



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA
UNAN-MANAGUA

FACULTAD DE EDUCACIÓN E IDIOMAS
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL

LITERATURA NOVOSECULAR NICARAGÜENSE

Descripción de su proceso histórico en el período 2000-2015

a partir la obra de los autores de más reciente incorporación a este sistema

MONOGRAFÍA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CON MENCIÓN EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

CARLOS MAYORGA CASTRO

TUTOR:

MSc. ROBERTO AGUILAR LEAL

2017

DEDICATORIA(S)

Desde que a finales de 2015 empecé a dar forma a estas reflexiones, he contado con el apoyo no siempre merecido de mi esposa Alejandra. Sin su comprensión durante, sobre todo, las últimas semanas de redacción maratoniana en que los libros ocuparon la casa entera, ninguna luz habría sido posible. A ella y a nuestros hijos, Diego, Teresa y Miguel Ángel, dedico antes que a nadie este producto de mis observaciones, certezas, errores e intuiciones.

A Doña Juana, mi mama, a quien, más que la vida, debo la resurrección tras haberme perdido en los páramos de la locura; sin ella nunca otro pensamiento mío habría hallado espacio en este mundo. Suyas es cada palabra mía.

A todos mis hermanos, de quienes si quieren será el reino.

A los que vienen avanzando sigilosos, nos observan, miden las huellas nuestras impresas en este territorio imaginario compartido, y se preparan a borrarlo o reescribirlo todo: he vislumbrado sus siluetas a lo lejos, muy pronto empezará el interrogatorio.

AGRADECIMIENTOS

Sin el empuje del maestro Roberto Aguilar Leal, mis cancanes jamás habrían podido tomar la forma más o menos legible que aquí tienen. Espero con esto empezar a pagar la gratitud que le debo.

Agradezco también aquí a mi primer maestro literario, Iván Uriarte; con su guía, mi inclinación hacia las letras se convirtió, allá en mis años como estudiante de ingeniería a principios de siglo, en una elección de vida.

Gracias también a mis colegas en este oficio, sobre todo a mis compañeros de generación: con todos comparto algo más que un espacio y un tiempo. Les debo al menos estas reflexiones.

A los amigos que he podido conservar a pesar de los años, de las distancias y de nosotros mismos. A ellos agradezco la certeza de la caída compartida.

RESUMEN

El estudio aborda la etapa más reciente (2000-2015 aprox.) del proceso histórico de la literatura nicaragüense y se concentra en los agentes de más inmediata incorporación. Se parte de la constatación del vacío historiográfico en este proceso a partir de 1990 y, tras una revisión de la disciplina historiográfica literaria, desde cuya episteme se emprende esta tarea, se reflexiona en cómo se ha narrado la literatura nicaragüense. Se observa un esquema hegemónico en este relato y se exponen indicios de que esta literatura está ahora en proceso de cambio.

Con la intuición de que por lo menos un subconjunto de los autores incorporados con sus obras durante el período señalado a este proceso provoca perturbaciones al sistema literario nicaragüense, y la convicción de que el enfoque generacional con que desde hace algunos años se ha querido iluminar dicha incorporación, al menos del modo homogeneizador en que se ha hecho, dificulta la comprensión de estos fenómenos, y llega incluso a invisibilizarlos; se propone una aproximación metodológica basada en los principios de la teoría de sistemas, para que, a partir del estudio de las interacciones internas y externas de ese conjunto, así como la descripción de lo que le es propio a una muestra de sus elementos, se pueda evidenciar regularidades y características comunes que le den fisonomía propia.

Se verifica la carencia de estudios previos que partan de un abordaje holístico y se procede a la revisión, por separado, de la obra de tres de los autores del subconjunto acotado. Posteriormente se confrontan sus discursos con el relato estético imperante sobre su «generación», ligado con el desasosiego, el escapismo y el negacionismo. Se demuestra que esta poética, ajena a buena parte del conjunto, fue promovida a conveniencia por otro de sus coetáneos; y se pasa finalmente al estudio generacional para concluir con su caracterización.

CONTENIDO

DEDICATORIA(S)	1
AGRADECIMIENTOS	2
RESUMEN	3
1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. OBJETIVOS	12
2.1. General.....	12
2.2. Específicos	12
3. MARCO TEÓRICO	13
3.1. Aspectos generales de la historiografía literaria.....	13
3.1.1. Historiografía literaria: una disciplina problemática	13
3.1.2. La historiografía literaria como estrategia de canonización	23
3.2. Periodización de la literatura nicaragüense	27
3.3. Etapa actual del proceso histórico de la literatura nicaragüense	34
4. METODOLOGÍA.....	43
4.1. Tipo de investigación.....	43
4.2. Selección de datos.....	43
4.3 Métodos	48
4.4. Procedimientos	48
5. PREGUNTAS DIRECTRICES	50

6. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	51
6.1. Una crítica para la literatura novosecular nicaragüense	51
6.1.1. Agnosticismo crítico.....	51
6.1.2. Esquema Guillén-Ruiz.....	52
6.1.3. Impresionismo y científicidad	53
6.2. Estudios de caso.....	56
6.2.1. Resignificaciones y tensiones en Emila Persola.....	56
6.2.2. Manuel Membreño: revisionismo y relaciones transtextuales.....	68
6.2.3. Gema Santamaría y la poesía nicaragüense.....	88
6.3. Visión de conjunto: armonía y disonancia discursivas en la literatura novosecular nicaragüense	106
6.3.1. La jaula que el pájaro se inventa: el escritor y su entorno.....	106
6.3.2. Fragmentación del Yo: acercamientos al problema.....	110
6.4. La casa y sus límites: comportamiento sistémico.....	112
6.4.1. La lluvia arrasará con todo: el problema generacional.....	112
6.4.2. La casa y su entorno: interacciones intersistémicas	115
7. CONCLUSIONES.....	118
7.1. Primera: el cambio es inevitable.....	118
7.2. Segunda: hay un solo tema en la literatura de esta generación.....	121
7.3. Tercera: la literatura de este período es transfronteriza.....	122

7.4. Cuarta: se busca otro lenguaje para escribir el mundo	123
7.5. Quinta: la Historia Nacional será llevada a juicio	126
8. REFERENCIAS	128
9. ANEXOS	139
A. Literatura novosecular nicaragüense (selección)	139
B. Diccionario mínimo de autores novoseculares nicaragüenses	192

1. INTRODUCCIÓN

Aproximadamente desde el último tercio de la primera década del siglo veintiuno, viene cuestionándose a la realidad literaria nicaragüense acerca de su renovación a manos de un conjunto de autores que empezaban a operar en ella en el período novosecular. Uno de los primeros acercamientos a esta cuestión lo constituye el «Conversatorio sobre Literatura Joven Nicaragüense» que organizó el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias del Departamento de Español de la UNAN-Managua, realizado el 22 de agosto de 2008. Moderada por Ricardo Orúe Álvarez, en la actividad participaron Víctor Ruiz, Ulises Juárez Polanco, Ana Gabriela Padilla, Eunice Shade y Carlos Mayorga Castro, en su calidad de protagonistas de ese proceso (de sustitución o relevo) abierto algunos años antes desde distintos frentes; el diálogo fue enriquecido también por Iván Uriarte, quien desde el año 2000 ofrecía un taller de escritura creativa en la Universidad Nacional de Ingeniería¹, uno de los pocos espacios de iniciación a las letras disponibles en ese momento (Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, UNAN-Managua, 2008).

Y aunque —sobre todo a partir de la serie de entrevistas que Juárez Polanco hizo a «autores nicaragüenses del nuevo milenio» en el período 2012-2013, abiertas al público y con apoyo del Centro Cultural de España en Nicaragua— se tiende a aceptar² el uso de la etiqueta

¹ Al momento de escribirse estas líneas, en marzo de 2017, el taller todavía se mantiene; en él han iniciado su formación literaria autores como Alain Pallais, Douglas Téllez, Rommel Cruz y Cristal Gaitán, además del que esto escribe.

² En el presente quinquenio, por ejemplo, es posible hallar monografías de estudiantes nicaragüenses de pregrado que operan sus lecturas de la literatura más reciente cobijados bajo este paraguas. Es también una denominación que han utilizado los mismos autores aludidos en sus reflexiones teóricas.

«Generación del 2000» como una categoría que aglutina a escritores nacidos en un lapso tan amplio e históricamente tan complejo como son las décadas de 1970 y 1980 en Nicaragua, y que empiezan a publicar a inicios del presente siglo (cf. Juárez Polanco, 2012); lo cierto es que tal denominación poco ayuda a la comprensión de lo que ocurre hoy en las letras nicaragüenses.

El presente trabajo propone utilizar herramientas de la crítica literaria para explorar, bajo un foco historiográfico, qué es lo específico del corpus aparecido (fundamentalmente en forma de libros) entre los años 2000 y 2015 en el campo literario nicaragüense firmado por autores antes inexistentes. El movimiento que se describirá será en un inicio análogo al de un astrónomo: se observará el conjunto de autores nicaragüenses conocido como «generación del 2000» a manera de constelación, ubicándola en el espacio literario y tratando de establecer cuáles de sus elementos se encuentran efectivamente en una misma *región*, entendida esta como una zona de convergencia estética.

Delimitado el campo, se estudiará una selección de sus elementos en busca de características individuales y colectivas, y de las fuerzas que operan en ellos. El enfoque adoptado en este trabajo privilegia obra y autor (en ese orden) por encima de otros posibles objetos de estudio; se deja por fuera, por ejemplo, la reflexión en torno a fenómenos que tienen que ver con lo literario como el surgimiento de iniciativas editoriales o la influencia de instituciones (culturales o no) en el devenir literario; sin que se renuncie por completo a aludir a ellos en la búsqueda de una comprensión amplia del asunto aquí tratado.

Se trata, pues, de un estudio historiográfico que, como tal, debe echar mano de distintas herramientas metodológicas para lograr cubrir una etapa de la literatura nicaragüense poco o mal explorada hasta el momento.

Los recuentos historiográficos sobre la materia hacen generalmente un corte abrupto en la producción de autores que emergen en la década de 1990, a lo mucho. Al mismo tiempo, esta historia se cuenta casi siempre tomando a la poesía como personaje principal. Altamente sintomática es en este sentido la obra de Valle-Castillo (2005), *El siglo de la poesía nicaragüense*.

El mexicano Chavolla Mc Ewen (2009), en una tesis doctoral sobre colectivos literarios emergentes durante el período 1990-2007, señala cómo, tras colapsar el proyecto revolucionario nicaragüense de la década de 1980, es notable una disminución de estudios sobre la situación del país, incluidos sus ámbitos cultural y, específicamente, literario. Resultado de esto, la imagen proyectada internacionalmente a partir de 1990 sería de «estatismo cultural (literario)», como si el fukuyamiano *fin de la historia* (falaz, pero muy creído) hubiese traído a Nicaragua el consiguiente *fin de la literatura*. Sobre todo, si se piensa en esta como una actividad que ha jugado «un rol intenso en la historia nicaragüense reciente» (ídem, pág. 12).

Y esta percepción no es solamente externa. En un artículo publicado en un diario nicaragüense, Gioconda Belli (2014) señala que

Hasta los años noventa a los y las poetas se nos clasificó por generaciones cronológicas. De allí en adelante, no sé si por falta de quién clasificara o por la ausencia de estilos, temáticas y hasta edades similares, las categorías se han vuelto más dispersas y son nombres individuales los que aparecen como luciérnagas a encender la oscuridad.

Existe, pues, un vacío crítico e historiográfico en la literatura nicaragüense producida tras la caída de la Revolución Sandinista. La producción literaria de los autores surgidos luego de este evento sin duda trascendental en la historia reciente de Nicaragua, es decir, la literatura creada en un país que veía cambiar drásticamente su funcionamiento sociopolítico, y naturalmente también su estructura económica, con los choques ideológicos que esto implicó y los efectos en la manera de vivir de los nicaragüenses que habían tanto sostenido como combatido el proyecto revolucionario, ha quedado poco menos que excluida, hasta el momento, de la historiografía dominante. Los motivos de que esto haya sido así importan aquí muy poco; lo cierto es, sin embargo, que esta situación de escamoteo operada en detrimento de una clara comprensión del proceso literario nicaragüense, al impedir o al menos dificultar una perspectiva amplia y sistematizada de los rumbos que este ha seguido, es al mismo tiempo una oportunidad para adoptar enfoques metodológicos menos esencialistas y reduccionistas que los usados en la sistematización de todo el devenir literario anterior a ese momento de quiebre.

Enfoques estos que están casi siempre ligados a realidades contenidas en la llamada autosuficiencia de lo literario (o totalmente fuera de ella) y que Belli resume bien en tres palabras: *estilos, temáticas y edades* (similares). O sea, leyendo en sentido inverso, la historia literaria nicaragüense (así como la crítica) ha sabido mantenerse en pie hasta inicios de los años noventa del siglo veinte haciendo gala de un aislamiento de sus saberes respecto de otras realidades sociales. Una tendencia hacia el inmanentismo, y una preferencia raciovitalista en el origen de sus postulados, se observa en los más importantes trabajos historiográficos que han categorizado el acontecer literario de este país. El recurso a categorías estilísticas (como Modernismo) y biograficistas (como *generación* u otras derivadas como *promoción*) para periodizar la historia literaria nicaragüense, sin una uniformidad de criterios y, sobre todo, sin

establecerse relaciones verdaderamente dialécticas entre ellas, es un síntoma de esto en, por ejemplo, la obra antes citada de Valle-Castillo.

El terreno para emprender una revisión profunda de la praxis historiográfica en la literatura nicaragüense es, por lo tanto, bastante propicio. Se puede proponer *a priori* una lectura más ligada a los procesos sociales, económicos y culturales propios de la realidad nacional, afectados por supuesto por el contexto regional y global. Una lectura en la que, sin dejar de considerar aspectos estilísticos y estéticos —esto es, sin dejar de atender la especificidad de lo literario—, se privilegie una comprensión del sistema literario en interacción con otros sistemas del entramado social, del que no puede finalmente escapar. Una historia literaria elaborada sobre esta premisa podrá abarcar, seguramente, la obra de los autores surgidos a partir de la década de 1990 y poner a dialogar distintos momentos del decurso literario nicaragüense, con lo que quizá se tenga una comprensión más completa de la realidad de este fenómeno de la cultura.

El presente trabajo se ubica en ese contexto para explorar el estado actual de esta realidad. Considerando que el retorno al poder político del Frente Sandinista de Liberación Nacional en 2007 marca el comienzo de una etapa distinta en la historia nicaragüense, diferenciada claramente de la anterior (que puso a su vez fin al proceso revolucionario de los ochenta), esta monografía propone entender como pertenecientes a un mismo período literario las obras de los autores surgidos en este campo en torno a los primeros años del actual siglo (cuyos primeros libros aparecen entre 2000 y 2015), queriendo así zanjar la discusión que en términos generacionales ha monopolizado (y ralentizado), hasta cierto punto, el pensamiento crítico de estos mismos actores. Pertenencia considerada aquí, sin embargo, más que la membresía a un club etario, por lo que se revisa a detalle sus propuestas estético-discursivas en busca de síntomas que tiendan a modificar el sistema literario nacional.

2. OBJETIVOS

2.1. General

Describir el período 2000-2015 del proceso histórico de la literatura nicaragüense a partir de la obra de los autores de más reciente incorporación a este sistema.

2.2. Específicos

1. Delimitar el campo historiográfico de la literatura nicaragüense novosecular en función de las obras de los autores más recientes de este panorama.
2. Seleccionar una muestra representativa del corpus del período en estudio.
3. Caracterizar el período literario en estudio a partir del análisis crítico y comparativo de la muestra seleccionada.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Aspectos generales de la historiografía literaria

3.1.1. Historiografía literaria: una disciplina problemática

3.1.1.1. Definición y objeto de estudio

La historiografía literaria es un campo difícil de acotar como disciplina científica. Al igual que otras ciencias sociales, su práctica sistemática empieza a realizarse durante el siglo XIX, y coincide en cierta medida con la consolidación de los Estados nación en la Europa de la época (Pozuelo Yvancos, 2000).

Esto, por supuesto, no significa que antes no se realizaran trabajos historiográficos que centraran su discurso en el acontecer literario; pero, tal como afirma García Jurado (2004, págs. 116-117), no es sino con la Ilustración y la reacción romántica, entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando la historiografía literaria empieza a razonarse como una disciplina de carácter científico. A partir de entonces ocupa un lugar cada vez más privilegiado entre los intelectuales y académicos europeos, hace su entrada a los planes de estudio de las universidades y empieza a ser materia en las escuelas que «democratizarán» la educación al amparo del Estado.

Su objeto de estudio a primera vista resulta fácilmente reconocible: la historiografía literaria estudiaría los procesos históricos que se verifican en (y muchas veces en torno a) la literatura. Esta delimitación, sin embargo, deja de lado los límites de lo que se

entendería como *interno y externo de lo literario*, a la vez que desatiende las tensiones que naturalmente surgen entre este y otros fenómenos adyacentes (Pulido Tirado, 2010, pág. 228).

Para la historiografía literaria la literatura es un fenómeno eminentemente social, y no puede aislarse por lo tanto de otras realidades aledañas. La literatura, entendida como un sistema cultural dentro del sistema social, colinda con realidades humanas como la política, la ciencia o la economía (Maldonado Alemán, 2006), e involucra en su desarrollo entidades interdependientes como autores, obras, editores, críticos y lectores, al igual que instituciones como gremios de escritores, academias o universidades, dependencias estatales e incluso iniciativa privada. Es así que la historiografía literaria toma como su objeto de estudio algo que va más allá de una colección de obras escritas y codificadas en forma de libro, ordenadas según su fecha de publicación en el marco de los *períodos vitales* de sus autores.

Coutinho (2003, págs. 81-82) señala cómo esta disciplina se ha modificado vertiginosamente durante las últimas décadas, por influencia muchas veces de corrientes de pensamiento en pleno auge, como los estudios culturales y postcoloniales. Entre estos cambios estaría un hondo cuestionamiento a su tradicional linealidad —es decir, el acercamiento a la historia como una sucesión de eventos concatenados en relación de causa-efecto: lo que llaman evolucionismo— y a la noción misma de «literalidad» (o «literariedad»), o sea, lo que puede (o no) ser llamado literario.

El resultado sería un replanteo tanto de su objeto de estudio como de sus métodos de trabajo. «Ahora, además del examen del texto, así como de los géneros, estilos y topoi, que por tanto tiempo han constituido los pilares de las obras de Historiografía de la Literatura, se vuelve relevante también el análisis del campo en el que se ha producido la experiencia literaria,

y al contexto de recepción de la obra se le da la misma importancia que al de su producción» (ídem: 83).

Así, la historia literaria sería «la historia de la producción y de la recepción de textos», teniendo en cuenta que «para el historiador estos textos constituyen al mismo tiempo documentos del pasado y experiencias del presente» (ibídem). Esto sin mencionar el ensanchamiento que naturalmente tendría su campo de estudio al considerar literarios textos que no mucho antes salían de su esfera de acción.

Sobre su objeto de estudio, las palabras de Bajtin, a noventa años de ser escritas, siguen siendo esclarecedoras:

La historia literaria estudia la vida concreta de una obra de arte, en la unidad de un medio literario que se encuentra en un proceso de generación; estudia el medio literario dentro del proceso generativo del medio ideológico que lo abarca; y por fin, este último, en la generación del medio socioeconómico que lo rodea. (1994, pág. 74)

3.1.1.2. Relación con otras ciencias literarias

La historiografía literaria tradicionalmente se enmarca en la ciencia literaria como una de las tres grandes ramas en que esta se divide, junto con la crítica y la teoría literarias (Maldonado Alemán, 2006, pág. 10).

En comparación con la crítica y la teoría, cuyos enfoques son primordialmente sincrónicos, la historiografía literaria aborda su objeto de estudio desde una perspectiva casi siempre diacrónica. Esto, por supuesto, no le impide abordar fenómenos sincrónicamente para explicarlos en cuanto su valor en el devenir histórico de la literatura.

Visto así, pareciera que los territorios de estas tres disciplinas fueran independientes uno del otro. Nada más lejos de la realidad. En la práctica el estudio sistemático del hecho literario se realiza solidariamente entre ellas, de manera que «se da una implicación mutua de los ámbitos historiográfico, crítico y teórico» (ídem).

Además, como señalan algunos autores, se debe considerar una disciplina casi siamesa a la historiografía literaria, cuyo objeto de estudio es ella misma: la historiología literaria o teoría de la historia literaria, que «comporta una reflexión teórica sobre la idea de la misma Historia de la literatura y el género de la *Historia literaria*» (Martín Ezpeleta, 2008). La historiología, entonces, insiste en la problematización del quehacer historiográfico, y se ocupa de ideas y nociones como el cambio histórico-literario o la generación literaria, y busca la mejora continua de los métodos y alcances de la historia literaria.

Como bien puede intuirse, se trata casi por definición de una disciplina que necesita generalmente de enfoques alternativos y es, en este sentido, muy dada a la inter y, sobre todo, a la transdisciplinariedad. La literatura comparada, muy en boga desde hace algunas décadas, por ejemplo, ha adoptado muchos de los problemas de la historiografía literaria. No en vano el decimoséptimo congreso de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, celebrado en Barcelona en el otoño de 2008, fue dedicado a Claudio Guillén, uno de los máximos referentes hispanos de ambas disciplinas. Un artículo con que se abría un monográfico de la revista *Ínsula* en ocasión de este evento, citaba a Benedetto Croce para reforzar esta idea; para el italiano, decía, «no había diferencia entre historia literaria e historia literaria comparada, así que sobraba lo de ‘comparada’» (Monegal, 2008).

3.1.1.3. Estado actual de los estudios literarios historiográficos

En agosto de 2007, la investigadora Françoise Perus se preguntaba si todavía tiene sentido la historiografía literaria. La interrogante, que servía de título a un trabajo presentado por ella en la Cátedra Guimarães Rosa de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en México, pone de manifiesto un cierto estado de crisis en que se encuentran prácticamente todas las modalidades de las ciencias literarias. En particular, de acuerdo con la autora, el papel de la historiografía literaria se ve cuestionado, hasta ser casi reducido al absurdo, por las formas contemporáneas de socialización de la literatura, que han sido asumidas en menor o mayor medida, y prácticamente en todo el mundo, por los dictados del mercado. El ámbito literario, poco a poco, habría sido privatizado y en este contexto la jerarquización y ordenamiento de libros y autores, que ha constituido desde siempre una de las tareas principales de la Historiografía Literaria, estaría ahora en gran medida en manos de mercadólogos y financistas, cuyo criterio fundamental, naturalmente, sería ya no estético ni mucho menos socio-histórico, sino lucrativo.

