Jaime Chavolla, Managua, Nicaragua, 11 de junio, 2007.
- Grupo Tarantella Literaria: Daniel Ulloa, Rafael Mitre, Armando Araica, Adolfo Bermudez y Douglas Stewart, por Jaime Chavolla, Matagalpa, Nicaragua, 19 de junio, 2007.
- Huete, Ulises por Jaime Chavolla, Managua, Nicaragua, 28 de marzo, 2007.
- Peñalba, Rodrigo por Jaime Chavolla, Managua, Nicaragua, 6 de junio, 2007.
- Ruiz Udiel, Francisco y Misael Duarte por Jaime Chavolla, Managua, Nicaragua, 27 de junio, 2007.

*Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua, 1990-2006*, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 20 de diciembre de 2012 en Publidisa Mexicana S. A. de C.V., Calz. Chabacano 69, Planta Alta, Col. Asturias. La edición consta de 250 ejemplares en papel cultural de 90 gramos. La composición tipográfica y formación, en tipo Goudy Oldstyle Std 11:13, 10:12 y 9:11 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de María Angélica Orozco Hernández.

La historia de Nicaragua difícilmente podría entenderse sin considerar la profunda influencia de los escritores y en especial, de los poetas. Esta nación centroamericana, de hecho, ha sido llamada como la “República poética” por la importancia que tienen éstos en el desarrollo nacional. No obstante, el privilegio de ser reconocidos como tales está resguardado por las cúpulas consagradas y obstaculizado por una heterogeneidad de condiciones históricas que permean a este país.

Este libro trata justamente de cómo poetas jóvenes en Nicaragua se enfrentaron a este reto de insertarse en las dinámicas culturales nacionales. De manera contextual y crítica, se presentan las historias de algunos de los colectivos que más destacaron en el escenario cultural nicaragüense entre los años 1990 y 2006. No sólo como una actualización historiográfica sobre actores multidimensionales que experimentó Nicaragua en aquellos años.

Esta obra recibió el premio en la modalidad de doctorado en el Concurso de Tesis sobre América Latina o el Caribe, organizado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México.

**CIALC**  
Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