Ferias de libro, festivales de lectura y otras «actividades que lindan entre el turismo y la cultura» (Perus, 2007, pág. 60) estarían, pues, compitiendo con la Historiografía Literaria, cuyas nomenclaturas decimonónicas y «la lógica temporal que le subyace» comportan límites e inconvenientes para quien pretende enseñar «¿qué leer y cómo leer?» (pág. 63). Y en este panorama más bien gris, Perus advierte que, pese a que aquellas «modalidades de historiografía han sido abandonadas desde mediados del siglo pasado», la disciplina todavía no ha «encontrado la manera de reemplazarlas y ofrecer a quienes buscan resistir las actuales compulsiones mercantiles, los medios más idóneos para orientarse en el laberinto de eso que llaman hoy “cultura” o “literatura”» (ídem). Una posible salida a este estancamiento, propuesta

por la académica, se halla en los trabajos de Hans Robert Jauss y la teoría de la recepción, de carácter transdisciplinar (fundamentalmente enfoques estructuralistas y hermenéuticos). Así, se plantea que

Las nociones básicas de comprensión y explicación, y la de fusión de horizontes del autor y el lector, constituyen indudablemente caminos abiertos para volver a pensar, no tanto la historia de la literatura a la usanza tradicional, cuanto la de la “experiencia literaria”, vale decir la de sus “efectos” y sus diferentes “recepciones”. (Perus: 2007,64)

Lo anterior, por supuesto, implica una puesta en jaque a la manera en que la historiografía literaria es comprendida actualmente, a saber: desde una perspectiva unívoca en la que el lector es un ser pasivo que debe aceptar el ordenamiento propuesto por el especialista y las obras y los autores poseen ciertos valores inmanentes y más o menos inmutables. Una reconsideración de la forma y la estructura de la obra literaria, dice Perus, como eje central del discurso historiográfico, podría conducir a un mejor ordenamiento del fenómeno en Latinoamérica, donde la realidad social, a partir del Descubrimiento y la Conquista, impide seguir «nomenclaturas y sistemas conceptuales que responden a procesos culturales y literarios distintos» (ídem, p. 65).

Una proliferación de esfuerzos historiográficos literarios es observada, por otro lado, en la academia española. Libros, coloquios, monográficos en revistas y la presencia de esta disciplina en los currículos de las universidades más representativas al este del Atlántico atestiguan este auge.

El caso centroamericano está nucleado por el proyecto del académico alemán Werner Mackenbach, quien desde la Universidad de Costa Rica, donde ocupa la cátedra Alexander Von Humboldt, ha coordinado por más de una década el esfuerzo multidisciplinar

«Hacia una historia de las literaturas centroamericanas», cuyo resultado más tangible hasta la fecha lo constituyen los volúmenes editados por la casa editorial guatemalteca F&G.

Especialistas de distintas áreas del saber, y procedentes de varios países además de los de la región, han contribuido con esta empresa. Por Nicaragua puede mencionarse, por ejemplo, el nombre de Leonel Delgado, quien ha problematizado sobre todo la forma en que se entiende la literatura de este país a partir de los postulados establecidos desde principios del siglo XX por autores como José Coronel Urtecho o Pablo Antonio Cuadra, quienes habrían entre otras cosas impuesto la idea del devenir literario armónico en el que cada cierto tiempo un grupo de escritores irrumpe en el panorama sin mayores conflictos con sus predecesores; además, por supuesto, de una idea de nación (e identidad nacional) que privilegia la herencia hispánica por sobre cualquier otro rasgo identitario que pueda constituir lo nicaragüense.

3.1.1.4. Problemas de periodización

Al margen de toda discusión epistemológica, sin embargo, la historiografía literaria enfrenta inherentemente una tarea siempre problemática: la periodización de los fenómenos que estudia.

Siendo una disciplina tradicionalmente inclinada hacia la taxonomización, amén del discurso narrativo del devenir literario (el *contar* la literatura) que asume, la historiografía literaria, al describir sus objetos de estudio, se encuentra con la necesidad de marcar la temporalidad de su acontecer. Y es acá donde el enfoque adoptado va a definir muchas veces la entrada o no de un autor o incluso un estilo o un género literario en el canon, como se verá más adelante.

Los trabajos historiográficos más paradigmáticos que se han realizado hasta el momento en América Latina, para ordenar el acontecer literario de la región, han adoptado, con mayor o menor rigor, el método generacional heredado por José Ortega y Gasset y ajustado por Julián Marías. Tal como reseña Cuadros (2005), además del chileno Cedomil Goic, al que atribuye la primacía en «la aplicación sistemática del método generacional a los estudios literarios» —que habría introducido en Latinoamérica en 1968—, hay «por lo menos» tres autores que le habrían servido como antecedente en la región: Pedro Henríquez Ureña, Enrique Anderson Imbert y José Juan Arrom.

Establecer períodos para abordar el estudio de la literatura de una manera más entendible y más manejable ha sido un quebradero de cabeza de los especialistas. Al plantearse la necesidad de una historia conjunta de las literaturas centroamericanas, a principios del presente siglo, esta cuestión fue una de las primeras en surgir en la discusión. Galich (2001), por ejemplo, y como prueba de lo enredado de la cuestión, coloca la periodización como una tarea pendiente relacionada con la subalternidad y las consecuencias de «la llegada de los invasores europeos», entre ellas el surgimiento de «[d]os tiempos y dos espacios» (de los «dueños originales de casa» y de «los nuevos inquilinos del continente»). «Una historia literaria centroamericana —dice Galich— deberá abarcar desde los tiempos inmemoriales que aporten documentos de alguna clase, hasta la producción de los contemporáneos, por lo menos, la década de los noventa». Esquema que se adivina al menos complejo y que se vuelve más extraño cuando señala la necesidad de «agregarle las voces femeninas» y las composiciones orales.

Cualquiera que sea el criterio adoptado para el establecimiento de los períodos, ha de tomarse en cuenta tanto la especificidad del medio literario y sus elementos, como su interacción con el medio cultural al que pertenece y con el medio social en que ambos se

desarrollan. Se puede, claro está, adoptar una posición en la que la literatura se baste a sí misma para explicar su propio proceso; aunque esto probablemente conduzca a una interpretación empobrecida de su dinámica.

Para Maldonado Alemán (2006), quien propone la adopción de un enfoque sistémico (adaptado de los planteamientos de Niklas Luhmann) a los problemas disciplinares de la historiografía literaria, el establecimiento de categorías históricas a manera de períodos debe obedecer primordialmente al fenómeno del *cambio literario*. Si bien acepta que una misma historia puede, debido a la complejidad de su objeto de estudio, emplear categorías heterogéneas entre sí para caracterizar y clasificar los distintos períodos literarios (14), insiste en la necesidad de una justificación tanto interna como externa al sistema literario, que tome en cuenta lo que identifica como las interacciones inter, intra y extrasistémicas que se establecen entre este y su entorno, y especialmente entre este y los demás sistemas sociales (27).

Se entiende el *cambio literario*, fundamentalmente, como una reformulación del *concepto de literatura* que sustenta al sistema, lo que a su vez implicará: a) que las estructuras internas permanezcan inalteradas, pero con funciones nuevas; b) que estas últimas no cambien, pero sean asumidas por nuevas estructuras; o c) que estructuras y funciones se modifiquen a la vez (Maldonado Alemán, 2006, pág. 33). La historiografía literaria, según el catedrático de la Universidad de Sevilla (quien para esto se apoya en las ideas de Colin Martindale sobre la *predictibilidad* del cambio artístico³), asumirá —al menos a grandes rasgos— alguno de los cuatro modelos básicos derivados de su explicación del cambio literario:

³ Es verdad que la base de la teoría de Martindale, plasmada en su libro de 1990, *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change*, que él enuncia como «la ley de la novedad» (*the law of novelty*) y que Maldonado Alemán emparenta con la noción de *desautomatización* del formalismo ruso, es susceptible de varios cuestionamientos. No obstante, sin importar si el mecanismo del *cambio literario* es o no activado por la incesante

1. la concepción de la gran tradición, que simplemente niega que haya algún cambio real y concibe la literatura como un contínuum, como una sucesión en el tiempo de las mismas normas, principios, criterios y valores que rigen lo literario;
2. la concepción del reflejo, que explica cualquier cambio en el sistema literario como resultado de la influencia que sobre él ejerce su entorno social;
3. la inmanente, que asume como autosuficiente a la literatura y considera todo cambio que ocurre en ella un producto de su propia actividad; y, finalmente,
4. la concepción evolucionista, que es una suerte de síntesis de las dos anteriores y según la cual el sistema literario está en constante interacción con su entorno (y, sobre todo, con los sistemas sociales aledaños), lo que pone en marcha los mecanismos de adaptación, variación y selección finalmente responsables de la ocurrencia (o no) de una transformación del sistema.

Como se verá luego, los modelos adoptados por la historiografía literaria nicaragüense oscilan, normalmente, entre las concepciones de la gran tradición (o el no-cambio, la idea de una eterna continuación de un mismo proyecto estético-ideológico) y la inmanente (donde, en esencia, todos los cambios verificados en la literatura han sido prefigurados, preparados por sus estadios anteriores). En el marco regional centroamericano, tradicionalmente la base de la periodización de sus literaturas puede hallarse en los datos biobibliográficos de los autores (Ortiz Wallner, 2005, pág. 139); y aunque según Magda Zavala y Seidy Araya (cuyo trabajo de 1995, *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*, es citado por Ortiz Wallner), a partir de la segunda mitad del siglo XX «las historias literarias abandonan los

búsqueda de novedad de parte de los escritores (para, así, *desautomatizar* la literatura), los cuatro modelos básicos que según el psicólogo norteamericano asumirá la historiografía literaria parecen ajustarse a observaciones empíricas y pueden ser tenidos, al menos provisionalmente, como válidos.

modelos de corte temporal de la historia política para incluir criterios según parámetros estilísticos o movimientos estéticos», estas no llegan de todos modos «a renunciar al biografismo (1995: 196-200)» (ídem). Es dentro de esta dinámica que se explica la manera en que se ha tendido a periodizar la literatura nicaragüense.

3.1.2. La historiografía literaria como estrategia de canonización

Se entiende el canon literario como el conjunto de obras y autores que, en una tradición, o dentro de un sistema cultural, se consideran indispensables, modélicos, ejemplares; al decir de Bloom, «autoridades en nuestra cultura» (2015, pág. 11). Obedeciendo a una lógica jerarquizadora de los saberes, de las formas de representar el mundo, y de la cultura y el arte en general, estas obras y autores suelen ordenarse por niveles y así no es extraño encontrarse con afirmaciones del tipo «Carlos Martínez Rivas es el mejor poeta nicaragüense *después de Darío*», o «Shakespeare es *el autor más importante* de la cultura occidental»; hallamos también categorías como «autor menor», «obra maestra», etc. El canon es, pues, ante todo, un ordenamiento de lo que se va a entender, en este caso, como literatura y un llamado, casi un dictado, de cómo debe leerse.

Cómo se construye, transforma o deconstruye un canon es, como puede parecer obvio, resultado de operaciones ideológicas y enteramente un fenómeno social no menor para la comprensión cabal y el estudio de una tradición literaria, un autor, obra o hasta una pieza suelta. La manera en que se cuenta el proceso histórico de una literatura influye directamente en este constructo. Una de las tareas del historiador literario, aunque también del crítico, es seleccionar, de entre todos los elementos de la realidad en un determinado momento, aquellos que entrarán en su relato. Para Bloom, el canon es elegido ya sea «por grupos sociales dominantes, instituciones

educativas, tradiciones críticas o [...] por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas» (2015, pág. 30).

Y aunque la ideología en Bloom resulta un elemento ajeno a la tarea del crítico, a quien solo la estética debe servir de guía, lo cierto es que esta última y aquella no son del todo opuestas. La *extrañeza* que produce en el lector, así como una *lucha interna* en todo texto canónico contra los otros de su estirpe que lo preceden en el tiempo son elementos centrales en la teoría blumiana; hay un camino oculto que conecta su territorio esteticista con el ideológico: el efecto supuestamente homogéneo que, según el crítico estadounidense, una obra produce en sus receptores —sin importar mucho lugar de origen, época o condición— y la relación que se establece entre esta y otras anteriores (o posteriores) son en última instancia, y aunque no estén aún explicados satisfactoriamente los mecanismos que los rigen, fenómenos sociales, no exentos de la influencia de las fuerzas históricas. Exagerando la comparación, el acercamiento teórico por parte de Bloom (léase la autosuficiencia estética de la literatura) y las posiciones historicista-sociológico-culturalistas, aparentemente opuestas, son el equivalente en la ciencia literaria a lo que en la física ocurre hoy entre relatividad general y mecánica cuántica. No es este el sitio para atreverse a proponer ninguna teoría del todo literario.

Entonces, si bien la historiografía literaria no es el único agente del canon, todo historiador de la literatura interviene en él al ejercer sus tareas. Ya antes se ha señalado la relevancia que le corresponde a esta disciplina en el establecimiento de las identidades nacionales, mayormente en alianza con instituciones amplificadoras de discurso, como el sistema educativo. Pérez Isasi (2010), en el caso de España, y Guzmán Méndez (2014), con Colombia, por citar dos ejemplos, dan argumentos sobre esta cuestión. Mientras, Pozuelo Yvancos (2006) había ya tendido puentes, teóricos y metodológicos, entre el canon y la historiografía literaria.

Tras ubicar su trabajo como parte de una tarea señalada por Claudio Guillén en 1989, la de «realizar estudios históricos sobre la formación de los cánones nacionales», y que está siendo ejecutada por diversos investigadores en España en la actualidad, Pérez Isasi marca como su objetivo demostrar

la estrecha relación existente entre la constitución de un estado nacional de corte liberal, con la implantación y desarrollo de un sistema educativo —pretendidamente— universal, y la difusión de un determinado canon literario, heredero de las concepciones y planteamientos románticos, generados por historiadores y críticos extranjeros.
(2010, pág. 268)

En el surgimiento del moderno estado-nación español, a comienzos del siglo XIX, dice este autor, «la historia se convierte en un instrumento básico de autodefinición identitaria», a la vez que la educación, que sufría un proceso de centralización en esos años, servía como «un instrumento de difusión de la historia nacional recién descubierta (por no decir “inventada”)» (ídem). En ese contexto, la literatura «comienza a verse como un elemento no sólo nacional, sino nacionalizador, y como tal entró a formar parte de los sucesivos planes de estudio posteriores» (Pérez Isasi, 2010, pág. 269). La forma en que se enseñaba la historia literaria fue, pues, de acuerdo con esta tesis, determinante en la definición del concepto de nación, de la identidad nacional española.

Para Guzmán Méndez, por su parte, la práctica historiográfica, y el mantenimiento a través de ella de un canon conservador, ayudó al establecimiento de una cierta identidad nacional colombiana, ligada a lo hispánico. De ello da cuenta, según la autora, el texto de la primera historia literaria escrita en Colombia, firmada en 1867 por José María Vergara y Vergara. El canon literario, operado a través de la historiografía, habría sido un vehículo de la

identidad de naciones que, como la colombiana, necesitaban conciliar la paradoja entre reafirmar su independencia y enraizarse en una tradición común:

[E]l siglo XIX había signado sobre la literatura la misión de respaldar y expresar la fundación de una serie de repúblicas cobijadas bajo la idea de una independencia política de España; sin embargo, el sentimiento de orfandad promulgado por el pensamiento conservador resultó en una necesidad extrema por constituir una tradición que fuese aceptada por el resto del mundo. (Guzmán Méndez, 2014, pág. 17)

Procesos estos, los de consolidación de los estados-nación a través de la historiografía literaria, que dan la vuelta al problema de los cánones y su conformación. Pozuelo Yvancos ha señalado cómo la dicotomía entre la nueva y la vieja crítica, esto es, entre los miembros de los *cultural studies* y Harold Bloom, es solo aparente. Para ambas partes, según el teórico español, el canon es «una sinécdoque de otra cosa, por ejemplo de ‘la literatura que yo creo que se ha de explicar en función de mi origen, credo, posición o programa o simplemente de la que estudié yo mismo en la Universidad en la que me formé’» (2006, pág. 19). Esta discusión, más bien propia de la academia estadounidense, habría sido superada por la tradición teórica eslava y por las teorías sistémicas. La escuela teórica eslava ha conseguido, desde la perspectiva de Pozuelo Yvancos, una síntesis entre ideología y estética, lo que más arriba se mencionaba, en la analogía entre los estudios literarios y la física, como una *teoría (literaria) del todo*.

De esta manera, superadas las contradicciones, se ubican en una relación indisoluble la canonicidad y la historia literaria: entre el concepto de canon y el de narración histórica hay para Pozuelo Yvancos (2006) una dependencia tal, que no se puede entender la una sin la otra, porque, siendo la historia no una narración de todos los hechos ocurridos en un período, sino una selección de datos históricos que constituyen en sí mismos *acontecimientos*, la

labor del historiador literario implica inevitablemente un ejercicio canonizador. Y es algo que no opera únicamente con las obras y autores del pasado. «[T]oda historia literaria —sostiene Pozuelo Yvancos—, si realmente quiere serlo, tiene que trascender el modelo positivista del simple registro documental del pasado»; se trata de hacer apuestas hacia el futuro, «abrazar otro modelo, diríamos que predictivo», y transformar el dato «en suceso, en acontecimiento». Todo historiador literario, en palabras de Claudio Guillén que cita el mismo Pozuelo Yvancos, realiza, pues una «“profecía desde el pasado” (Guillén 1989: 383)» (2006, 26).

3.2. Periodización de la literatura nicaragüense

Existe un discurso hegemónico en el relato de la literatura nicaragüense según el cual esta habría sido inaugurada por Rubén Darío y a partir de él se sucederían movimientos de continuación, en armonía casi edénica, que se categorizan generalmente bajo etiquetas estéticas o biologicistas. Una narración que hasta ahora ha tendido a ignorar lo ocurrido en la literatura nicaragüense desde la década de los noventa, o incluso desde poco antes.

El momento en que se encuentra actualmente el proceso literario nicaragüense se ha intentado incorporar a ese esquema dominante bajo la categoría de «Generación del 2000» (como resultado, quizá, de la automatización y normalización de la dinámica intelectual de este país que por momentos, y en amplias esferas de su existencia socio-cultural, es altamente conservador⁴). Pocos son los que plantean la necesidad de encontrar nuevos-distintos-mejores

⁴ Está fuera del alcance de este trabajo demostrar tal afirmación. Se podría esgrimir hechos, como la prohibición del aborto terapéutico legislada poco antes de las elecciones de 2006 (un logro de los grupos de presión ligados a las distintas iglesias cristianas, la católica al frente), tras haber estado garantizado en el Código Penal desde 1893; o el asesinato de una mujer de 25 años llamada Vilma Trujillo, cometido por miembros de su

(¿mejores?, al menos más flexibles) esquemas para contar lo literario; Delgado Aburto (2002) y Blandón Guevara (2003, 2011), por ejemplo, han alzado la voz en torno a la necesidad de reescribir la historia y el canon de la literatura nicaragüense y abrir las puertas a lecturas menos rígidas y lineales de este fenómeno.

Su labor hasta ahora ha consistido, no obstante, más en el socavamiento de las bases conceptuales e ideológicas del modelo historiográfico preponderante, fijadas desde hace casi un siglo por intelectuales como Pablo Antonio Cuadra, que en la edificación de nuevos modelos. Con la deconstrucción de conceptos como nación, identidad, canon e historicidad que realizan Blandón Guevara y Delgado Aburto, se plantea un desmantelamiento de los paradigmas que todavía hoy adoptan, con mayor o menor conciencia, los estudiosos de los fenómenos literarios nicaragüenses⁵. A esta marea revisionista se han sumado, un poco más recientemente, otros investigadores como Juan Pablo Gómez (2015), para quien el proyecto cultural nucleado principalmente por Cuadra durante los años treinta del siglo veinte habría sido un factor

congregación religiosa que decidieron quemarla viva para, según ellos, purificarla y *sacarle los demonios* que la habían *poseído*. Parodiando la terminología marxista, puede comentarse que la estructura y la superestructura se reflejan ideológicamente entre sí. Pero prefiere citarse la perspectiva privilegiada de un poeta como Carlos Martínez Rivas, quien en 1982 escribía su poema «Tríptico. 15 de agosto en Granada»; en dicho texto, al describir la hípica que en esa fecha se realiza en la ciudad mencionada en honor a la virgen de la Asunción, dice que «... los jinetes [es decir, los poderosos] / están de fiesta. [...] // Y regresan, retroceden a la Colonia. [...] Mientras] el pueblo alza a mirar —igual que entonces— / [...] las altas patas delanteras corveteando / y el tórax de la enorme mole antropoequina / como un poder abstracto a desplomarse sobre él», tras lo cual se pregunta «... si hubo aquí Revolución», y cierra irónico: «¡Semejante pregunta!».

⁵ Mención aparte merece el aporte de Chavolla Mc Ewen (2009), quien para la historización de los fenómenos abordados en sus tesis utiliza como marco conceptual privilegiado los enfoques propuestos por Pierre Bourdieu en su teoría de campos, a la vez que realiza una crítica al abordaje que, desde la teoría generacional, se ha dado tradicionalmente a lo literario nicaragüense. Autores como Eunice Shade y Luis Topogenario toman también un distanciamiento del discurso preponderante, aunque sus propuestas concretas están aún por verse.

necesario (si bien no suficiente) en el enraizamiento dictatorial de Anastasio Somoza García y su familia.

No existe todavía una propuesta historiográfica sólida para entender la literatura nicaragüense de manera menos lineal, y los intentos por dismantelar lo ya existente tienden a desatender lo estrictamente literario. Ya Coloma (1991) se quejó en su momento de la ausencia de categorías históricas que sirvan de unidades comparativas de análisis. Tras mencionar un ensayo de Jorge Eduardo Arellano publicado en 1982, donde este señala que una periodización del desarrollo literario «debe tomar en cuenta la correlación entre los procesos literarios y los históricos, como también la interrelación entre los sistemas políticos y la producción literaria», y de echar en falta —todavía una década después de la declaración de Arellano— estos aportes, el chileno termina por asumir la metodología generacional en su trabajo aquí citado sobre el ensayo en Nicaragua, si bien adaptándola a las particularidades de la realidad (social y literaria) nicaragüense. Porque, al tener el proceso literario nicaragüense, «por lo menos en ciertos niveles, la cadencia de una tradición artesanal en la cual maestros, oficiales y aprendices, se transmiten y ejercitan en comunidad sus saberes» (864), se hace inviable, dice, la aplicación de esquemas importados, aunque estén muy bien diseñados, a la comprensión de esta realidad.

Y esta periodización que demandaba Coloma hace un cuarto de siglo, y que ha tenido precisamente en Arellano a uno de sus más puntuales y ambiciosos proponentes (piénsese en las distintas versiones de su *Panorama...*, anteriores todas al reclamo de aquel, y en su *Literatura Nicaragüense* de 1997), sigue en parte estando pendiente. En un artículo publicado en 2006, Arellano preguntaba «¿dónde está concebida, sistemáticamente expuesta y disponible, UNA o LA historia de la literatura nicaragüense?» (el énfasis es suyo). Aparte de sus propios «intentos efectivos», sostenía el intelectual, esta tarea, «como opus acabada», aún no se ha

completado. Lo que se menciona aquí como discurso hegemónico es, pues, un esquema historiográfico en construcción y que no satisface por entero a los estudiosos del fenómeno literario nicaragüense.

Dicho esquema, que con mayor o menor precisión adoptan tanto Arellano como Cuadra (1995), Zepeda-Henríquez (1999) y Valle-Castillo (2005), Aguirre (2014) y Sobalvarro (2011), y hasta un autoaludido Ruiz Udiel (2010), parte de una serie de supuestos que pueden resumirse así:

- a. *El español (castellano) es la lengua literaria de Nicaragua.* Incluso cuando se llega a incorporar algún texto escrito originalmente en otro(s) idioma(s), como *El Güegüence*, de autor anónimo, este solo entra a la historia de la literatura nicaragüense una vez trasvasado al castellano. *Tropical Town and Other Poems*, de Salomón de la Selva, podría ser otro caso ilustrativo.
- b. *La literatura nicaragüense es un subsistema de la literatura hispánica.* Ligado al punto anterior, esto tiene connotaciones no solo literarias, sino, y acaso mayormente, histórico-políticas; la conformación de una identidad literaria en este país de Centroamérica quedó decidida en el siglo XIX —igual que para prácticamente todos los demás territorios que en el mismo continente estuvieron bajo el control de la Corona española— como un proyecto panhispanizador (más que panhispánico).
- c. *El autor es el elemento principal de la historia.* Sin importar las categorías que adopte el historiador en turno (movimientos estéticos, generaciones, décadas, hechos históricos transformadores de la realidad nacional, etcétera), el autor es el núcleo de su relato, en oposición a los textos y discursos que genera, y

soslayando la mayoría de las veces el cuadro general de la cultura, o estableciendo relaciones facilistas entre este y el desarrollo literario. El modernismo se vuelve así la historia de Rubén Darío; lo que se ha llamado vanguardia es la relación de las hazañas de José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra *et al.*; incluso los protagonistas de los períodos se vuelven a veces epónimos de estos (la “generación del 40” ha sido llamada la de “los tres Ernestos”, etcétera). El diseño de los períodos literarios atiende muy poco los cambios dentro del propio sistema (discursivo/textual) de la literatura.

- d. *La literatura nicaragüense ha sido homogénea en cada momento de su historia y no ha habido mayores conflictos internos.* Aunque la homogeneización se suele matizar con una caracterización somera de la obra de cada autor o grupo de autores en su categoría histórica (grupo generacional o movimiento estético en que los matricula el historiador), el efecto que produce el relato de la historia de la literatura nicaragüense es el de un vehículo en una carretera con curvas muy suaves, casi recta, que no pasa nunca por casetas de peaje y que apenas para a cargar combustible mientras todos sus tripulantes colaboran en el mantenimiento mecánico y la compra de botanas y bebidas para el resto del camino. La observación más descuidada de la realidad demuestra que una imagen más aproximada sería similar a la exhibida por Hanna-Barbera en las carreras de *Los autos locos* (léase⁶, por ejemplo,

⁶ Más recientemente, y como confirmación de esta dinámica de conflictos, tensiones y *batallas culturales*, puede hacerse una revisión de las posturas de autores como Eunice Shade o Luis Topogenario (plasmadas principalmente en sus bitácoras electrónicas: *polares metafísicas* la de ella; *Trunk*, pero sobre todo *Crítica Generacional Nicaragüense*, las de él, todas en la plataforma Blogspot).

«Apogeo y ocaso de los paradigmas intelectuales de los sesenta», donde Delgado Aburto (2002, págs. 25-40) relata las «luchas culturales» de aquellos años del siglo XX, cuando «se empieza a cuestionar radicalmente» el «imperecedero poder cultural» de los autoproclamados vanguardistas nicaragüenses).

- e. *Cada género literario produce su propio relato, y todos se subordinan en última instancia a la poesía.* La preponderancia de la poesía en la historia literaria nicaragüense (cabe decir moderna) puede quizá explicarse cuantitativamente (fue, al menos durante el siglo XX, el género que seguramente produjo mayor cantidad de libros), pero también cualitativamente. En el esquema que aquí se comenta, la enunciación del hecho historiográfico se realiza atomizando la realidad literaria y tomando las distintas modalidades textuales como ejes autónomos del proceso. Poesía, narrativa y dramaturgia, en ese orden de importancia y dejando por fuera casi cualquier otro género discursivo, se reparten la narración del historiador literario. Pero no dialogan, prácticamente nunca, entre sí.
- f. *El autor tipo en la literatura nicaragüense es un hombre —heterosexual o, por lo menos, asexuado en su discurso— de ascendencia preponderantemente hispánica —si bien mestizo— cuya lengua de trabajo es el español.* Cada vez que hay un alejamiento a esta norma, la historiografía literaria nicaragüense lo registra como una curiosidad y, aunque no lo juzgue y de hecho en apariencia lo celebre como una prueba de la riqueza de esta literatura, le crea un espacio aparte a cierta distancia del caudal principal de su discurso. Así es que se

puede hallar categorías como «voces femeninas», «poesía nicacaribeña», «presencia femenina», etcétera (aunque no todavía ningún esquema que incluya algo como, por ejemplo, «literatura *queer*» o «voces homosexuales»).

No todos los supuestos anteriores se cumplen a cabalidad en cada esquema adoptado por un historiador en específico, hay que decir. Y el margen para que alguno de ellos esté ausente, de hecho, en este o aquel autor existe. En Cuadra y Arellano⁷, por ejemplo, la crónica adquiere gran relevancia antes de la fundación de la *moderna* literatura nicaragüense, que se atribuye sin parpadeos a Darío en el tramo final del siglo XIX; aunque, eso sí, advierte Arellano, a su modo de ver «las crónicas no pertenecen a la literatura», si bien son «sus antecedentes remotos» (1982, pág. 17). En Valle-Castillo (2005) hay una noción de conflicto en varios puntos de su relato (cf. «Los grupos polarizantes» y ss. [t. III, p. 31 y ss.], «Crisis en el magisterio poético nicaragüense» [t. III, pp. 553-556], etc.), pero en general esto no llega nunca a significar una ruptura entre generaciones ni un quiebre en el decurso de la literatura nicaragüense, que él identifica en gran medida con el de la poesía. Y mientras Ruiz Udiel (2010) y Sobalvarro (2011) hacen poca o ninguna distinción entre la literatura escrita por hombres y la que han escrito mujeres nicaragüenses, en Zepeda-Henríquez (1999), cuya «Periodización generacional de las letras nicaragüenses» abarca más de un siglo de esta historia hasta desembocar en los autores de lo que él llama «generación de 1987» (aunque con énfasis en el

⁷ Hay que leer a Arellano, en parte, como una continuación de las ideas de Cuadra. Algo que él ha reconocido de modo matizado: Su *Panorama...* (al menos las ediciones de 1966 y 1968), dice, «era un hijo directo del movimiento nicaragüense de vanguardia», y los planteamientos teóricos allí adoptados, más que suyos, eran «de Rubén Darío, Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho» (2006) [el Darío reinterpretado por Coronel Urtecho y Cuadra, cabe —aunque sea obvio— añadir].

grupo donde él mismo se ubica, dos generaciones antes), no se menciona jamás siquiera un nombre de mujer (ni de autor afrodescendiente, por cierto).

Debe señalarse, sin embargo, que, aparte de los trabajos de Arellano y de Valle-Castillo (con la limitación autoimpuesta por este al discurso poético), ninguno de los acá citados como ejemplos de la adopción de un esquema hegemónico en el relato de la literatura nicaragüense es, *sensu stricto*, una obra historiográfica. Se mencionan porque, como bien constató Chavolla Mc Ewen al estudiar los «Colectivos poéticos emergentes» de Nicaragua entre 1990 y 2006, la materia impone el reto de ejecutar «la reconstrucción y precisión de antecedentes históricos» debido a la «limitada bibliografía historiográfica y crítica sobre el tema», cuyas fuentes, además de estar dispersas, «tienden a repetir la misma información en los mismos marcos analíticos» (2009, 26).

3.3. Etapa actual del proceso histórico de la literatura nicaragüense

Para comprender el momento actual de la literatura nicaragüense quizá sea pertinente no perder de vista tanto el estado de la sociedad en que se desarrolla, considerando su especificidad histórica, como los estadios anteriores del propio sistema literario. Una de las ideas que animan esta disertación es que la realidad nicaragüense (social, desde luego, y, conjuntamente, cultural y literaria) ha sufrido un quiebre reciente ubicable más o menos en el último trienio de la primera década del siglo XXI, a partir del cual muchas de las dinámicas simbólicas dentro del espacio imaginario de esta nación habrían mutado de múltiples maneras para dar paso a *otra* realidad que podría diferenciarse plenamente de la anterior.

Se habla aquí, por supuesto, en términos esquemáticos y desde la intuición cognitiva más que desde la certeza académica. Hay, no obstante, algunos hechos que ayudan a soportar esta tesis de trabajo. Para el año 2005, por ejemplo, cuando el país atravesaba una crisis institucional producto principalmente del rompimiento entre el entonces presidente de la República, Enrique Bolaños Geyer, y el partido que lo había llevado al poder, el Liberal Constitucionalista (PLC), —con el procesamiento judicial, condena y encarcelamiento sin precedentes de Arnoldo Alemán Lacayo, anterior mandatario y líder de dicho partido— y los arreglos que este último había hecho con el FSLN («el pacto», como se fijó en la memoria colectiva nicaragüense), el ecosistema político-partidario se estaba modificando drásticamente respecto a lo que se había mantenido como consecuencia de la revolución de los ochenta tras su colapso: el pluripartidismo y la opción para los ciudadanos de ejercer la acción política directa y acceder al poder mediante las candidaturas por suscripción popular.

En ese momento, el sistema político de Nicaragua desembocaba aceleradamente, vía reformas legislativas, hacia un bipartidismo *de facto* del que históricamente, debido a sus supuestas consecuencias cíclicas (pacto-reformas-dictadura-conflicto armado-elecciones-pacto...), se ha querido escapar (Quezada y Terán, 2005). El quiebre del que se habla estaría manifiesto, pues, en la clase de partidismo político que en la práctica existe actualmente en el país. El bipartidismo que emergía a principios del presente siglo ha derivado ahora en un sistema de partido hegemónico, de momento pragmático, pero con clara tendencia hacia el autoritarismo⁸. Si se considera que, tras la derrota en las urnas sufrida por la revolución

⁸ Sobre la deriva autoritaria de la gestión sandinista novosecular se ha escrito y dicho mucho. Una opinión del mandatario nicaragüense dada en 2009 a la televisión cubana se usó por entonces entre sus opositores políticos como prueba de sus supuestas intenciones. Dijo en aquel momento el presidente Daniel Ortega: «[E]n las democracias que nos han impuesto a nosotros, desde el momento que se propician partidos, se está propiciando la

sandinista en 1990, había iniciado para el país una etapa nueva, en la que el sistema democrático de corte occidental, con sus imperfecciones, aparejado a una praxis económica orientada hacia el libre mercado, dominaría su vida política (Kinloch Tijerino, 2012, pág. 335); entonces ese proceso exitoso de dismantelamiento del pluripartidismo imperante en los noventa es un indicio del cambio en la realidad social nicaragüense.

El traspaso pacífico del control del Estado de manos de los comandantes sandinistas a las de sus vencedores electorales significó un hito en la cultura política de Nicaragua, que hasta ese momento parecía condenada a la toma del poder por la vía armada y su legitimación a través de farsas electorales (ídem; Romero, 2002, 392-393). Es dable pensar, por lo tanto, que en la etapa iniciada con ese proceso electoral se pudo haber producido la percepción general entre los nicaragüenses de que era posible decidir su propio destino a través del voto, algo que apoyarían los altos niveles de participación del electorado en por lo menos las primeras cuatro elecciones presidenciales tras las de 1990 (Kinloch Tijerino 2012, 335).

Los cambios en el sistema político, de haberlos, y sus consecuencias en funciones de prácticas ciudadanas como la participación en la vida pública, la libertad de conciencia, etcétera, no tienen por qué, sin embargo, traer necesariamente transformaciones concomitantes en el sistema literario. Para que esto fuera automáticamente así, tendría que haber un cambio total en el entorno social, que obligara a los subsistemas a interacciones irregulares y disparara los mecanismos de mutación intrasistémica y de selección intersistémica. No se hará aquí la

división de los pueblos [...]. El pluripartidismo no es más que una manera de desintegrar a la nación...". (<http://www.cubadebate.cu/especiales/2009/04/24/comparecencia-daniel-ortega>). Y aunque el comentario era un elogio al sistema político de Cuba, se quiso ver como una especie de ideario o programa ultracondensado del partido en el poder en Nicaragua.

aventura de un análisis tan abarcador. Se intuye, no obstante, en el ambiente la llegada de un *nuevo orden* al mundo entero.

La civilización occidental, a la que se ha pretendido insertar la cultura nicaragüense, se estaría tambaleando en estos precisos momentos. Es una idea que *flota en el aire* desde la academia hasta los medios de comunicación. La expresa, por ejemplo, el historiador británico Niall Ferguson (2012) cuando se pregunta si, tras quinientos años de dominio por parte de Occidente (*the West over the Rest*, dicho por él en forma de eslogan), no estaremos asistiendo al ascenso de Oriente (principalmente China) en forma de, entre otras cosas, la «orientalización de Occidente», la casi desaparición de la brecha entre los ingresos chinos y los occidentales (y el aumento de la deuda estadounidense en manos también chinas). La verbaliza igualmente la periodista estadounidense Rachel Nuwer (2017a y 2017b) cuando, en su columna *What if...* en la BBC, plantea *How Western civilisation could collapse*, que el mismo medio traduce al español como una pregunta que lleva de respuesta: «¿Está la civilización occidental condenada a desaparecer como la Roma antigua?».

Una intuición, la del final inminente, que también empuña en Nicaragua el Experimental Colectivo —formado por artistas multidisciplinares nacidos en su mayoría en la década de los noventa—, cuando en su manifiesto demanda: «El arte tiene que decir lo obvio, la civilización se está quemando, necesitamos bomberos y no porristas» (Otro (fin del) mundo es posible, 2016). O que denuncia, o anuncia, o incita, el chileno Héctor Hernández Montecinos (2010) desde el prólogo del primer tomo de su *4M3R1C4. Novísima poesía latinoamericana* (otro manifiesto) al explorar los posibles significados combinatorios de la frase «El fin de la civilización es el fin del lenguaje», bajo la luz polisémica de la palabra ‘fin’ (motivo/término) y de la intercambiabilidad sintáctica a ambos lados del verbo (¿cuál es el sujeto y cuál, el

predicado?). Dos años después, al escribir el prólogo para el segundo tomo (que circuló ampliamente por internet antes de conocer, recién en 2017, la imprenta), el mismo Hernández Montecinos (2017) aventuraba: «Tiempos de antologías son señales de cambio», al constatar cierta (relativa) proliferación de este tipo de libros en el panorama editorial latinoamericano; «la “poesía acontece siempre en el futuro” —dice la cita completa⁹—. Tiempos de antologías son señales de cambio. Lo fue a comienzos del siglo pasado y lo está siendo el día de hoy».

Y en Nicaragua (otra vez relativamente), se ha visto entre mediados de la década pasada y mediados de la actual una apuesta bibliográfica por las muestras de conjunto, donde se lanza muy a menudo nombres antes desconocidos, o poco conocidos, al panorama literario nicaragüense, o se intenta confirmar en el oficio a otros con alguna ya demostrada trayectoria. Tal vez el título más acudido en esta línea sea *Retrato de poeta con joven errante*, colección que reúne a once autores compilada en 2005 por Francisco Ruiz Udiel y Ulises Juárez Polanco, en cuyo prólogo Gioconda Belli aventuró un acto bautismal que ha significado una especie de carga tanto para los once autores que ahí aparecen como para sus contemporáneos que no e incluso para los que llegaron años después¹⁰. Pero del mismo linaje son otros como *Novísimos*, que

⁹ La frase entrecomillada es de Julio Ortega, y la saca Hernández Montecinos de la «Invitación a la lectura» que el peruano hace de *Jinetes del aire. Poesía contemporánea de Latinoamérica y el Caribe*, compilado en 2011 (Santiago: RIL) por Margarito Cuéllar.

¹⁰ El apelativo «Generación del Desasosiego» que la autora de *El país bajo mi piel* formuló en el mencionado libro ha sido una suerte de prisión conceptual de la que hasta ahora (muchos de) los nuevos autores nicaragüenses no han terminado de escapar. Por ejemplo, en 2011, Eunice Shade (cuyo nombre puede hallarse en el índice de *Retrato...*) intentaba desactivar la categoría beliana en un artículo que prometía dar «[c]iertas aclaraciones sobre la generación 2000 y continuidad literaria en Nicaragua»: «No se puede nombrar a toda una “generación” por sus primeros textos —reclamaba—, es decir por una puntita del iceberg, me parece falta de seriedad en los planteamientos». Ese mismo año, Marcel Jaentschke, cuya entrada al panorama literario nicaragüense era entonces reciente, obtenía una mención de honor en el Certamen de Literatura María Teresa Sánchez, que organiza el Banco Central de Nicaragua, con una colección de poemas titulada significativamente *Sobre el Desasosiego*. El libro

propone poemas de trece autores seleccionados por Marta Leonor González e Irving Cordero (tres de ellos repetían de *Retrato...*: Ezequiel D'León Masís, Gema Santamaría y Andira Watson) y que publicó un año después, en 2006, el sello que codirige González, 400 Elefantes¹¹. E incluso si se dejara de lado trabajos menos abarcadores, como el *Círculo Caótico* con el que Iván Uriarte presentaba, tras la siguiente vuelta al Sol, a un grupo de siete poetas «cuyo rigor en inventiva verbal nada tiene que envidiar a otros poetas un poco mayores que ellos y con plena aceptación en los suplementos literarios del país» (2007, pág. 12), miembros de su taller de creación literaria

contiene un texto bajo el mismo título que puede leerse como un distanciamiento respecto al grupo inmediatamente anterior de autores en el tiempo (los que están, por ejemplo, en *Retrato...*), cuya poética ha sido llamada alguna vez «escapista». Con el acto bautismal de Belli juega el también por entonces escritor emergente Manuel Membreño en su cuento «D», publicado en el número 36 de la revista *Deshonoris Causa*. Y, finalmente, Jorge Campos, cuyo primer libro (*Ruinas del Árbol*) apareció en 2017 bajo el sello de 400 Elefantes, ha nombrado su bitácora electrónica *Manual del Desasosiego* (en Wordpress), donde publica poemas, cuentos, reseñas musicales y artículos de opinión sobre la situación política de su país. En sus *Ruinas...* hay una sola mención al término, en el primer poema, cuyo título, «Solipsismo», no deja de sugerir una referencia sutil al supuesto *escapismo* de los poetas que lo preceden; un fragmento: «Árbol en ruinas / que te lanzas contra el viento [...] // abre sogas / abre raíces / en la irreversible espera del desasosiego [...]».

¹¹ Debe llamarse la atención sobre las asociaciones intergeneracionales en estas dos primeras antologías (diríase inaugurales, pero cabe mejor sintomáticas) del nuevo momento de la literatura nicaragüense. Si con *Retrato...* Ruiz Udiel y Juárez Polanco optaban por la autogestión y la autosuficiencia fundando su propia editorial, que sin duda formaba parte de una estrategia de asalto al poder cultural establecido, el gesto se ve opacado, o al menos matizado, con el recurso a un prólogo escrito por Gioconda Belli, quien para la fecha era ya uno de los referentes más visibles de la poesía no solo nicaragüense, sino incluso latinoamericana: la cal y la arena. Por el otro lado se tiene a 400 Elefantes, gestionado por dos autores, Marta Leonor González y Juan Sobalvarro, más cercanos en el tiempo a los entonces recién llegados, a todas luces dueños de un poder simbólico menor que el de Belli y, además, cuestionadores, desde la década anterior a estos dos hitos editoriales, de la tradición heredada. Ante la falsa modestia de *Retrato...*, en cuyo subtítulo las palabras *muestra* y *jóvenes* son claves en el sentido de proponerse como una sinécdoque de TODA la *poesía nicaragüense* (también en la carátula), la aparente arrogancia de *Novísimos*, que ejecuta su propia estrategia totalizante con la referencia al *tercer milenio* en su respectivo subtítulo (la anterior acota a solo el primer lustro), acepta que su apuesta no es la de representar TODA la poesía nicaragüense, sino únicamente presentar a algunos *poetas nicaragüenses* (la parte por encima del todo).

en la Universidad Nacional de Ingeniería; o, al contrario, más abarcadores, en los que no hay solamente autores nuevos, como el *Cruce de poesía Nicaragua-El Salvador* (2006) de 400 Elefantes, la muestra elaborada por Vidaluz Meneses y Juan Carlos Vílchez para la Red Nicaragüense de Escritoras y Escritores (*Nicaragua en las redes de la poesía*, 2008) o la que en 2009 preparó Edwin Yllescas Salinas para la chilena revista *Trilce* titulada *Los hijos del Minotauro*; los títulos que ponen sus fichas en el futuro siguieron apilándose en el lapso referido.

Es verdad que para finales de la década, cuando la edición de *Trilces trópicos* en Barcelona hecha por Joan de la Vega —con media docena de nuevos poetas nicaragüenses (una vez más, D’León Masís, y de *Retrato...*, Shade y Ruiz Udiel) junto a ocho salvadoreños— parecía ya remota, se instaló una suerte de inhalación profunda, un silencio al que obligaba la retahíla antológica. Pero la exhalación vino en 2012, con la edición por parte del Leteo ahora gestionado únicamente por Juárez Polanco, tras la desaparición física de su socio Ruiz Udiel, del primer volumen de *#Los2000*, con poesía y narrativa, y la publicación de *Flores de la trinchera*, que Johann Bonilla y Luis Báez ofrecían como una «muestra de la nueva narrativa nicaragüense» desde su entonces recién creado Fondo Editorial Soma (ahora extinto), con trece nombres de los que al menos media docena ha continuado desde entonces publicando narrativa. Un libro, este último, que en cierto modo desestabiliza el panorama literario de Nicaragua, domeñado hasta hace no mucho por la poesía. Una desestabilización a la que, en su justa medida, contribuía también la *Antología del teatro*¹² editada un año antes por Salvador Espinoza Moncada, quien

¹² En 2010 Isidro Rodríguez Silva junto con Rosa Argentina Reyes Salazar presentaron una tesis de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, en León, sobre este mismo tema, pero desde una perspectiva histórica más general. Años más tarde Rodríguez Silva tomará este trabajo como base para la confección de una *Antología del teatro nicaragüense (1931-2013)* que puede consultarse en el sitio electrónico de Acción Creadora Intercultural (<http://www.acicnicaragua.org>); en ella repiten Lucero Millán y Luis Harold Agurto, que también estaban en la de Espinoza Moncada (2011). Bandes-Becerra Weingarden (2017) hace un estudio

proponía textos de nueve autores que él llamaba «nuevos dramaturgos» (quizá, de entre ellos, cabría en rigor nombrar así solamente a Adolfo Torres Alfaro, al menos cronológicamente).

Tiempos de antologías son..., o tal vez no; pero lo cierto es que tras ese año, aunque Ritomar Guillén y Jaime Quezada (2013a, 2013b) compilaban una *Antología de poesía joven Chile-Nicaragua* (editada en paralelo, aunque con distintos títulos, en ambos países), los resultados de las convocatorias anuales de publicación del Centro Nicaragüense de Escritores, que para la fecha era todavía el mayor editor del país, mostraron un recule de la poesía. Mientras en 2012 fueron seleccionados por esta entidad cuatro poemarios frente a dos obras narrativas y un ensayo, en los siguientes dos años se dio el caso atípico de que solo un libro de poesía, cada vez, fuera escogido, y si 2013 traía a ese sello editorial tres novelas de las cuales dos habían sido escritas por nuevos autores: Carlos Manuel Téllez y Carlos Luna Garay, el siguiente presentaba la novedad de mandar a imprenta dos piezas dramáticas: otra vez el nombre de Harold Agurto sonaba, pero además el de un autor, Alfred Guill, que añadía más inestabilidad a un sistema literario cuyas normas, al menos durante el siglo XX, han tenido que ver con la hegemonía cultural del Pacífico y la identidad nacional cifrada en clave poética.

... *Señales de cambio*. Y no solamente reflejado en esas tensiones entre los géneros literarios; algo que Erick Aguirre (2014) se adelantó a anunciar:

pormenorizado de los momentos más icónicos de la dramaturgia nicaragüense, hasta desembocar en el estado actual de cosas; «los dramaturgos nicaragüenses pueden no ser muchos —decía desde la Introducción—, y su arte nunca haber sido valorado por la sociedad nicaragüense tan altamente como la música o la poesía; pero los que han emergido, especialmente tras la revolución, son resilientes» (p. XX, traducción propia). «Sobre todo —concluía la investigadora—, hay un *teatro de necesidad* [...] que cuenta historias que *demandan* ser dichas. Este teatro puede parecer austero a primera vista debido al menos que ideal clima teatral en el que debe sobrevivir, pero es precisamente este hecho el que lo hace tan luminoso» (215, traducción propia; el énfasis es nuestro).

[B]ajo criterios cuantitativos¹³, se puede hablar ya (como lo viene haciendo Werner [Mackenbach] desde hace más de una década) de un cambio de paradigma en la literatura nicaragüense, en el cual, poco a poco, la novelística ha asumido un papel más importante.

Y que Blanca Castellón ya también intuía, aunque en términos del discurso más que de su envoltura:

Si bien hasta hace muy poco había una tendencia que nació en los 90 hacia el recogimiento, hacia el desencanto, puertas cerradas hacia la realidad política y social, recientemente ha empezado a surgir nuevamente una poesía rebelde, contestaría [sic] contra la clase política gobernante y contra la corrupción.

Luego de la generación que la escritora y crítica Helena Ramos llamó de la noluntad y Gioconda Belli llamó del desasosiego, con tanto acierto, pareciera asomar una adición al despertar de nuestros hermanos de la Puerta del Sol, de los manifestantes y rebeldes en África y Medio Oriente. La generación que podría ser de los indignados literarios, alzan sutilmente el verso la pluma y la flor como bandera de protesta ante las violaciones constantes a nuestra constitución, ante la injusticia social, ante el sistema global. Aunque no podríamos decir que es una tendencia generalizada hay ciertos atisbos que podrían anunciar el salto de los jóvenes mas allá [sic] de su ombligo... (Castellón, 2012)

Distintos paradigmas; saltos hacia afuera... Hay señales claras de cambio. Pero ¿se está en verdad, con los autores surgidos en torno a los inicios del siglo XXI, ante una etapa distinta en el proceso histórico de la literatura nicaragüense? Y de ser así, ¿cómo caracterizarla? Se ofrecerá aquí respuestas al menos tentativas.

¹³ Luis Enrique Palma Urbina confirmaría esto. De acuerdo con el reporte de su trabajo de titulación presentado en la Universidad Centroamericana, del total de libros publicados entre 2010 y 2014 por los nuevos autores, el 45 % era narrativa y apenas un 29 %, poesía (2014, págs. 50-51).

4. METODOLGÍA

4.1. Tipo de investigación

Se impone la necesidad de un enfoque multidisciplinar en el abordaje del tema aquí propuesto. Pese a asumir un discurso historiográfico y ser esta, por tanto, una investigación llamada a lo diacrónico, la naturaleza de las interrogantes que aquí se busca responder obliga a privilegiar una mirada sincrónica sobre el fenómeno estudiado. Es esta, además, una investigación de tipo cualitativo, que obtiene sus datos bibliográfica y hemerográficamente, y que a través de la descripción holística de una muestra del corpus pretende dar una explicación generalizadora sobre su objeto de estudio.

4.2. Selección de datos

Se propone partir del corpus previamente acotado por Palma Urbina (2014). «Hasta el momento —dice—, la Generación del 2000 está integrada por 42 autores», que para la fecha habían publicado, según su registro, un total de 77 obras (pp. 49-50). Este número de autores, como consigna y lamenta él mismo, es únicamente el de aquellos con al menos un título publicado; pero, aunque se acepte esta limitación (que deja por fuera, como se dice en el informe citado, a autores con trayectoria y presencia en revistas y antologías como Ulises Huete o, se añade aquí, Rommel Cruz), se debe apuntar que tampoco el haber nacido en este o aquel año y haber publicado uno o cien libros debería bastar para establecer una categoría que, como «Generación del 2000», se tambalea entre sus propios pies.

Porque el enfoque generacional (no importa el nombre que se le ponga a la generación) no basta para problematizar una realidad llena de tensiones y relieves como la de la literatura nicaragüense actual. Y una proposición como la hecha por Roberto Carlos Pérez en su artículo «Sobre la guerra, la literatura y el destierro» no hace sino confirmarlo:

En sentido estricto —dice—, para ser considerado miembro de la Generación del Desasosiego se necesitan dos requisitos extremadamente dolorosos: haber nacido o crecido en la guerra y haber sido educado por *Los Carlitos*, los textos escolares integrados al plan de estudio por el régimen sandinista. (Pérez, 2016)

Frente a las carencias de una categoría endeble como la de generación, entonces, es que se ha optado por un enfoque contrastivo con el que se quiere revelar los alcances de una transformación del sistema literario nicaragüense que parece estar siendo operada en estos momentos. Se quiere así evitar los riesgos que un enfoque generacional supone para una lectura dinámica de una realidad igualmente dinámica; riesgos a los que, pocos días después de aparecido el artículo anteriormente citado de Pérez, se refería Marcel Jaentschke durante un conversatorio en Managua:

[Hay una tendencia a] siempre querer entender nuevas propuestas estéticas desde la lógica del relevo generacional; yo creo que es superpeligroso, más bien es algo que se instauró con las vanguardias [...] para que algunas nociones que están de trasfondo de esos planteamientos estéticos [vanguardistas] permanezcan estáticas, que son nociones creo yo que están vinculadas con la realidad colonial. En el fondo, pues, las vanguardias no dejan de participar de esa razón colonial. (M-Castro, 2017)

Además, como ya tres años antes había reflexionado Luis Topogenario a propósito de las charlas organizadas por Ulises Juárez Polanco bajo el membrete de «#Los2000: Autores nicaragüenses del nuevo milenio»:

debatir si hay una generación o no [...] poseería utilidad únicamente si la cancha de lo político se *reabriese*. Aun así [...], la utilidad de este debate sería reducida, en el mejor de los casos, porque “ser una generación” no es tampoco una tarea escolar. Pero *si la consecuencia de ese debate es la reapertura de lo político para la literatura, para el escritor, entonces el debate, éste, o un sucedáneo, debe darse*. [... E]s esta consecuencia la que hace pertinente la discusión, no la etiqueta o la franquicia resultante: “generación tal”. (2013, énfasis en el original).

De manera que los datos, aunque se tenga como referencia el corpus señalado, lo desbordan por la incompatibilidad categorial ya expuesta; un desborde que es también condensación: con el gesto mencionado en la Introducción, análogo al del astrónomo, se propondrá un acotamiento sobre el terreno de esa constelación propuesta como «Generación del 2000» en busca de los elementos que, al menos desde la perspectiva quizá desenfocada por hallarse demasiado cerca en el tiempo, pueden ubicarse en esa región del espacio literario nicaragüense aquí llamado novosecular. Dentro de esta selección, pues, autor y obra tendrán las siguientes características:

1. Se incorporan al sistema literario nicaragüense cerca de la región temporal de quiebre sistémico señalado más arriba (aproximadamente el último trienio de la primera década del presente siglo). La forma de incorporación privilegiada aquí es la publicación de un libro (período 2000-2015), aunque tanto esto como la fecha en que ocurra no deberá ser demasiado rígido. La temporalidad importa más en cuanto al espacio social e histórico que comparten los autores y el tipo de interacción que este posibilita entre sus obras.

2. Plantean cuestionamientos desestabilizadores al sistema literario en el que aparecen como nuevos elementos. La desestabilización será preferentemente a nivel textual y tendrá como meta ideal la reformulación del concepto de literatura imperante al momento de su llegada al sistema. Es decir que se privilegia la *diferencia* que representen dentro del sistema por encima de su *momento* de llegada.

3. Gozan de una recepción o posición tal que, al menos potencialmente, sean capaces de forzar una transformación del sistema literario nicaragüense. No se trata, por supuesto, de un concurso de popularidad, pero se acepta que la socialización de las propuestas estéticas de los autores se convierte, en virtud de las interacciones dentro y fuera del sistema literario, en actos políticos y que estos necesitan forzosamente un terreno adecuado para germinar.

Mientras el primer punto demanda una revisión bibliográfica y biográfica simple, el segundo exige un análisis contrastivo (textual) que tome en cuenta las características de la tradición literaria nicaragüense. Y, finalmente, el tercero puede dilucidarse a partir de la medición de parámetros objetivos como la cantidad de libros que un autor ha publicado y, sobre todo, el nivel de difusión o prestigio que tengan las casas editoriales donde lo ha hecho; la ocupación por parte del autor de puestos estratégicos como la dirección de una revista, centro cultural, una cátedra universitaria; la cantidad de menciones que recibe en medios de comunicación (en tanto amplificadores de discurso), o su presencia en ellos, y, más importante aún, entre otros escritores; etcétera. Tareas, estas tres, que el investigador se permite realizar a discreción y sin dejar acá registro, convencido de que los procedimientos ya consignados pueden ser fácilmente rastreados y, sobre todo, de que la acotación obtenida satisface los objetivos de su trabajo.

Se opta por trabajar en la siguiente fase, que corresponde al análisis, con una muestra de la obra de tres autores que, siguiendo los criterios establecidos, puedan considerarse representativos del período novosecular de la literatura nicaragüense. Se prefiere, llegados a este punto, aquellos autores que poseen una obra conformada por más de un único libro, lo que podrá quizá otorgar mayor fiabilidad a los resultados. La cantidad, tres, es naturalmente arbitraria y obedece a razones de orden práctico, sobre todo temporal, para el investigador.

Los autores que se propone evaluar son:

- Gema Santamaría.
- Manuel Membreño.
- Emila Persola (Martin Mulligan Guillén).

Se tiene así autores nacidos en un rango de fechas que cubre toda la etapa revolucionaria de la historia reciente de Nicaragua, 1979 (Santamaría y Persola), 1988 (Membreño); de extracción social más o menos amplia (aunque tendiendo hacia la clase media alta); con experiencias de vida también variadas: en ocupaciones laborales (desde el periodismo hasta el obrerismo moderno, pasando por la academia), estudios (literatura, ingeniería industrial, ciencias sociales y políticas, a varios niveles y en universidades de Nicaragua, México, Reino Unido y los Estados Unidos), movimientos migratorios (aunque todos nacidos en Managua, han vivido o pasado temporadas en ciudades como Granada, Ciudad de México, Londres, Missouri, Nueva York). Aunque no se pretenda en esta disertación hacer sociología de la literatura, inevitablemente algunos de los aspectos biográficos aquí esbozados permean las propuestas estéticas de los autores, como podrá verse luego.

4.3 Métodos

Se empleará un método sistémico para indagar la relación entre las partes en busca de la estructura y dinámica de la literatura novosecular nicaragüense. Para arribar a ello, se tendrá igualmente el auxilio de métodos empírico-analíticos, en función de atisbar esos elementos que los datos deberán arrojar, y lógico-deductivos, para aventurar generalizaciones a partir de la muestra propuesta.

En ese sentido, con la intención de que el enfoque adoptado por este trabajo genere una información lo más fidedigna posible, se podrá aludir a otros autores u obras que no estén dentro del mínimo cerco acotado en la muestra, en búsqueda de elementos sistémicos diferenciadores a través de la comparación. Se piensa aquí en nombres como los de Ezequiel D'León Masís, Eunice Shade, Luis Topogenario, Javier González Blandino, Marcel Jaentschke, Berman Bans, cualquiera de los cuales bien habría podido integrar la muestra por tener una bibliografía ya amplia y poseer las tres características enunciadas más arriba; u otros que, aunque las exhiben *a priori*, han publicado todavía un solo libro, como Luis Báez, Carlos Fonseca Grigsby o Víctor Ruiz; o autores que representan algún tipo de desviación respecto al entramado normativo-funcional del sistema literario nicaragüense, aun cuando alguna de las tres características pueda resultar —al menos a primera vista— insuficiente en ellos, como Rommel Cruz, Enrique Delgadillo, Yaoska Tijerino, Junior Martínez Paguaga, David Rocha Cortez, Jazmina Caballero, José López Vásquez, Francisco Ruiz Udiel, Ritomar Guillén, etcétera.

4.4. Procedimientos

El procedimiento será más o menos como se indica:

- Primero, se hará un análisis crítico de la obra de cada autor por separado, privilegiando el nivel textual. Se buscará sobre todo lo que caracteriza a cada una.
- Se pasará luego al análisis comparativo; es en este momento cuando se espera que salgan a la luz rasgos comunes, con lo que se llegará a la última etapa del trabajo.
- Finalmente, se realizará la síntesis lógico-deductiva para proponer las características de la literatura novosecular nicaragüense, con lo que quedará alcanzado el objetivo principal de este trabajo y respondidas sus preguntas directrices.

5. PREGUNTAS DIRECTRICES

1. ¿Existen elementos en las obras de los autores seleccionados en la muestra que los diferencien de la tradición literatura nicaragüense?
2. ¿Cómo esos elementos contrastan entre sí y con el sistema literario nicaragüense ya establecido?
3. ¿Cuáles son las características distintivas de la literatura novosecular nicaragüense?

6. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

6.1. Una crítica para la literatura novosecular nicaragüense

6.1.1. Agnosticismo crítico

El 24 de septiembre de 2014 se desarrolló, en la sede central en Managua de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, el Conversatorio Nueva Literatura Nicaragüense, organizado por el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de dicha institución (El Nuevo Diario, 2014). Se trataba de una especie de continuación del diálogo abierto seis años atrás en el mismo escenario, aunque esta vez toda la jornada era consagrada al asedio de la problemática desde distintas mesas temáticas de discusión. Una de ellas, compuesta por Enrique Delgadillo Lacayo, Mario Martz D'León y Víctor Ruiz, y moderada por Ricardo Orúe Álvarez, abordó la cuestión de la poesía nicaragüense más reciente.

Ante la pregunta de si puede señalarse «tendencias generales» en la poesía de la que el título de la actividad académica identificaba como Nueva Literatura Nicaragüense, tanto Delgadillo Lacayo como Martz D'León se posicionaron en una actitud que podría calificarse como agnóstica. «[S]i hay una tendencia en mi generación —dijo el primero de ellos—, yo no logro identificarla; es decir, yo logro ver diferentes estilos, veo una diáspora temática donde diferentes autores buscan y persiguen temas distintos...» (Ruiz, 2015). El otro, tras coincidir, basó esa imposibilidad en que los poetas nicaragüenses jóvenes «en su mayoría solo han publicado un libro», lo que debería tomarse, a su entender, como una «búsqueda» apenas inicial o, dicho de otro modo, errática (ídem).

Y aunque en la discusión se hablaba exclusivamente de poesía, lo cierto es que la noción de género literario ha estado en crisis desde hace ya algún tiempo, y aun si no fuese así, todo lo que produce un autor termina entrando en su sistema literario y va a tener un peso a la hora de querer establecerse su poética. Ante esa luz, hay que mencionar que varios de los poetas novoseculares nicaragüenses, para la fecha, habían publicado más de un solo libro. Por mencionar algunos, con solo poesía: Gema Santamaría: *Piel de poesía* (2002), *Antídoto para una mujer trágica* (2007), *Transversa* (2009); Ezequiel D'León Masís: *Trasgo* (2000), *La escritura vigilante* (2005), *Trasgo. Ciudad sin álamos* (2009); Marcel Jaentschke: *Sobre el Desasosiego* (2011), *Dilatada República de las Luces* (2012); Francisco Ruiz Udiel: *Alguien me ve llorar en un sueño* (2005), *Memorias del agua* (2011); con varios géneros: Emila Persola: *Poemas Rojos y Amarillos* (2008), *Blog to Rosario* (2011); Eunice Shade: *El texto perdido* (2007), *Escaleras abajo* (2008), *Espesura del deseo* (2012), *Doble línea continua* (2014); Manuel Membreño: *Flojera* (2012), *Poemas sin esquina* (2013).

6.1.2. Esquema Guillén-Ruiz

En esa misma mesa de discusión, Ruiz aventuró una «antojadiza categorización» de esta poesía, en algo similar a la que un par de años antes había propuesto Ritomar Guillén (2012). Ambos trabajos, el expuesto por Ruiz en 2014 y el impreso antes por Guillén, plantean una clasificación intuitiva que tiene como base aspectos temáticos y, en menor grado, estilísticos (con Guillén siguiendo a la tradición en colocar a las mujeres poetas en un compartimento aparte). De las cuatro categorías de Ruiz, tres están en Guillén, aunque rotuladas ligeramente de otro modo: *existencialismo*, *erotismo*, *metapoesía* (conciliando términos); Guillén propone, además del «*feminismo*» (que establece con base exclusivamente biológica, sin importar si hay

realmente o no un discurso feminista en los trabajos de las autoras ahí arracimadas), un apartado que llama *hermetismo*; y Ruiz concluye su esquema con la *antipoesía*.

Estas dos propuestas, que, pese a las (ligeras) diferencias en sus resultados, parten de similares presupuestos teóricos¹⁴ y pueden, por tanto, fusionarse en uno solo: el esquema Guillén-Ruiz, son las únicas aproximaciones críticas a la producción literaria nicaragüense más reciente considerada como un conjunto. Presentan la evidente limitación de abordar el fenómeno literario desde la perspectiva exclusiva del género lírico, y de establecer vínculos endebles entre texto y contexto, además de poderse insertar sin mayor conflicto en el esquema hegemónico referido en §3.2, lo que dificultaría la identificación de lo que distingue a la literatura novosecular nicaragüense del sistema en que se inserta; pero al menos Guillén y Ruiz se alejan del agnosticismo crítico mencionado antes.

6.1.3. Impresionismo y cientificidad

En todas las ocasiones que se ha intentado dilucidar la especificidad de la literatura nicaragüense contemporánea, la tarea ha quedado en manos de los propios protagonistas del proceso¹⁵. Esta práctica, al modo de ver de Eunice Shade (2015), «perjudica el

¹⁴ A manera de axiomas y postulados, en el sentido de no ser sometidos a comprobación alguna.

¹⁵ Además de las discusiones organizadas por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua en Managua, en 2008 y 2014, puede anotarse las entrevistas a varios de estos autores hechas por Ulises Juárez Polanco en 2012 y 2013 (cuyo registro está disponible en el sitio electrónico *los2000.com*) y las reflexiones —propiciadas por estas últimas— en torno a la existencia (o no) de una generación de narradores nicaragüenses y la agenda político-cultural que esta debía tener, cuyo impulsor, Luis Topogenario, ejecutó en esencia un monólogo durante poco más de un año registrado en *nuevosescritoresnicas.blogspot.com*, pese a que allí podían publicar libremente al menos una decena de autores más con el fin de «realizar sus aportes e incluirse en la discusión y a partir de ella generar un *producto crítico*». Los ya citados Guillén y Ruiz, además de Pérez en algunos artículos y Shade en otros, completan la nómina de reflexiones *internas* sobre este período. La única aproximación *externa* al fenómeno como

panorama literario de Nicaragua». La autora de *Espesura del deseo*, igual que en otras ocasiones¹⁶, señala en el artículo citado la necesidad (y escasez) de un acercamiento objetivo, con ánimo científico, al fenómeno literario. Para ella, la crítica impresionista, entendida como la que carece de método, es un factor que «limita la reflexión literaria amplia» (ídem). «[E]l gran vicio que perjudica el panorama literario de Nicaragua [...] —diagnostica— [es que] los lectores rutinarios son los mismos escritores, eso genera el círculo vicioso del compadrazgo y la ausencia de una crítica literaria objetiva» (ibídem).

conjunto, ejecutada también por un escritor nicaragüense, aunque de mayor edad que los aludidos, ha sido la de Erick Aguirre, quien toma una vez más a la poesía como vértebra y dice que

aún es pronto para aventurar opiniones o arriesgar juicios acerca del derrotero de los poetas más representativos de las primeras décadas del presente siglo. [...] Esta generación, o quizás la siguiente, será la que seguramente habrá de producir las primeras grandes y verdaderas rupturas formales en la poesía nicaragüense de los nuevos tiempos. (2014, p. 13)

¹⁶ Por ejemplo, en «Cafecito de sábado por la mañana» (2011), al referirse a las relaciones intergeneracionales, acepta la necesidad de dialogar con escritores anteriores en el tiempo a ella y sus contemporáneos, pero advierte: «Si me voy a sentar a la mesa vamos con argumentos serios porque no voy a perder mi tiempo, pero sobre todo espero disciplina y disposición de practicar una revisión crítica de las categorías, de los términos, de los temas, de los textos literarios». Antes, ahí mismo, se preguntaba: «¿dónde está la crítica seria en este país?». En «Algunos puntos sobre las íes» (2012) alude a la falta de independencia entre los poderes culturales y la creación propiamente dicha. Y denuncia «el estilo archivístico» y la falta de perspectiva histórica en las investigaciones literarias: «[I]gnorar la elemental noción de proceso —decía— da, ahora, como resultado la aparición de nombres, de verdad emergentes [...] que únicamente por su interés y disposición hacia las figuras del Poder literario, sobresalen en este país». Y pregunta: «¿Cómo se relaciona la producción textual reciente con las anteriores? ¿Cómo salir de aquellos que utilizan o aprovechan el clásico método de la historiografía para figurar y no porque de verdad deseen una reflexión o una aproximación cabal!». También lamenta el aislacionismo de los estudios literarios (que no suelen tomar en cuenta otras manifestaciones culturales), así como su tendencia a girar en torno a la poesía. Finalmente, en «El misterioso giro de la curva» (2015) problematiza el uso del cliché en el arte y específicamente en la literatura (nicaragüense). Visitar los lugares comunes, dice, no es bueno ni malo en un sistema de escritura: el autor lícitamente puede hacer uso de ellos, conscientemente, en la búsqueda de determinado efecto. Este artículo puede tenerse como un ejemplo del tipo de crítica que la autora echa tanto en falta.

El impresionismo, que según Alfonso Reyes es solamente el primer grado de la crítica, de la que la exégesis y el juicio serían los otros dos, constituye «el común denominador de toda crítica» (1997, págs. 109-110). Sin la impresionista no hay crítica posible: los críticos impresionistas, escribía el mexicano en 1940, son individuos refinados que «[a] veces preceden en tiempo a la crítica metódica y le llaman la atención sobre los nuevos valores» (ídem, pág. 334); en muchas ocasiones, además, son ellos mismos escritores y poetas. Sin embargo, «por lo mismo que el impresionismo carece de rigores científicos, desgraciadamente ofrece un fácil acceso a los ingenios legos y aun a los legos sin ingenio. De modo que hay también un impresionismo medio y un impresionismo inferior» (íd. pág. 335).

Contra este último tipo de impresionismo, el inferior, —que para Reyes no merece ser llamado crítica y al que no dedica más de un puñado de líneas: su propio peso lo derriba— es que parece enardecerse la también poeta y narradora Eunice Shade. ¿Quién podría negarle razón?

El ejercicio de lectura que a continuación se presenta parte, sin mayor reparo, de la impresión que el autor de estas líneas ha tenido al revisar los textos de los autores seleccionados en la muestra, así como la realidad socio-histórica que los envuelve, algunos de sus elementos biográficos y su interacción con el sistema literario en que operan: relaciones entre sí, relaciones con otros autores novoseculares nicaragüense, relaciones con la tradición literaria preexistente. Se procura la aplicación metódica de nociones de crítica literaria, con preferencia por el eclecticismo y flexibilidad teóricos, y se echa mano, en fin, de herramientas hermenéuticas *ad hoc* según se requiera; la ausencia de un marco conceptual y teórico explícito no debe interpretarse como falta de voluntad científica en el abordaje. Se reconoce, sin embargo, que la

intuición cognitiva y el ánimo inquisitivo son el cimiento en que descansa el edificio cuyos planos ahora se muestran.

6.2. Estudios de caso

6.2.1. Resignificaciones y tensiones en Emila Persola

I. En busca de la identidad perdida

Responde Emila Persola (2010) a quienes lo acusaban de apropiarse de la identidad de la que entonces era su pareja, llamada Emilia, que su pseudónimo tiene como origen la resignificación del nombre de uno de sus escritores preferidos, Milan Kundera, más la transformación fonético-morfológica del sintagma *Perseo del sol*, que usó como primera dirección de correo electrónico. La operación para el nombre había consistido en tomar letra ‘n’ en Milan, llevarla al frente, girarla noventa grados en sentido antihorario y añadirle una raya horizontal. Nacía así el heterónimo literario de Martin Mulligan Guillén, quien para la fecha de publicar el artículo citado era ya un autor conocido en el medio literario nicaragüense, tanto por su actividad como teatrista y *performer*, como por su presencia en internet como bloguero.

El ejercicio reporteril en un diario nicaragüense le había servido de insumo para su primer libro, *Poemas Rojos y Amarillos*, que el Instituto Nicaragüense de Cultura editó en 2008 como parte de las nuevas (y efímeras) políticas de incentivo a la literatura emergente implementadas tras el regreso al poder, un año antes, del Frente Sandinista de Liberación Nacional. La hibridez textual, manifiesta en el montaje de las piezas que componen el volumen,

dislocaciones contextuales de notas periodísticas, a la vez que un forcejeo sin tregua con las convenciones del género lírico, cuya violación se intenta disimular declarando en el título la pretendida modalidad textual contenida (*poemas*), son ya insinuaciones del programa estético-ideológico de este escritor nacido en Managua el mismo año en que el último de los Somoza que controlaron Nicaragua en el siglo XX fuera obligado a abandonar el poder y el país.

II. La estructura (es el mensaje)

Es, sin embargo, con la publicación de su tercer título, *Hiperhumano*, a cargo de Leteo ediciones y el colectivo artístico Veinti3, a finales de 2014, que se perfila con claridad la propuesta literaria de Persola. Si ya antes, en *Blog to Rosario* (Centro Nicaragüense de Escritores, 2011), había continuado recurriendo a la hibridación textual —las notas periodísticas se hacen presentes, pero sobre todo las entradas de blog y los poemas— y el desborde de los géneros literarios —esta vez el título no se adelanta a «dilucidarlo», pero en la portadilla se incluye la aclaración al pie, quizá decisión del editor más que del autor: «Cuentos»—, en *Hiperhumano* su gesto artístico primigenio, la resignificación mencionada como origen de su alias, viene a nuclear estéticamente los procedimientos anteriores, que siguen estando presentes, y a dar consistencia y plena factura artística a una obra literaria que no trata nunca de evadir el riesgo.

Estructurado a manera de blog, con 118 piezas distribuidas en 183 páginas y tituladas cada cual solamente con uno de los catorce ciclos temporales aludidos en el libro (a manera de meses) más una cifra que oscila entre 1 y 31 (es decir, la *fecha* en que la ficción sugiere que fue *publicada*), en orden *cronológico* inverso, el autor coloca al frente del volumen un prólogo que él mismo escribe, «El caso del asadorabanico», donde contextualiza histórica,

geográfica y conceptualmente su tesis. La obra propiamente dicha abre con sendas citas de tres autores asociados más con la reflexión sociológica, económica y cultural (sobre todo en relación con los fenómenos de globalización y revolución tecnológica contemporánea) que con el arte o la literatura: los españoles Vicente Verdú y Manuel Castells y el estadounidense Nicholas Carr, lo que ya en sí representa una postura estético-ideológica nada baladí. Cada texto, además del referido encabezado, lleva al pie cinco elementos que refuerzan la sensación de estar leyendo un sitio electrónico: cantidad de comentarios («*comments*»), cantidad de votos positivos y negativos («*Like*», «*Dislike*»), categorización temática («*Labels*») y la opción de *compartir* en dos plataformas de socialización virtual ficticias («*Share this*»).

Es gracias a esa estructura que las inconsistencias textuales, al incluir en un solo cuerpo modalidades enunciativas tan diversas como narraciones, argumentaciones ensayísticas o evocaciones líricas y epigramáticas, son superadas, algo que Persola no consigue en *Blog to Rosario*. Ambos libros, en todo caso, sin importar sus diferencias cualitativas, participan de un mismo ambiente ficcional y de recursos expresivos ligados en su mayoría a los convencionalismos surgidos a partir de la revolución de las telecomunicaciones y, más específicamente, del ecosistema de la Web 2.0. En efecto, aunque en *Hiperhumano* se eche mano al recurso del enmascaramiento de los referentes (el país natal del narrador se llama Filagurú; su capital, Benefia; su presidente, Buitrago; la región a la que pertenece, Cetrinia; etc.), hay evidentes conexiones entre este libro y su predecesor, en el que no se enmascara nada (todavía Filagurú se llama Nicaragua, etc.), más allá del estilo y el universo donde ocurren los acontecimientos narrados, a tal grado que ambos podrían llegar a leerse como una misma novela posmoderna.

III. Género (o degenere) literario: argumento, trama, tema

La unidad temática y la consistencia de la voz (narrativa, argumentativa o lírica, siempre la misma) a lo largo de todo *Hiperhumano* refuerzan la posibilidad de tomar el género novelístico como un contenedor para este libro. Predomina, no obstante, la *liquidez* (dicho en términos baumanianos) del género literario, su inestabilidad en todo caso, que se corresponde plenamente con los temas problematizados en el texto. La fragmentación de las identidades individuales y colectivas, y la necesidad de su reconstrucción, son dos de estas preocupaciones, expresadas una y otra vez a media que la narración avanza (o retrocede, si se quiere entrar al juego del blog leído desde su entrada más reciente hacia la más antigua).

El argumento es más o menos sencillo: un joven reflexiona sobre la realidad social, política y cultural de su país y el mundo mientras se enfrenta a la necesidad de crear o mantener vínculos emocionales con familia y amigos y (re)construir su identidad personal. Durante un período que comprende desde el 4 de elenia (nombre que tiene el primero de los catorce ciclos con que son remplazados en la ficción los doce meses de nuestra realidad) hasta el 31 de xatora, con el que inicia el libro, lapso que puede considerarse como el equivalente a un año, el narrador-yo-lírico-protagonista, de nombre Emila, *comparte* episodios de su vida, pensamientos, noticias que le interesan, estampas de la cotidianidad de su entorno, reflexiones y hasta poemas y ficciones (dentro de la ficción), mientras enfrenta la migración a otro país y cierra un ciclo de duelo por su padre recientemente muerto.

De más está decir que el entramado de la historia es todo menos lineal, de suerte que en ocasiones se pierde la noción de continuidad y se evoca de manera acertada en el destinatario la sensación que experimentan hoy en día en la realidad las personas que leen, por ejemplo, sus líneas de tiempo en redes sociales o ven noticias en la televisión, saltos emocionales

violentos: en un instante una atrocidad las enardece; al siguiente, un *meme* les arranca una carcajada; y, antes de poder reacomodarse la quijada, dos mascotas juguetonas las conmueven hasta casi el llanto. Neurosis: signo de la modernidad. Hiperneurosis: signo de nuestro tiempo. El uso del lenguaje también contribuye a recrear la contemporaneidad y el entorno urbano que reclama; un ejemplo: «Deberíamos obligar / a nuestros diputados y / funcionarios, / a ir a sus trabajos en bus, / en taxi o a pincel, / al menos una vez a la quincena / #PoloTierra #YoHagoPatria» (p. 125).

IV. La lengua: cómo usarla

Como puede notarse¹⁷, se inserta lo local en el contexto global a través de la recreación del entorno web con el símbolo de almohadilla que se usa en las plataformas de redes sociales para categorizar temáticamente los millones de conversaciones públicas que se generan cada día (lo que se conoce mejor como *hashtag*), así como el recurso a la locución adverbial «a pincel», que no registra el Diccionario de la Lengua Española (consulta en línea) ni el del Español Nicaragüense de Arellano Oviedo (2009): una expresión coloquial usada comúnmente en algunas zonas urbanas centroamericanas como sinónimo de «a pie».

¹⁷ También podrá notarse una coma sobrante entre el complemento directo de persona («nuestros diputados y funcionarios») y el complemento que demanda el verbo de influencia («ir a sus trabajos en bus...»), lo que constituye un desliz gramatical menor. Otros pasajes de *Hiperhumano* contienen errores similares, algunos un poco mayores, pero perdonables. No pasa así con *Blog to Rosario*, donde lamentablemente los errores son un poco más graves y mucho más frecuente. Véase en este dato la influencia de la situación económico-cultural de Nicaragua en su literatura: obviando el misterio de escritores que no dominan la lengua (que no son pocos: conocidas son las confesiones de Gabriel García Márquez al respecto, por decir algo), se podrá argüir deficiencias en el sistema educativo, pero sobre todo hay que ver aquí la falta de estructura editorial, con adecuado cuidado de texto y supervisión en cada etapa del proceso.

También trata de imitar el escritor el habla a nivel fónico: «Ella pregunta: “¿Carne desmenuzada, pollo’n salsajalapeña, tilapia empanizada, brochetepollo, bistec encebollado o carne asada?” [...]. Entonces aparece la segunda pregunta pecadora: “¿Puréd’papa, guiso o queso?”» (p. 143). Naturalmente, el paradigma verbal para la conjugación en segunda persona singular preferido es el del voseo: «Daniela, quiero que vengás hoy a casa y te quedés» (p. 178); «“Hey, vos; leé en voz alta / que yo también *ando cabanga*”» (p. 96); «... cuando llegás a comer *no hay falla*; pero *guaro* sólo te venden si te conocen». Los giros de lengua propios de Centroamérica, y especialmente Nicaragua, son abundantes (en cursiva se han destacado algunos acá), pero igualmente se recurre a veces a léxico más *global*: «... y los vecinos que ya escuchan este emanar de lava, de risa, de fuck me, fuck me harder. La cama se desprende de la pared como insolente isla: chilla, chillamos, and you finger me» (p. 186), creando una tensión interesante entre la periferia y el centro.

A la tensión antes señalada contribuye igualmente la inclusión en los textos de referencias a todo tipo de documentos en internet: canciones, películas, informes técnicos, fotografías, que inserta sin copiar las direcciones completas de los sitios donde están alojados, con lo que evita el riesgo de referenciar un enlace caído, además de conservar la estética del idioma escrito, que no sufre el *ruido* de numerosos símbolos que suelen acompañar a los dominios de internet.

V. Intertextualidad y referencialidad

Sin detrimento de la autonomía de *Hiperhumano* y el título que lo precede en la bibliografía activa de Persola, la comunicación entre ambos es constante. Además de lo ya anotado, *Blog to Rosario* sirve como antecedente al otro libro en la relación que se establece

entre texto y contexto, y entre narrador y autor. En *Blog...* las alusiones a la realidad objetiva en que la narración fue creada son directas y llegan a formar parte, en gran medida, de la diégesis propiamente dicha:

Hasta el día que cayeron las Torres Gemelas, yo no sabía qué eran las Torres Gemelas. [...] // [T]rabajaba yo en Oslo como ayudante de cocina [...] junto a otros emigrantes de diversos orígenes [...] // Aún recuerdo ese día inicial en el que Agassi y Malik enroscados de brazos, bailaban y gritaban ¡Santos mártires! ¡Santos mártires! Mientras un hombre histérico con una Louis Vuitton azul, manga larga, se lanzaba al vacío desde el piso 87. (2011, pp. 121-123)

En esta Calle Inmaculada, precisamente en esta esquina donde ahora yace esta plaza [...] en otro tiempo, en otra noche, liderando el comando, mi tía esperó la salida del Mercedes [sic] negro del empresario Alfredo Pellas para realizar el primer secuestro que se adjudicaría el Frente Sandinista de Liberación Nacional. [...] // Se le vino la náusea al presentir que traicionaba una conciencia y por primera vez sintió asco de su rol de guerrillera. «Tranquilo, don Alfredo, nos hemos equivocado», le susurro [sic] entonces ella al empresario [...] (2011, p. 110)

El primero de estos fragmentos, extraído de la pieza «Bin Laden vive en mi casa», que abre la última de las tres secciones del libro, es un ejemplo del grado de *filtración* de la realidad objetiva hacia el interior de la ficción, de tal magnitud, que el texto por sí solo no puede ser comprendido a cabalidad, sino que *necesita* del intertexto histórico. Si un hipotético lector que no hubiera vivido en el siglo XX en el planeta Tierra, y sobre todo durante la transición al siguiente, accediera a esta pieza, lo más probable es que no hallaría pleno significado a las ideas y las acciones ahí narradas. Claves de lectura que están *fuera* de la ficción son necesarias para abrir el texto. En primer lugar, hay que entender que las Torres Gemelas, sede del World Trade

Center en Nueva York, representaban uno de los pilares sobre los que descansa la civilización occidental cuya hegemonía pertenece (todavía) a los Estados Unidos de Norteamérica (Ferguson, 2012); luego, está la cuestión de los colonialismos y sus mutaciones durante el siglo XX, que han significado también mutaciones en las formas de resistencia por parte de civilizaciones históricamente sojuzgadas; y así. El tema, la tesis y hasta la diégesis del relato están atados a la historia de la realidad objetiva del autor.

El siguiente, tomado de la segunda sección y titulado «El secuestro», parecería operar de la misma forma que el anterior. La relación aquí con el contexto histórico y social es, sin embargo, más compleja: hay una contradicción entre los hechos narrados en el relato y los que consigna la historia de Nicaragua. Se alude a una acción fallida de la entonces guerrilla del Frente Sandinista de Liberación Nacional organizada por esta en 1970. El objetivo era, a como dice el relato de Persola, secuestrar al empresario Alfredo Pellas Chamorro; sin embargo, el hecho ocurrió en Managua, no en Granada, como sugiere la mención de la «Calle Inmaculada», que puede ser la que hace esquina en esta ciudad con la calle Atravesada en el parque Sandino. Pero la subversión histórica más importante es la mención de la tía del autor del texto, Mary Jane Mulligan, como la líder del comando.

Aunque en la diégesis propiamente dicha no se dé nombre a la mujer que, en la hora decisiva, sintió «náusea» y que «traicionaba una conciencia», y a quien el narrador llama «mi tía», el paratexto ofrece, en la forma de una dedicatoria, la información: «*A Mary Jane Mulligan, in memoriam*». Aparece así la tensión narrador-autor que recorre todo el *Blog...* y que será luego uno de los elementos torales de *Hiperhumano*. El juego de *ocultación* —para usar una palabra de su propio discurso— que se ejecuta desde la propia autoría (Martin Mulligan Guillén >> Emila Persola) cede terreno a la autoficción. Porque, aunque se sabe que entre los seis

guerrilleros que intentaron secuestrar a Pellas había una mujer que era conocida como «la tía», esta era Olga María Avilés López (Cerde, 2011), no Mary Jane Mulligan, quien era una de las tres hermanas del papá del autor, Larry Mulligan Benard (Vivas Benard, 1967).

La biografía del autor funciona como un elemento estructural de su escritura. Mary Jane Mulligan fue colaboradora del Frente Sandinista de Liberación Nacional en su etapa insurreccional, antes de que tomara el poder por la vía armada en 1979. Fue reclutada en la década de 1970 por Marta Lucía Cuadra (Chow & Cuadra, s.f.), como una «de las primeras mujeres de la clase burguesa en incorporarse» (Baltodano, s.f.); por vía materna tenía parentesco muy intrincado y estrecho con el empresario del relato: el abuelo materno de ella, Luis Benard Vivas, era hermano de la abuela materna de él, Berta Benard Vivas; y el papá de este, Carlos Pellas Vivas, era nieto por vía materna de Rosario Vivas Lugo, quien era abuelo materno del ya mencionado Luis B. V., ya que este era hijo de Emilio Benard Doudé y Agustina Vivas Gutiérrez, hija del primer matrimonio de Rosario V. L. (Vivas Benard, 1967). Estrecho e intrincado parentesco que bien explicaría por qué la guerrillera de la ficción «[n]o pudo más» y consideró todo «tan absurdo y tan vil como su propia ocultación»; pero sobre todo sería la razón de que en la digresión del relato se hable de traición. Traición familiar y, quizá, traición de clase.

VI. Vasos comunicantes

La infiltración autobiográfica se manifiesta también en «Bin Laden...», y aquí sirve además como puente hacia *Hiperhumano*. En el sexto párrafo, tras relatar cómo vio celebrando el derrumbe de los edificios neoyorquinos a sus compañeros —al parecer árabes, por los caracteres en este idioma que inserta a manera de exclamación ficticia—, el narrador (homodiegético, queda más que claro) introduce un actante que luego aparecerá en el siguiente

libro: Clara, quien lo espera al llegar a casa con la cena ya servida. La presenta como noruega y, además de cuando en el noveno párrafo dice haber regresado a Nicaragua tras divorciarse, no otorga más información sobre ella. No ha sido posible verificar en la biografía del autor si ese matrimonio y el consiguiente desplazamiento migratorio efectivamente ocurrieron, pero es dable asumir que así fue. En el relato hay una mención a estudios realizados en la UNAN-Managua, lo que sí se corresponde con la realidad empírica de la vida de Mulligan Guillén.

Es Clara quien interesa en este punto. En «Apolope 13» (*Hiperhumano*, p. 124) vuelve a aparecer, esta vez con un poco más de información: la relación había durado tres años y tras la separación y el regreso del narrador-protagonista a su país natal:

Mantuvimos escueta comunicación por los siguientes tres meses hasta que llegó su correo para solicitarme una firma de divorcio. «...los documentos ya van en camino. La Embajada te llamará en unos días para que llegues a firmarlos. He conocido a Pëter y estoy embarazada». [...] Quedé tan dundo que nunca supe si era realmente una venganza, un alivio o un «le pasa a cualquiera»

Otro actante que enlaza ambos libros es la peruana. En *Blog...* está incluida entre la galería de «Fantasmas» que se pasean por el texto así titulado. «Granada dejó de ser la sede del conservatismo», decreta el narrador, y luego asume la postura de un antropólogo urbano para describir sumariamente a los «muchos indigentes, abandonados, que deambulan cortésmente», algo que le «da pavor», pero a la vez le «fascina». Es en el último párrafo que aparece:

La peruana pertenece a los especímenes que engañan. Siempre se está yendo a Perú. Perdió su pasaporte, duerme en las calles y siempre tiene hambre. Nunca se supo cómo llegó acá, pero es una excelente impostora y sabrá algo de sicología y actuación porque domina las dicciones incas, sabe de historia y sus respuestas llevan precisión. (2011, p. 112)

A *Hiperhumano* se traslada con una función más concreta. Lo que en *Blog...* era mera observación, un privilegio de los que pueden ver, analizar y categorizar la realidad, ahora es un vehículo para intensificar uno de los motivos más recurrentes: la migración y sus estragos. La migración femenina, fundamentalmente. En «Concilia 18» (2014, p. 50), la peruana ocupa una hoja completa. El texto es más que una estampa. El primer párrafo, de un solo enunciado, la introduce como un ser ambiguo, inestable: «La peruana decía que era peruana un día, y al otro, no decía nada». Luego, en el siguiente, en vez de darle calificativos, como hacía antes («es una excelente impostora»), el narrador se limita a mostrar, sin imponer significados al destinatario, aunque aludiendo explícitamente a él, como una forma de involucrarlo emocionalmente en el relato: «La peruana al verte desde largo, lloraba. Se iba poniendo entristecida, arrugada y se desboronaba de a poco hasta engendrar piedad en tus ojos».

VII. Actitudes del narrador y proyecto de obra

Este distanciamiento objetivo respecto de los hechos narrados, que en la pieza que ahora se comenta es reforzado en los dos siguientes párrafos con sendas escenas donde dos vendedores callejeros son los que acusan y juzgan a la peruana, constituye un elemento discursivo que estaba ausente en *Blog...* Con frecuencia en el libro de 2011 se tenía la sensación de que el narrador jugaba a descender a las capas sociales inferiores con actitud paternalista y casi como turista (v.g. «Se renta para negocio u oficina» [p. 179], donde una mujer, en cuya casa opera una pequeña tienda de abarrotes, intenta progresar económicamente ampliando su negocio con el servicio de llamadas telefónicas, «que en su provinciano universo [... vislumbraba] como algo tan maravilloso y fecundo, como quien vendiera hielo en una edad antigua»).

Ante la realidad que narra, en *Hiperhumano* la voz es más objetiva, en apariencia menos arrogante; su crítica social es más certera, sistemática. La estrategia discursiva utilizada transita casi por completo sobre la vía de la erudición. Ya no hay necesidad de digresiones evaluativas, el narrador elige ahora usar bata y microscopio o, según el caso, formol y bisturí, o al menos cámara y libreta de campo. Se ubica, en fin, en el templo de la ciencia. «Pensé que el caso ameritaba una respuesta, pero a la vez una divulgación del fenómeno por su popularizada práctica y ascenso...» (p. 94); «Acá tres hipótesis que nos permitieron acercarnos a las posibles causas que abonaron ese jardín de rebeliones en una zona culturalmente homogénea pero soberanamente independientes» (p. 135), etcétera. La Razón por la razón.

En general, se dedica Persola a diseccionar la realidad social pretendidamente interna, pero que naturalmente se referencia con la realidad objetiva, la del mundo que habita. Ataca especialmente las estructuras institucionales de poder que rigen las relaciones humanas fundamentales: familia, amistad, amor, matrimonio, placer sexual, género, escuela, trabajo, consumo, ciudadanía, Estado. Las tensiones entre este último, representado mayormente por la figura de Buitrago (evidente trasunto del actual gobernante de Nicaragua, antiguo guerrillero que a la fecha de escribirse estas líneas ha completado tres períodos presidenciales e inicia el cuarto), y el individuo vertebran lo que hasta el momento es su obra en proceso. Algo que puede ejemplificarse con numerosos fragmentos, pero que este texto epigramático refleja en su esencia:

Buitrago tuvo ocho
hermanos, y se los comió a
todos. Buitrago tendrá más
hijos y uno de ellos le dará
una indigestión como a
Saturno.

#DirecciónNacional

(p. 150)

6.2.2. Manuel Membreño: revisionismo y relaciones transtextuales

I. Miedosos acuñando un manifiesto

«[E]n el proceso literario nacional —pleito de niños nuevos por llegar a niños viejos— siempre ha sido más conveniente amarrar malos versos a ese rótulo que nos encierra entre un lago y un volcán». La cita proviene del texto de presentación incluido en la «Muestra de Narrativa Nicaragüense» *Miedosos apuñando lápices y cuadernos*, volumen que representa el acta de nacimiento de ediciones la chancha, publicado, con un tiraje de 100 ejemplares, en Managua el año 2015. La edición, que consta de 24 páginas no numeradas, está firmada por Omar Elvir y Manuel Membreño, y contiene ilustraciones de Daniel Pulido; en ella se publica a cinco autores, con una pieza («en su mayoría inédita y desconocida») cada uno: «La cegua», de Alberto Sánchez Argüello; «Nolvik», de Adriana Obando; «Patricio», de Ezequiel Torres; «La vergüenza», de Hannia Zelaya; y «Tragaluz», de Maynor Xavier Cruz; en ese orden.

El gesto contracultural en esta «muestra» es evidente. Los editores ubican su propuesta en el contexto de un panorama literario —el nicaragüense— donde la poesía es hegemónica y sirve, primordialmente, como marca identitaria, como soporte de nacionalidad; de ahí la referencia al lago y al volcán, elementos de la geografía nicaragüense que desde la publicidad hasta la propia escuela se han instaurado como referentes nacionales: «Nicaragua es

tierra de lagos y volcanes»¹⁸, se dice por todos lados. Y la poesía ocupa más o menos el mismo sitio: «En Nicaragua todos son poetas hasta que se demuestre lo contrario» es una frase que han pronunciado muchos y que subyace, por ejemplo, en el artículo que el periodista nicaragüense radicado en Londres, Arturo Wallace, publicó en BBC Mundo («en el contexto de Centroamérica Cuenta») en mayo de 2017 para tratar de responder «Por qué los nicaragüenses están convencidos de que el suyo es el país con más poetas per cápita de América Latina».

Es una apuesta, ya no por la ruptura, pero sí al menos por un cuestionamiento a la tradición mantenida desde el proyecto de Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho *et al.* Un «esguince», dicen en la misma hoja, que «[t]ampoco es un cóctel molotov con ganas de incendiar las tripas de la bestia». Porque «[e]l canon ya está hecho y derecho». Una ruptura que, de serla, en todo caso, no se plantea en términos generacionales. El folleto no sostiene un discurso de esa índole; en ningún momento se hace referencia a «nueva narrativa» o a «literatura joven», y de hecho se alude un tanto tangencialmente a contemporáneos suyos que servirían de sostén de la misma tradición, esos que «ansiosos, desean sumársele» (Elvir & Membreño, 2015).

El manifiesto de Elvir y Membreño es bastante claro. Y lo que no lograra decir en línea recta el texto —como, quizá, la voluntad de choque con otros autores noveles o emergentes del momento, un tanto matizada— viene a ser explicitado por el intertexto. De este, lo más interesante es el título, un elemento nada irrelevante en toda obra y que los editores toman prestado a Leonel Rugama, poeta que, como es sabido, murió pocos meses antes de cumplir 21

¹⁸ La frase, a modo de eslogan, debe ser vista como una manifestación de la hegemonía que la zona del Pacífico ha mantenido históricamente sobre el resto del país. En efecto, si bien la existencia y abundancia de volcanes en la geografía nicaragüense es innegable, y los dos mayores lagos del país, el Cocibolca y el Xolotlán, son elementos distintivos de su paisaje; todos estos se distribuyen en menos de la mitad del territorio, sobre la franja pacífica. Los bosques y las montañas de la costa del Caribe y el centro del territorio son omitidos en esa fórmula; ante esa omisión flagrante lo mínimo que cabe es preguntarse por qué, y luego: ¿para qué?

años, en enero de 1970, asesinado junto con Róger Núñez Dávila y Mauricio Hernández Baldizón por la Guardia Nacional, que los atacó por ser miembros de la entonces clandestina organización guerrillera FSLN.

«Miedosos apuñando lápices y cuadernos» fue escrito, según consigna la edición póstuma de su poesía (Rugama, 1983), en 1969, y entregado junto con otros textos a Pablo Antonio Cuadra para su publicación en *La Prensa Literaria*. «[L]e recuerdo que tengo un libro de poemas en remojo en sus fólders», le escribe Rugama a Cuadra en una carta fechada en julio de ese mismo año, en referencia a las carpetas (*folders*, en el español de Nicaragua) en que el autor de *El Nicaragüense* archivaba los inéditos que numerosos poetas le confiaban para ser publicados en su periódico. Continúa Rugama: «Entre otros, se encuentran: “Miedosos apuñando lápices y cuadernos” [...]; “Para que se den cuenta” [...]; “Para la misma muchacha” [...]; “Rampas y rampas y rampas”» (Cabestrero, 1989). Esta pieza, que el esteliano consideraba entre las primeras a la hora de confeccionar lo que habría sido su primer libro, es despachada en la biografía publicada por la editorial Nueva Nicaragua como uno de «los poemas de su infancia». Elvir y Membreño, sin embargo, logran ver en ella una alegoría del proceso literario nicaragüense, ese «pleito de niños nuevos por llegar a niños viejos».

El poema es una lectura de los mecanismos de transmisión de la cosa literaria en un medio tan conservador como el nicaragüense. Es, en la superficie, un texto anecdótico que narra el paso de la niñez a la adultez y la preservación de los valores heredados: en primera persona, el hablante lírico inicia su discurrir ubicándose en el momento de ingresar a la escuela, como uno de los «niños nuevos» en su primer día de clases, admirado («con la boca abierta») del comportamiento incivil de los «niños viejos», que peleaban entre sí y molestaban a los otros niños, además de «correr por todas partes», hasta que su rebeldía es aplacada por el maestro,

quien aparece en escena «repartiendo coscorriones» y hace que los grandes ejecuten los rituales de la nación (izar la bandera, cantar el himno), mientras los chicos se quedan callados (porque «sólo sabíamos persignarnos»); el maestro los instruye en historia patria, y «a la salida» hay riñas entre niños viejos y nuevos, pero «ningún pleito terminaba / porque pasaban señores / que en vez de ver el pleito / separaban a los niños». Luego, a los años, el hablante lírico se vuelve niño viejo y reproduce al pie de la letra el comportamiento aprendido. Y cierra, resignado: «Todos amábamos a la maestra / pero la maestra se casó con un señor».

El epígrafe que utiliza Rugama en «Miedosos...», unos versos del poema «Los testigos oculares» de Carlos Martínez Rivas, alertan tempranamente su naturaleza alegórica. Para referirse al terreno blanco de una salina¹⁹, Martínez Rivas habla de «la nieve nieve nieve», que, aclara, no es aquello que cubre la tierra, «sino la desnudez / de la Tierra» misma. En la pieza del autor de *La insurrección solitaria* el paisaje es, naturalmente, un elemento alegórico que, entre otras cosas, sostiene un discurso cuestionador de las identidades nacionales desde la perspectiva del artista y su permanente debate: intervenir o no intervenir en su realidad (otros versos, no incluidos en el epígrafe, lo refuerzan: «Se ve lo que no se toca»; «patria que se te negara»; «... lo mirábamos una vez y otra / [...] como para que se nos olvidara...»; «... así nos íbamos, nos fuimos: / con mucha tierra y poco mundo»; etcétera [Martínez Rivas, 2007, pp. 225-230]). El cuestionamiento identitario de Martínez Rivas enlazaría plenamente con el sentido aquí propuesto para el texto de Rugama que se comenta.

¹⁹ Las referencias a la fauna en la misma estrofa (gansos, bermejuelas) y, sobre todo, las botánicas hechas ahí mismo y en la siguiente (anacardo, terebinto, escaramujo y, principalmente, jijallos o barrillas) permiten proponer esa lectura. Los animales son, por supuesto, elementos comunes del paisaje marino, y las plantas, sobre todo los jijallos, remiten a terrenos salados: mientras las tres primeras pueden crecer en terrenos salados, las barrillas lo *necesitan*.

Esta hermenéutica, que podría resultar forzada a simple vista, es respaldada por un pasaje del propio texto rugamiano. En la tercera secuencia de sentido²⁰, el hablante lírico, asombrado, se queda viendo cómo los niños grandes «... se agachaban a la paja / con la cara llena de sudor / a beber cansadamente / ponían la mano bajo el chorro». La clave aquí es la última palabra: ‘chorro’, que resulta ser parte del inventario léxico de Rubén Darío. «Un día estaba yo triste, muy tristemente / viendo cómo caía el agua de una fuente; / [...] el crepúsculo en su suave amatista, / diluía la lágrima de un misterioso artista. / Y ese artista era yo, [...] / que mezclaba mi alma al chorro de la fuente», dice el modernista en «Triste, muy tristemente...», poema que antes de morir no ha incluido en ningún libro y que forma parte de su *Lira póstuma* (1919, pág. 15), volumen XXI —y penúltimo— de sus obras completas que la madrileña editorial Mundo Latino se apresuró a publicar desde mediados de 1917. Después de otro verso, Rugama insiste en el intertexto, que logra pasar desapercibido: «Los niños viejos corrieron y abrieron el chorro de la paja».

Para la fecha de composición de «Miedosos...», Rugama se encontraba ya en la clandestinidad como miembro de la guerrilla del FSLN; había abandonado a sus padres en Estelí, y ocasionalmente mantenía relaciones sociales en Managua, entre otros, con los círculos intelectuales y literarios. Previo a cumplir 20 años de edad, el antiguo aspirante al sacerdocio católico reconvertido a la agitación sociopolítica tenía ya una vida literaria activa; antes de desaparecer del ojo público, visitaba con cierta asiduidad, por ejemplo, a Pablo Antonio Cuadra en las oficinas de La Prensa (Cabestrero, 1989), siendo este ya un ideólogo y poeta consumado

²⁰ Las dos primeras serían: 1. *llegada a la escuela por primera vez y su consecuencia anímica*; y 2. *inacción provocada por la novedad del ambiente*.

de gran influencia²¹. Es dable asumir, entonces, que Rugama conocía perfectamente el poema de Darío propuesto como intertexto, ya que este fue una de las treinta piezas que Cuadra y Eduardo Zepeda Henríquez añadieron a la selección que el propio autor había hecho entre 1914 y 1917 para la Biblioteca Corona de Madrid y que sirvió en 1967 como base para editar un volumen en el marco de los fastos que el Gobierno de Nicaragua organizó en ocasión del centenario de su natalicio (Cuadra, 2001, pág. XII). El ahora Héroe Nacional (Gobierno de Nicaragua, 2016) pasaba a ser, pues, parte del inventario simbólico del poder que para la fecha de redacción de «Miedosos...» ya ostentaba en su totalidad Anastasio Somoza Debayle, elegido presidente precisamente en 1967, quince días después de que se clausurara en la Casa Presidencial, el 21 de enero, la Semana Dariana, pastel de lujo que tuvo su cereza en la masacre del día siguiente en Managua (Blandón Guevara, 2011, págs. 18-19).

Mezclada el alma del «misterioso artista» con «el chorro de la fuente», resulta, entonces, que, al beber los *niños viejos* de ese otro chorro, el «de la paja», se les trasmite discursivamente la condición artística, o una aspiración a ella. La alegoría planteada por Rugama, y que Elvir y Membreño acogen a plenitud, se resuelve más o menos con la siguiente

²¹ Tras pasar algunos años fuera de Nicaragua a en la década de 1940, entre otras cosas en labores diplomáticas, regresa al país en 1950 y empieza a partir de ahí a ocupar varias posiciones de gran influencia cultural: 1954: nombramiento como codirector del diario La Prensa y fundación de La Prensa Literaria, que dirigió por largos años; 1961: comienza a editar la revista *El Pez y la Serpiente*, cuya labor duró más de una década; 1964: es elegido director de la Academia Nicaragüense de la Lengua. (Urbina, 2002). Ya desde antes su radio de acción trascendía la esfera nicaragüense: en julio de 1946, por ejemplo, en paralelo al XIX Congreso Mundial de la organización internacional de estudiantes católicos Pax Romana (fundada en Suiza en 1921), celebrado en España y en el que participó como uno de los diez asistentes nicaragüenses, se reunieron más de ochenta delegados de casi todos los países hispanoparlantes para crear el Instituto Cultural Iberoamericano, del que eligieron a Cuadra como presidente y que fue el embrión del Instituto de Cultura Hispánica que pocos meses después crearía el Estado español como parte de la estrategia de política exterior del Gobierno de Francisco Franco, acosado entonces por algunas potencias que lo iban aislando del tablero internacional (Bueno Sánchez, 2001).

sustitución de términos: los niños son los poetas o escritores que emergen en el panorama (nuevo y viejo es, a secas, una marca de temporalidad que halla sustancia en las fechas de nacimiento o de primera publicación de los noveles: las llamadas *generaciones*²²); los maestros, los autores consagrados que, además de enseñar los rudimentos del oficio, tienen por tarea inculcar en la simbología patria a los recién llegados; los señores son los personeros del poder, sus colaboradores, o el poder tal cual (un maestro es, por definición, también un señor); y la maestra vendría a ser la nación, la nacionalidad (la «patria que se te negara»), que da sentido al locus (la escuela, que es el territorio) y a la que todos quieren poseer (el texto habla de amor, pero es parte de la alegoría, no hay tal dignidad): los aspirantes al poder, escritores y poetas que sostienen a la tradición guiados por los maestros y señores, ansían conocer los secretos de su nación, «verle las piernas [...] / el calzón y hasta los pelos», pero al final «... la maestra se casó con un señor».

II. Función del artista y su producto

La relación del artista con la tradición cultural que encuentra al momento de ingresar al campo intelectual (en el momento, pues, de su *emergencia*), su función como actor social y la utilidad misma de la obra de arte como producto de su trabajo son, precisamente, reflexiones clave en la literatura de Manuel Membreño. Los dos libros que a la fecha ha publicado problematizan estos temas ya desde el paratexto, en sus umbrales (al decir de Genette), y una serie de otras operaciones transtextuales, análogas a la expuesta para el caso de su «manifiesto miedoso», son igualmente ejecutadas para ello.

²² Piénsese en las sucesivas graduaciones escolares; no es casual, pues, el uso de este término en la historiografía literaria nacional, u otros análogos como *promoción*, que resultaría ser una estrategia de control.

En *Flojera*, que significativamente edita con el Centro Nicaragüense de Escritores tras someterlo a concurso en 2012, lo primero que llama la atención es la ilustración de portada. Se trata de una fotocomposición donde elementos icónicos de la ciudad de Managua se colocan en un orden nada azaroso. La obra visual, firmada en la página de créditos por Alberto Sánchez Argüello (uno de los futuros *miedosos*), presenta cinco monumentos y cinco edificios escogidos cuidadosamente en la búsqueda de significaciones. De los primeros, el que destaca, por estar al centro y por presentarse en mayor tamaño y a mayor altura, es «La sombra de Sandino», escultura metálica diseñada por Ernesto Cardenal a partir de la silueta de Augusto C. Sandino e instalada en abril de 1990 —antes de la toma de posesión de Violeta Barrios— sobre la Loma de Tiscapa (centro del poder durante gran parte del siglo XX), y que en la imagen tiene como pedestal un edificio en escombros, remanente del terremoto de 1972; a la izquierda, separados por el edificio que antiguamente ocupó el Banco de América (de la familia Pellas) y que hoy forma parte del complejo donde opera el Poder Legislativo de Nicaragua, está el monumento a Rubén Darío erigido en 1933 durante el gobierno de Juan Bautista Sacasa, obra del italiano Mario Favilli y, en la composición, sostenido por la torre Pellas construida a principios de este siglo, que en su momento se publicitó como el edificio más alto del país; a la derecha, destaca (como sombra) el Monumento al Combatiente Popular, obra de Frank Orozco de 1984, con su fusil apuntando hacia arriba, el brazo completamente tenso, en actitud de victoria, y (otra vez, en la imagen) apoyado sobre la Concha Acústica que, antes de ser derribada tras los terremotos de 2014 por la municipalidad sandinista, ocupaba un sitio en la Plaza de la Fe, entre el lago Xolotlán y el obelisco que la Administración Barrios de Chamorro levantó en honor al papa Juan Pablo II; todo esto, en la base, está acompañado (¿cercado?) por el edificio del (nuevo) hotel

Intercontinental, al centro, que representaría el capital transnacional²³, y a la derecha la catedral nueva, diseñada por el arquitecto mexicano Ricardo Legorreta, financiada en parte por el dueño de la estadounidense Domino's Pizza y símbolo desde 1993 del poder de la Iglesia católica; entre el edificio en escombros y la Concha Acústica se ubica, a menor altura que los demás, el monumento a Alexis Argüello, exboxeador y alcalde de Managua al momento de ser hallado muerto el 1 de julio de 2009 en su casa de habitación, que es alzado por varias figuras humanas que representan al pueblo y que forman, sí, una masa un tanto amorfa vista a cierta distancia.

Membreño no parece querer andarse con rodeos. La nación es un sistema de ecuaciones cuyos términos son los poderes (reales o fácticos) letrados, el capital nacional que termina siendo el que redacta las leyes, la figura del caudillo a quien se borra el rostro humano para imponer solo su sombra omnipotente, más el elemento popular a propósito indiscernible y mucho olvido; ecuaciones cuyas variables parecen operar en el conjunto de las hegemonías de Occidente: el capital multinacional y la ideología judeocristiana institucional (quienes no pocas veces negocian entre sí). Sistema cuya resolución no puede alcanzarse al haber más incógnitas que ecuaciones. (Aunque la lectura teológica es también posible, por supuesto: Sandino-Padre, Pueblo-Hijo, Poesía-Espíritu Santo).

Pero esto no es literatura, se dirá. Como tampoco lo sería la decisión de inscribir *Flojera* en el espacio del que para entonces era el poder hegemónico literario: el Centro

²³ Fundada en 1946 por iniciativa del presidente de la aerolínea Pan Am, Juan Trippe, y con el apoyo del entonces presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, la compañía que maneja la cadena de hoteles Intercontinental en todo el mundo es hoy propiedad de la corporación multinacional británica InterContinental Hotels Group, que, bajo una docena de marcas distintas, es dueña de más de cinco mil hoteles en unos cien países del mundo.

Nicaragüense de Escritores, asociación civil creada por iniciativa, entre otros²⁴, del exministro Ernesto Cardenal²⁵ y cuya personería jurídica fue obtenida en ese breve e intenso período de dos meses que medió entre las elecciones de 1990, en febrero, y la toma de posesión por parte de los opositores al régimen sandinista, el 25 de abril²⁶. Como se ha registrado antes (Chavolla Mc Ewen, 2009, págs. 166-168), el Centro Nicaragüense de Escritores pasó a convertirse para inicios del siglo XXI en el mayor editor de literatura del país, gracias a las gestiones que Michelle Najlis había hecho en Noruega en 1994, que derivaron en acuerdos de cooperación con organismos noruegos; para ese año el presidente de la asociación era, justamente, Cardenal (Rocha, 1998). El libro de Membreño, financiado con parte de ese dinero tras ser seleccionado por un jurado ciego en 2012, comportaría, según lo aquí expuesto, un cuestionamiento directo a la manera en que actores como Ernesto Cardenal han gestionado la cultura en Nicaragua. Su gesto equivaldría a pedirle copias certificadas de las escrituras al anfitrión de la casa donde se paga hospedaje: exigir cuentas.

Y si esto no es literatura, lo será. O lo está siendo. Membreño interroga a su campo literario y cultural e insiste en preguntarle por la función de la literatura, por el papel de los intelectuales, por aquello que hace unos años se llamaba compromiso. Las alusiones librescas

²⁴ Ante la notaria comparecieron, el 19 de marzo de 1990, además de Cardenal: Lizandro Chávez Alfaro, Oscar René Vargas Escobar, Carlos Tünnermann Bernheim, Luis Rocha Urtecho, Julio Valle-Castillo, Daisy Zamora Solórzano, Vidaluz Meneses Robleto y Orlando Núñez Soto (Rocha, 1998, pág. 16).

²⁵ El 6 de abril de 1988 el Ministerio de Cultura era disuelto por el decreto presidencial 327, que lo integraba a un nuevo Ministerio de Educación; un día antes, por medio de otro decreto (el 321), Ernesto Cardenal había perdido el rango de ministro (La Gaceta, nros. 63 y 64). Un año después, el 30 de marzo de 1989, el presidente de la República crearía el Instituto de Cultura (decreto 427), como un ente descentralizado del cual Rosario Murillo Zambrana sería pronto nombrada como su directora general.

²⁶ Específicamente, la personería jurídica al Centro Nicaragüense de Escritores fue aprobada por la Asamblea Nacional el 30 de marzo de 1990 por medio del Decreto AN 193, publicado en el número 68 de La Gaceta, el 5 de abril de 1990.

en su escritura son constantes, y alcanzan connotaciones que van más allá de la erudición gratuita. A los catorce cuentos de *Flojera*, por ejemplo, los encabezan tres epígrafes cuya referencia intenta jugar con un falso carácter apócrifo. Invoca a Lizandro Chávez Alfaro por medio del escritor y artista visual Donald Altamirano, fundador en 1988 junto con Juan Chow y Erick Aguirre del Comando Beltraniano de Saneamiento Literario (Arellano, 2003, pág. 325), un «fenómeno cultural “misterioso, polémico y quisquilloso”, según la expresión del propio Aguirre» (Ramos, 2001) inserto, en homenaje al espíritu crítico del entonces recién fallecido Beltrán Morales, en el marco de las polémicas culturales de los años ochenta que Chavolla Mc Ewen esquematiza bien como un enfrentamiento a tres bandas: «[Ernesto] Cardenal *versus* [Rosario] Murillo *versus* [Pablo Antonio] Cuadra» (*op. cit.*, pág. 93)²⁷. «Un cuento flojo es el que no le aporta nada a la literatura», dice Altamirano «desde una cantina en León», según Membreño (2012, pág. 8).

Luego a Jorge Luis Borges lo sitúa «en cualquier esquina de Palermo» para hacerlo pronunciar aquellas palabras impresas desde 1970 en el prólogo a *El informe de Brodie* donde se desmarca de la imagen del «escritor comprometido» y asegura solo querer «distraer o conmover y no persuadir». «La literatura no es otra cosa que un sueño dirigido», acaba diciendo el que será personaje de «Un cuento cotidiano», el quinto del volumen de Membreño. A la

²⁷ Un dato que ayuda a visualizar meridianamente estas pugnas es la composición de la Comisión Nacional Pro Celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, conformada por decreto de la Junta de Gobierno revolucionaria en noviembre de 1983 y presidida desde entonces por Ernesto Cardenal. Comisión que de nueve miembros pasó en enero de 1989, por decreto presidencial, a doce: Rosario Murillo estaba entre los añadidos, mientras Cardenal se mantenía a la cabeza y otros seis miembros originales, también inamovibles. En agosto de 1990, la Administración no-sandinista recién estrenada recortaba la comisión a siete personas: ninguno de los anteriores nombres integraba la nueva lista, que era encabezada, en calidad de representante directo de la Presidencia de la República, por Pablo Antonio Cuadra.

declaración de principios borgesiana, sin embargo, el autor nicaragüense responde: «¿Vos creés que a mí me importa un carajo la literatura?», tomando prestado un verso de *Soundtrack*, publicado en 2005 por el costarricense Felipe Granados, a quien ubica «fumando en el barrio Amón» en el último de los epígrafes.

III. *Ihr Kampf*

Establecido, pues, sin la menor duda el tono y temas de la obra membreñiana, se comprueba en las 163 páginas de *Flojera* y las 68 de *Poemas sin esquina* (Soyapango: EquiZZero, 2013) el recurso a operaciones discursivas tendientes a mecer el árbol de la cultura y literatura nicaragüenses. Ya antes de que se imprimiera su ópera prima había dejado claras sus intenciones, con una pieza que publica en el número 36 de *Deshonoris Causa*, fanzine contestatario fundado por Elvir, Pulido, Michele Mimmo y Douglas Téllez. Ahí la referida estrategia de aludir a libros y autores opera desde su tradición más inmediata: se fabula con la escritura de «La juventud no tiene donde reclinar la cabeza», prólogo a *Retrato de poeta con joven errante* que firma Gioconda Belli en noviembre de 2004 desde la californiana localidad de Santa Mónica, asentada al sur de los Estados Unidos frente al océano Pacífico, donde para la fecha residía la ahora presidenta del capítulo nicaragüense del PEN Club. Este libro, editado por Francisco Ruiz Udiel y Ulises Juárez Polanco al siguiente año, quienes en su «Nota editorial» afirman haber tenido originalmente el proyecto de que fuese «una muestra de narrativa» (2005, pág. 11), recoge la producción inicial de once poetas nicaragüenses a quienes Belli bautiza en lote como «Generación del Desasosiego» (pág. 16; las mayúsculas son suyas).

Autores estos cuyo «lenguaje es aún tentativo, más logrado en unos que en otros», que acusan «aún marcadas influencias» y tienen «búsquedas que requieren madurar», emergidos

«de una Nicaragua asolada por la mediocridad y retornada a una situación histórica quasi colonial», y a los que la prologuista, sin embargo, dice desde la playa angelina celebrar (*op. cit.* págs. 16-18). Un prólogo que en gran medida infantiliza a una oncena de autores con edades para entonces entre 20 y 29 años y que plantea la vieja interrogante de si el huevo o la gallina. Tras su lectura, surge la duda: ¿se inspiraron los editores —uno de ellos también incluido como autor— en el certificado de nacimiento («vástagos inesperados, pero bienvenidos», dirá luego Membreño) emitido por Belli para dar título a la «muestra»?; ¿el prólogo *creó* a la generación?

Belli usurpa el primer verso de un poema de Carlos Martínez Rivas, parte de su obra canónica: *La insurrección solitaria*, y escrito en París entre 1950 y 1951 (2007, pág. 141), cuyo título («Retrato de Dama con Joven Donante») es después (¿o había sido ya antes?, ¿la referencia de Belli fue una coincidencia?) intervenido por Ruiz Udiel y Juárez Polanco para titular el volumen que sería el primero de su recién fundada editorial. Queda la duda de a qué *poeta* remite la «muestra» y de si lo de *errante* es por yerro o nomadismo. Se entiende por qué el relato de Membreño (2012), titulado «D», retrata a una escritora (cuyo nombre, por supuesto, se omite) que, bloqueada ante la lectura estéril de una antología que ha aceptado prologar, tiene pensamientos como estos:

¿Para qué putas acepté escribir ese prólogo? [...] Convencida, piensa que no es con ella el asunto; piensa que los nuevos caperuzos deberán buscar una nueva boca de lobo hacia la cual danzar directamente. [...] No es mi culpa —se consuela— que no me inspiren nada.

La clave textual que disipa cualquier ambigüedad acerca de los referentes del relato viene precisamente después de la palabra «nada», cuando la protagonista, creyendo «que toda causa es ya inútil», de pronto

tropieza estrepitosamente con la epifanía tosca, brusca, casi como carbón encendido; cae por esas palabras como peldaños, dándose de bruces contra el suelo.

—¡Desasosiego! ¡Desasosiego! ¡Desasosiego!

Paladea cada una de las sílabas, su consistencia grumosa, el sabor lavanda en su diptongo: De-sa-so-sie-go. Deee-saaa-sooo-siiiiiee-gooo. DEEEE-SAAAA-SOOO-SIIIIIEEEEEEE-GOOOO.

Y da así Membreño respuesta a la pregunta generacional. ¿Nace o se hace? La escritora de su relato, «milagrosamente», se vuelve «madre de varios vástagos» mientras, «paralelamente, un email navega a través del mar y del silencio, y llega como un pájaro hasta su nido, naciendo así toda una nueva generación».

IV. Fuerzas sociales

Y entonces llega, con «D» como contexto inmediato, la publicación de *Flojera*. En él su autor no se entretiene en pirotecnias. Los catorce cuentos que lo componen están dispuestos sin apelar a estructuras artificiosas o división en secciones que a veces, en otros autores, no se justifican. Al final, «[a] manera de epílogo», ejecuta un intento de «coartada» para aligerar la carga semántica acumulada. Pero a la vez, so pretexto de obsequiar dos relatos cortos que complementan el volumen, incluye una dirección electrónica que, hoy caída, permitió en su momento (desafío a su contrato editorial) la descarga íntegra del libro. Este abre con la historia de un joven «de notable apellido» que decide vivir solo para dedicarse por entero a la lectura hasta que, un par de años después, conoce a una muchacha con la que convive por un tiempo antes de ser abandonado por ella. El joven empieza a sufrir entonces ataques de una misteriosa

criatura —de ahí el título: «La bestia»— que arranca ocasionalmente trozos de su carne ante su abandono resignado en la casa de donde nunca sale y en la que vive ahora en compañía de «algo terrible, seductor, imparable; ¿qué? ¿Una bestia? ¿Una mujer?». La literatura.

Este primer relato introduce precisamente la noción de que la vida y la literatura son una misma cosa, algo doloroso, «terrible, [pero] seductor» y cuyo avance, además, no puede detenerse. Es un credo del autor. Y, aunque no haga justicia a cotas más altas de su habilidad narrativa (si se lo compara con otros cuentos del mismo libro), plantea suficientemente bien varias de sus preocupaciones. Aparte del camino intelectual y sus trampas (que desarrolla en piezas como «Una temporada en Altamira D'Este No. 8» o «Quimera»), el discurso da pistas de otros problemas que se tratarán más adelante en *Flojera*, como el de las relaciones interpersonales minadas por la incomunicación (presente en «Martes y jueves de seis a siete» y, sobre todo, en «El cerrojo»).

Los cuentos de *Flojera*, sin que esto demerite su valor estético, no son alardes de experimentación o transgresiones a las formas ya establecidas para el género. El narrador echa mano de recursos como la polifonía («Héroe») y el montaje cinematográfico («Lo que las personas dicen y hacen...»²⁸), la narración enteramente dialógica («Quimera» parte I) o el documento hallado como fuente del relato («Los otros muertos»: el diario de un voluntario que tras un terremoto remueve cadáveres), el monólogo interior («Mother, do you think they'll try to break my balls?», que explora los pensamientos de Nixon en el momento álgido de su caída en desgracia) y la técnica de la caja china (como en «Hacia las tierras de Goliath») o el entrecruzamiento de planos y perspectivas («El juego»). Recursos narrativos que no pretenden

²⁸ Cuento este que, desafortunadamente, presenta muchos problemas con el levantado de texto, al grado de hacerse ilegibles varios de sus pasajes. El libro está salpicado de varios pequeños errores de control de calidad y es merecedor, sin duda, de una segunda edición mucho mejor cuidada.

poner en crisis la ejecución netamente técnica del ejercicio literario, pero que funcionan como refuerzo del discurso cuestionador que se ha venido mencionando.

Los personajes de este libro son mayormente personas en resistencia, habitantes de ambientes urbanos sin mayores carencias materiales que se hallan, sin embargo, en situaciones en las que su medio social les es hostil. Membreño pone todo al servicio de un discurso que quiere desnudar las fuerzas que atacan a los individuos. Así, en «El último círculo del infierno», las preferencias sexuales que el protagonista poco a poco descubre en sí mismo son motivo de un ostracismo y hostigamiento ejercidos incluso por su propia familia. Tensiones que se hacen mayores, hasta el desgarrar, cuando la desigualdad socioeconómica opera como agravante de la violencia sistémica: lo que sucede, por ejemplo, en «Héroe», que narra el fin de un muchacho de familia acaudalada acusado judicialmente de violar a una joven luego de conocerla en un centro de diversión nocturna; y que también, a su manera, afectan a otros personajes: un suicida traicionado por sus amigos; un recién graduado ingeniero que intenta ser escritor y, sabiéndose parte de un sistema opresivo y enajenante, debe lidiar con el conflicto interno; un pintor medio pobre que al borde del fracaso es abandonado por su amante, quien decide usar sus privilegios de clase para ir a estudiar a Europa...

V. Noveno round

Su discurso, como se decía antes, se enriquece de un sistema de entrecruzamientos intertextuales que, en el caso de *Flojera*, incluye alusiones a libros, pinturas, escritores, canciones. Uno de sus personajes es Carlos Martínez Rivas, a quien visita en su mítica casa de Altamira, en Managua, un joven escritor que, tratando de impresionar al maestro, termina siendo expulsado de su presencia. Tres piezas más adelante, Jorge Luis Borges es mostrado en una

conferencia de prensa dando explicaciones acerca del libro por el que acusan de plagio a Agustín Fernández Mallo, quien también es personaje del relato («Un cuento cotidiano»). Beltrán Morales y Mario Santiago Papasquiaro son evocados por una señora que le había rentado un cuarto a este último muchos años antes, y ambos son el centro de la historia («Poetas perdidos en la muerte», título que dialoga además con el de la primera parte de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, amigo de Papasquiaro). Y, finalmente, Leonel Rugama aparece transfigurado en una visión que tiene un hombre tras sufrir un accidente de tránsito en su Alemania natal para anunciarle una misión trascendente que deberá cumplir en Nicaragua.

«El cerrojo» es una suerte de tratado de pintura nicaragüense del siglo XX que, además, viene acompañado por un enlace electrónico al blog del autor donde se pueden apreciar cuadros de varios de los más grandes maestros del arte nacional. El sistema de *links* a sitios electrónicos (videos en YouTube, fundamentalmente) se despliega a lo largo de todo el libro, pero el intertexto que tiene quizá mejor función expresiva es el que desliza Membreño casi con disimulo en «El último círculo del infierno», en la tercera parte («Combustible»), donde el protagonista sufre por el asesinato de su amante, quien ha sido linchado por desconocidos a causa de su homosexualidad. Ante el cadáver, la voz narradora destaca

Su sonrisa tan amplia como *el picotear sonoro de un carpintero*. Su sonrisa *que en la punta de un árbol* animaba más que cualquier reloj despertador. Su sonrisa, en algún lugar, *salta de una rama a otra*. (Membreño, 2012, pág. 147; destacados del autor).

Las frases que el autor deja en cursiva remiten de inmediato al «Canto de meditación» compuesto por Pablo Martínez Téllez para la *Misa campesina*, lo que sugiere una transgresión al espacio de *liberación* en el que surge la obra de Carlos Mejía Godoy durante la década de 1970 en Nicaragua. La lucha insurreccional en contra de la dictadura de Somoza

Debayle, encabezada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional, es acompañada en gran medida por la Teología de la Liberación, que propicia la creación de Mejía Godoy; pero ni la «opción preferencial por los pobres» de un sector de la Iglesia católica, ni la «Patria Libre» de la Revolución, incluían en sus discursos los derechos humanos de los homosexuales²⁹. Algo con lo que juega sutilmente Membreño en este cuento.

Y si el conjunto de cuentos deja mayormente en paz a la tradición literaria, para concentrarse en ciertos aspectos de la realidad social inmediata del autor, otra cosa ocurre en *Poemas sin Esquina*, que aparecerá un año después que *Flojera*, editado en Soyapango, El Salvador, tras ser seleccionado en el Segundo Certamen de Poesía Ipso Facto 2012, convocado por la editorial semiartesanal EquiZZero. Una vez más, Membreño utiliza los paratextos para establecer el tono y algunos de los temas de su discurso. El epígrafe con el que encabeza todo el volumen, así como su título, son tomados de la «Sinfonía del horror» que Juan Chow incluye entre los poemas «Pánicos» de sus *Oficios del caos* (Managua: Nueva Nicaragua, 1986).

Como se ha mencionado más arriba, Chow fundaría en 1988 junto con Altamirano y Aguirre el Comando Beltriano de Saneamiento Literario, y pasaría a representar un ala menos hegemónica (y, en cambio, contestataria) de la tradición literaria nicaragüense, en la que uno de sus miembros más destacados sería ocasionalmente otro de los autores presentes en el sistema intertextual membreñiano: Carlos Martínez Rivas, quien no pocas veces fustigó las letras de su nación (y de toda Latinoamérica). La alusión de Membreño a las esquinas del horror chowianas adquiere una connotación de geometría boxística, de voluntad pugilística: dice «poemas sin esquina» como quien dice «guerra sin cuartel». Una noción que se insinúa varias

²⁹ Todavía está por verse en Nicaragua un líder político cuya opción sexual preferencial no caiga dentro de la heteronormatividad aprobada por el cristianismo tradicional.

veces en el libro, pero que deja de ser sospecha en el noveno de los veintiséis poemas que lo conforman, el «Haikú para pintarse en los muros de la Universidad Centroamericana»:

Las buenas putas
saben rechazar clientes.

Los poetas no. (2013, pág. 27)

Referencia esta, a la universidad en Managua donde él mismo estudió la carrera de Ingeniería Industrial, que llama a la sospecha de que su interpelación a poetas y escritores contemporáneos como los aglutinados en torno a la revista *Literatosis*, publicada desde 1999 a partir de un núcleo base conformado por estudiantes de la institución regida por sacerdotes jesuitas³⁰ (Chavolla Mc Ewen, 2009, págs. 252-253), va a ser constante en al menos una parte de su obra en proceso. Más adelante, en el texto de «Mística de los zapatos viejos», cita (poniéndolo en cursiva solamente) un verso del poema «Alguien dejó morir sus zapatos», incluido en el primer libro de Francisco Ruiz Udiel, quien dirigió dicha publicación, en una relación transtextual que revela algunas tensiones. En principio, el tono de Membreño, reflexivo y sosegado ante la vida y su inevitable fin, contrasta con el de Ruiz Udiel, mucho más sombrío y angustiado frente a igual dicotomía; y luego, la forma poética elegida por el primero, el poema

³⁰ Se menciona aquí *Literatosis* por la cercanía temporal con Membreño y el antecedente que supone su cuento «Q», donde, como se ha visto, hay un cuestionamiento directo a la actividad de dos de los exintegrantes del grupo surgido en la UCA: Ruiz Udiel y Juárez Polanco (este último, proveniente de otra universidad, se integró a las labores de *Literatosis* en una segunda etapa). Pero también en esta misma universidad, fundada en 1960 (como la primera de carácter privado en Centroamérica) en parte para hacer contrapeso ideológico a la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, que dos años antes había conseguido su autonomía y era foco de insurgencia antisomocista, también surgirían otros grupos como la Generación Traicionada y, a inicios de los noventa, la Imposible Agrupación de Escritores Nocivos (Imagen), germen de 400 Elefantes, activo desde mediados de esa década.

en prosa, supone un quiebre a los versos del otro, cuyo sistema estrófico parece —al menos en la superficie— muy endeble.

Y mientras en *Alguien me ve llorar en un sueño* (Managua: anamá, 2005) los zapatos son usados por *alguien* que al final los deja morir («La única forma de salvarlos / es cosiéndoles la torcida boca. [...] // Pero es tarde, no queda nada por hacer / [...] total, ningún zapato logrará sobrevivir»), en *Poemas sin Esquina* son las personas las que los necesitan, porque «hacen más que derrochar en pasos lo que temen andar unas piernas mezquinas; van más allá. Nos sirven también para recordar que todo tiene un menester, un propósito». Al referente se le da conceptualmente la vuelta. El desconsuelo y la impotencia ruizudielanos, y la inconsistencia formal en que se expresan, se vuelven, en el hipertexto membreñiano, un bloque verbal rítmico donde gobiernan la calma y la razón, que se alcanzan a través del reconocimiento de la talla verdadera del ser humano, mucho menor que la que suponían románticos e ilustrados: de ahí la apelación en el título al misticismo, desde donde se puede, en comparación con la divinidad, tener una perspectiva más justa de la propia estatura.

Junto con esta, hay en el libro de Membreño otras referencias a autores igualmente contemporáneos como Marta Leonor González, una de las fundadoras de 400 Elefantes, a quien dedica «La casa de agua», un guiño evidente al segundo poemario de esta, *La casa de fuego* (2008), además de una relectura de textos de autores canónicos nicaragüenses: de Carlos Martínez Rivas, «La puesta en el sepulcro», del que «El último baile» sería una especie de calco; de Joaquín Pasos, el «Canto de guerra de las cosas», con el que juega la «Canción de los tres marineros», y su «India caída en el mercado», que Membreño actualizará con su «Elegía de una mercadera que no encuentra lugar en la ruta 109».

De manera que el proyecto de Manuel Membreño es, al menos en parte, más que un duelo a muerte con su tradición literaria, un tenso —y necesario— arreglo de cuentas: una revisión crítica al canon nacional y el concepto de nación.

6.2.3. Gema Santamaría y la poesía nicaragüense

La experiencia literaria de Gema Santamaría puede en sí misma sintetizar cierto movimiento más o menos reciente en la poesía nicaragüense contemporánea. En principio, el cuestionamiento de su *nacionalidad*. Pero también los entrecruzamientos con discursos reivindicatorios propios de la contemporaneidad (o poscolonialidad, o crisis ideológicas), que han ganado mayor terreno para sus luchas históricas. Y, por supuesto, la búsqueda de *formas* apropiadas para verter esos discursos sin que el poema deje de ser primordialmente un objeto estético: una búsqueda, por lo mismo, de tipo netamente artístico.

I. ¿Poesía nicaragüense?

Cuando en 1967 una publicación inglesa pidió a Octavio Paz escribir sobre la poesía latinoamericana, este devolvió a la redacción del medio una interrogante que daba la vuelta al asunto: «¿Poesía latinoamericana?». Bajo ese título compuso el mexicano un ensayo donde optaba por problematizar inicialmente la referencia a tradiciones *nacionales* (refiriéndose a las expresiones «poesía inglesa» y «poesía francesa», decía: «Una y otra designan realidades heterogéneas y, a veces, incompatibles» [2014, pág. 577]) para luego poner de manifiesto el «marbete» que quizá fuera la palabra Latinoamérica («algo que todavía no tiene nombre propio

porque tampoco ha logrado la existencia propia» [ídem]). Recordaba además la coexistencia en el espacio físico de varias lenguas cuya tradición no siempre entronca o que, incluso, están aisladas entre sí.

Cincuenta años después, la misma pregunta puede hacerse respecto de la poesía nicaragüense. En principio, ¿qué se entenderá como poesía en este sintagma? Recordando lo dicho por Coutinho (2003) sobre las transformaciones que ha sufrido en los últimos años el objeto de estudio de la historiografía literaria, específicamente el ensanchamiento que ha tenido el concepto de literatura, sería lícito preguntarse si no habría, en el caso nicaragüense, espacio para modalidades textuales como letras de canciones (Ramón Mejía, alias Perrozompopo, o José A. Ruiz, de Digan Whisky, serían quizá poetas líricos), algunos guiones de películas (Mercedes Moncada con sus *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* estaría proponiendo una épica de la Managua post-neoliberal) o hasta publicaciones en plataformas web de interacción social (Natalia Hernández publica piezas poéticas en Blogspot; Gloria Ruiz Meléndez lleva la autoficción al límite en Twitter como @Srta_Voragine y una «Anarquista Relacional | Feminista | Cocinera | MILF³¹» bajo el nombre de usuario @NadaMasSandra suele usar esta misma plataforma para socializar *tuits* que bien pueden leerse como versos en nada relacionados con la *tradición poética nicaragüense*).

Extremismos, bien podría ser; pero la noción de crisis en los conceptos existe, y no es privativo de la literatura: piénsese en las ideas de Zygmunt Bauman sobre lo que él llamó modernidad líquida. «[E]n el mundo de la modernidad líquida —dejó dicho—, la solidez de las cosas y de las relaciones humanas se percibe como una amenaza» (2007, pág. 43). El momento

³¹ Acrónimo de «Mother I'd Like to Fuck» (madre a la que me gustaría cogerme), usado en ciertos argots para referirse a mujeres con hijos que son físicamente atractivas.

actual que vive la humanidad, según el pensador polaco, «es una versión privatizada de la modernidad» (2004, pág. 13), porque la *licuefacción de los sólidos*, el «derretir los sólidos» que la modernidad implicó desde su origen —siguiendo la expresión acuñada en el *Manifiesto comunista*—, según Bauman, ha desplazado su poder «del “sistema” a la “sociedad”, de la “política” a las “políticas de vida”... o ha descendido del “macronivel” al “micronivel” de la cohabitación social» (ídem). En esta licuefacción de todo lo que antes era sólido, en este demoler las fronteras que describe Bauman, la modernidad en su etapa actual habría, pues, actuado en todos los subsistemas de la vida social, incluido, evidentemente, el literario.

Y, si se olvida por un momento la tarea —quizá irresoluble— de precisar qué es poesía, queda de todos modos el problema que ya enfocaba en su momento Paz. ¿A qué se llamará nicaragüense? Sabido es, y se ha mencionado no pocas veces a lo largo de esta disertación, que la noción de patria, de nación, se ha empezado epistémicamente a tambalear desde por lo menos principios del siglo XXI. Lo que se dio por cierto e irrefutable acerca del *ser nicaragüense* durante buena parte del XX, fijado y defendido principalmente por el grupo de Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho, se ha visto sometido a bombardeos constantes desde diversos frentes, y no se trata de un ataque orquestado o dirigido ni de una conspiración generacional o cosa similar: es —parece ser— su propia inconsistencia lo que amenaza la elaboración ideológica que da (o intenta dar) contenido a la palabra Nicaragua.

Nacionalidad esta que, en el caso de obras como la santamariana, debe al menos someterse a revisión. Porque la autora, si bien nació en Managua, de padres nicaragüenses, y es oficialmente ciudadana de este país, ha tenido un recorrido vital que la llevó desde una etapa muy temprana de su niñez, en 1982 —antes de concretar su desarrollo psicolingüístico—, a residir en México con su familia. Es en relación con este país que acontece su despertar a las

letras, fuertemente asociado con el descubrimiento temprano de la obra de sor Juana Inés de la Cruz³² (Ruiz Udiel, 2005, pág. 109), y es allí mismo donde se publican sus primeros textos literarios³³. Editoriales mexicanas son también las que han sellado sus libros, si bien el primero de ellos se coeditó entre la revista literaria de la universidad donde realizó sus estudios de pregrado, *Opción*, y la ya varias veces mencionada *400 Elefantes*.

Este carácter binacional, o transnacional, del ejercicio literario santamariano, que comparte con otros autores nicaragüenses como —por mencionar algunos de reciente aparición— Luis Topogenario (Uruguay), Chrisnel Sánchez (Colombia), Alfonso Guido (Guatemala), quienes en diferentes grados mantienen o han mantenido relación con el campo literario del país donde nacieron, se vuelve un potencial detonante de cierta carga explosiva oculta en los cimientos de lo que se entiende por poesía (y, por tanto³⁴, literatura) nicaragüense. Porque si, como se mantiene *oficialmente*³⁵, es verdad que esta fue fundada por Rubén Darío en el intersticio de los siglos XIX y XX, y todos los demás poetas serían sus hijos o ahijados o huérfanos o bastardos, entonces esta poesía vendría a carecer de un carácter verdaderamente

³² El referente no es del todo baladí. La llamada «fénix de América», si bien nació en tierras mexicanas y nunca salió de ellas, era hija de un español y su obra, en ocasiones, es colocada entre la literatura de España, a cuya jurisdicción política pertenece en ese momento lo que hoy se conoce como México. Harold Bloom (2015), por ejemplo, al enlistar las obras que para él son canónicas en «La edad aristocrática» así lo hace.

³³ En su entrevista en 2013 con Juárez Polanco, dice Santamaría que su primer poema publicado se titula «Despidiendo a mi fúnebre amante» y lo publicó, antes de cumplir 15 años de edad, en el fanzine mexicano *Oquedad del silencio*. Esta publicación la editaba Jocelyn Pantoja a mediados de los noventa en la preparatoria La Salle del Pedregal, mientras era estudiante ahí; ella misma fundaría luego un sello editorial con el que Santamaría estaría involucrada: el Proyecto Literal.

³⁴ No que la poesía *sea* la literatura nicaragüense, pero se ha visto que en el siglo que recién dejamos atrás se verifica esta identificación.

³⁵ La «oficialidad» aquí debe entenderse como el discurso que ha ganado para sí mayor autoridad por encima de los demás, no necesariamente asociado con los proyectos ejecutados por el Estado.

nacional, toda vez que la mayor parte de la obra dariana, o al menos la más importante, es el resultado de un exilio que el caudillo modernista eligió para sí mismo. Dinamita a la que, entre los más recientes, ha intentado prender mecha el ya citado Topogenario (fundamentalmente en sus «Ideas uruguayo-nicaragüenses», 2012).

Gema Santamaría es una poeta nicaragüense. Esto es cierto. No solamente por razones legales y hereditarias, sino también porque ella misma así lo expresa. Durante las charlas que organizó Ulises Juárez Polanco con «autores *nicaragüenses* del nuevo milenio» (énfasis nuestro), ella compareció en el segundo ciclo, el 3 de abril de 2013, y ahí se refirió a sus ires y venires entre Nicaragua y México como una «experiencia crucial» para su vida creativa. Y, pese a sufrir su poesía «una cierta sensación de desarraigo» por estar ella siempre de algún modo *fuera*, dice sentirse «parte de Nicaragua y llevar a Nicaragua muy fuerte en términos de identidad»³⁶. Algo que en su título más reciente, *Transversa* (México, D.F.: Literal, 2009), deja también claro justo al frente de todo el texto, en un poema que sirve de pórtico.

Con un verso que toma (y modifica) de la poeta Chantal Maillard (quien nació y vivió varios años en Bélgica, de donde eran sus padres, antes de mudarse a España y adoptar la nacionalidad española...), habla del dolor de estar fuera. Dice Santamaría:

[...]
 casa. ¿cómo se habita eso?
 ¿quién vive en una?
 que me muestren.

³⁶ Es interesante verificar cómo durante la entrevista Juárez Polanco se apresura a recordarle a Santamaría, cuando ella comienza a elaborar sus ideas respecto a la identidad nacional («si el nomadismo se puede nombrar una manera de ejercer la soberanía en el mundo, creo que esa es la mía», dice la poeta), sus deudas con la patria. «Sin embargo, en tus propias palabras, tu despertar poético fue aquí en Nicaragua...», le dice.

aquí duele. ¿dónde duele?

[...]

en la encrucijada.

en esta esquina azul debajo de las luces blancas.

un tema busca un tema

y al tema le falta una casa [...]

«El descenso. Tribulaciones de la agonía» pertenece a la serie de poemas titulada *El desencanto del Quijote*, que la autora de *Matar a Platón* (con el que obtuvo en 2004 el Premio Nacional de Poesía de España) escribe a mediados de la década pasada para acompañar su ensayo filosófico homónimo, donde retoma la figura cervantina a partir del momento en que todos sus ideales se han desbaratado («ya no son tiempos de paraísos», dice parafraseando a Henri Michaux); de aparecer en el presente siglo, sostiene Maillard, el Quijote se habría inmediatamente desencantado. Pero no es algo que deba lamentarse. Porque, «[a] punto de morir, el Quijote despierta de su sueño. [Y e]sa conciencia, la conciencia del despertar, es lo que importa». En este punto es donde transcurre el poema que evoca Santamaría. Dice el «El descenso»:

En los bordes del sueño abre
los ojos. Sin abrirlos. Algo
despierta, la conciencia de una
continuidad. De otra continuidad.

Algo despierta y mira dentro [...]
buscando algo
en lo que anclarse. Un tema, busca

un tema. Para no acabar. Para

sobrevivir.

[...]

Es, por supuesto, el Quijote quien despierta en el texto de Maillard, y para salvarse de la inestabilidad del mundo *líquido* (otra vez se invoca aquí a Bauman) busca un tema. La coma original en «... [u]n tema, busca / un tema [...]» es omitida en la cita que hace Santamaría en su *Transversa* (presente también en el título: «“un tema busca un tema”, como diría Chantal Maillard»), y entonces el personaje cervantino desaparece, resultando un juego de espejos donde la identidad sigue siendo el bien ansiado. Para terminar su poema, Santamaría reitera: «un tema busca un tema / y al tema le falta una casa / no sabe por dónde empezar a llorar». Entonces es evidente que la identidad, que en Maillard era el *yo* (individual) de ese que despierta desencantado en busca de la *solidez* perdida, se vuelve un espacio en Santamaría: la casa, la comunidad, el *nosotros* que duele por ausente. El *yo* lírico de la nicaragüense que ha renunciado, como Darío (y como tantos otros desde entonces), a habitar su territorio se lamenta por el exilio autoimpuesto: aquí duele, dice, «en esta esquina azul debajo de las luces blancas». Esquina azul, luces blancas: una alusión casi patética a la bandera de su país natal. Un patetismo que alcanza, sin embargo, niveles estéticos elevados en sus letras.

Gema Santamaría es una poeta nicaragüense. Qué duda cabe. Pero ese *estar fuera* permanente en ella, ese modo de vida que es en la práctica un exilio, dinamiza el gentilicio y lo va poco a poco transformando desde la nostalgia, que inevitablemente idealiza a la patria y duele siempre, hacia el recuerdo sosegado, que deja valorar más justamente la casa propia que se debió dejar atrás, verle las grietas a sus paredes y también sacar de ella todas las experiencias

reconfortantes. Este proceso se nota claramente en el séptimo de los diez poemas que incluye su «(fractura)», primera de las cuatro secciones de *Transversa*.

El texto, titulado «cajita de música», se estructura en siete estrofas anisilábicas compuestas por treinta y dos versos distribuidos así: 4-2-7-7-4-4-4, en su mayoría de arte mayor (más de la mitad de entre 15 y 20 sílabas), a excepción del último cuarteto, que presenta la única serie de versos con medidas simétricas: 9, 6, 6 y 9 sílabas métricas; se evita completamente la rima y otras figuras de dicción como, principalmente, la anáfora y el paralelismo sintáctico son las que van marcando el ritmo. Cada estrofa tiene semánticamente una unidad que va desarrollando el discurso desde una especie de exilio interior que quiere ser abandonado hacia la liberación final, o su proyección. El hablante lírico quiere salir de «la casa que tiembla, se deshace y se derrama», para llorar «desde la calle» a un apóstrofe cuya identidad no se precisa en el poema, pero al que se dirige en casi todo su discurrir.

Las dos estrofas en las que esta interpelación deja de presentarse, que son la segunda y la tercera, sirven al yo lírico para justificar su petición inicial («... que te vayas de mí / que me dejes empezar a llorarte desde otras esquinas»):

necesito sentir cómo chillan también las marionetas,
lo mismo que los perros y los niños.

necesito ver, al fin, que mi tristeza
no es tan grande ni tan digna
[...]

Se ve que el yo quiere salir de su ensimismamiento, conectar con su entorno, trascender su limitada perspectiva egocentrista. Una posible interpretación para el texto sería la que se ha insinuado más arriba: la poeta busca transformar su nostalgia y pide, entonces, a su

patria (o, más precisamente, al sentimiento que le genera) que la deje seguir con su vida: «déjame partir y llevarme lo que es mío de esa casa», y aclara que no es lo más concreto y material lo que desea («no los libros ni los cafés...»), sino algunas piezas de su identidad perdida («mi risa (la nuestra)», «nuestro deseo abriendo nuevas piernas», «la que fui, ahí...»). Y al final, con la alusión a «El infierno musical» de Alejandra Pizarnik, se puede deducir que es a algún tipo de tristeza a quien Santamaría se dirige, posiblemente a la nostalgia provocada por el exilio.

Un exilio, como se ha visto, que ya empieza a ser vivido desde otro lugar más productivo que la nostalgia paralizante. Un exilio que transforma lo que significa la nación.

II. Entrecruzamientos discursivos

Después de su primer exilio mexicano, que, como se ha visto, inició en 1982, Santamaría regresa (se puede presumir que con sus padres) a Nicaragua en algún punto, parece ser, a comienzos de la década de 1990. La única información que pudo rastrearse al respecto³⁷ hace pensar que estos movimientos migratorios son producto de la situación sociopolítica nicaragüense: durante la revolución, muchas familias decidieron emigrar para evitar que sus

³⁷ En el prólogo a su tesis de licenciatura, Santamaría (2005) narra:

Un mes antes de nacer, mientras mis padres se dirigían a Masaya para huir del ataque de la Guardia a la capital nicaragüense, un grupo de guerrilleros sandinistas quiso arrebatarles la comida y la leche que llevaban para subsistir varios días. Una miliciana lo impidió: “la compañera está embarazada”, dijo. Y los dejaron ir.

Durante la lucha revolucionaria mi mamá sacaba planos de la ciudad de la facultad de arquitectura donde estudiaba para entregárselos camufladamente a los sandinistas. Años más tarde, mi abuela escondía a sus hijos en un hueco de tierra que había cavado detrás de su finca para impedir que se los llevaran a cumplir con el servicio militar que impusieron los sandinistas cuando llegaron al poder.

A los doce años recibí de manos de Violeta Chamorro un reconocimiento por ser alumna destacada. Le di las gracias a Doña Violeta, como todos le llamábamos. Ella no era la presidenta, era la madre de todos los nicaragüenses.

hijos prestaran el servicio militar, que significaba ir al frente de guerra; derrotada la revolución, varios retornaron a su país natal. De acuerdo con un comentario de Juárez Polanco durante la mencionada entrevista (Santamaría, 2013), ella estudia en el colegio Bautista de Managua, donde es conocida como «La Mexicana», e ingresa tras ello a Relaciones Internacionales en la Universidad Católica Redemptoris Mater de la misma ciudad, rectorada entonces por el tantas veces aquí citado Pablo Antonio Cuadra, quien tendrá alguna influencia sobre ella en impulsar su vocación literaria.

De todas formas, por alguna razón que tampoco se invoca en esa charla, Santamaría vuelve a partir y ya para 1998 se la puede hallar en la Ciudad de México como estudiante de la misma carrera en el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), de donde se gradúa en 2003 con mención especial y a donde vuelve, tras especializarse en Nueva York y Londres en políticas públicas, teoría de género, sociología e historia (una travesía que inicia en 2007 y concluye en 2015 con dos maestrías y un doctorado), para incorporarse como académica de planta. Es, a partir de mediados de 2016, directora de la licenciatura en Relaciones Internacionales del ITAM.

Estos datos biográficos son relevantes para leer apropiadamente su obra poética. En cuanto a los desplazamientos migratorios (de los que al menos los dos primeros deben verse como forzados), que produjeron en ella el resquebrajamiento identitario propio del exiliado, ya se ha visto parcialmente cómo influyen en su poesía. Son ahora los entrecruzamientos discursivos que se verifican entre sus escrituras académica y literaria lo que se quiere destacar. En el haber bibliográfico de Santamaría hay cerca de una veintena de títulos del primer tipo, y puede observarse un trasvase evidente, aunque sutil, desde estos hacia la literatura.

Su currículum, disponible en la web de la universidad donde labora, resume sus temas de investigación: «Relaciones Estados Unidos-América Latina / Seguridad ciudadana en América Latina / Sociología de la violencia y el delito / Género y movimientos sociales / Historia de México y Centroamérica (siglo XX)». Retrocediendo en su bibliografía, tras *Piel de poesía* viene la publicación en 2005 de una serie de siete textos en el *Retrato de poeta...* que editan Ruiz Udiel y Juárez Polanco; pero estos poemas, leídos en conjunto, trazan un territorio sospechosamente aséptico, en términos ideológicos, que contrasta con la selección hecha apenas un año después por Marta Leonor González e Irving Cordero para sus *Novísimos*, donde también hay siete poemas (distintos, claro) de Santamaría. Es en esta serie donde el diálogo escritura académica-escritura poética se empieza a hacer notorio.

Santamaría había terminado sus estudios de pregrado para la fecha, y precisamente en 2006 su tesis, cuya defensa hizo un año antes, obtiene un premio del Instituto Nacional de las Mujeres del Gobierno de la República de México (el premio, por cierto, lleva por nombre el de la autora del *Primero Sueño*), como un reconocimiento a los aportes que en materia de género supone su investigación. En ella estudia los movimientos de mujeres de Nicaragua, enfocada en las estrategias políticas que adoptan a lo largo de su existencia, y su tono y postura es de militancia. En un prólogo que, «[c]on todo lo académicamente incorrecto que pueda ser», escribió la propia autora, declara: «Esta tesis está escrita por una mujer nicaragüense, residente en México desde hace varios años. Feminista por convicción».

«Para las mujeres nicaragüenses que siguen haciendo la revolución más difícil de todas: contra el patriarcado y la discriminación». Es la dedicatoria de la tesis, que bien podría haber encabezado los textos de *Novísimos*. Entre estos, al menos cinco admiten —e incluso exigen— una lectura desde el discurso reivindicativo feminista. Hay un cierto tono de rabia que

en la antología anterior, el *Retrato...*, se diluye tras el primer golpe que supone el «Antídoto para una mujer trágica» (que dará título, por cierto, al segundo poemario que Santamaría publicará en 2007, una vez más, en México); parece ser que el tono de angustia desideologizada que tiene acá la autora es obra de Juárez Polanco y Ruiz Udiel, quien hace de ella una presentación extrañamente descalificatoria —sobre *Piel de poesía*, juzga: «Es tan decepcionante como mis primeros escritos»—.

Los poemas «Unas píldoras más», «Fábula para despertar niñas», «Menú del día» y «No somos más que sardinas», en prosa casi todos y parte de la selección de González y Cordero, son, en efecto, interpelaciones discursivas al patriarcado y están más cercanos estilísticamente de los que se leerán luego en *Transversa* (quizá «Las olvidadas» sea el puente más directo). «El contrato de padre y esposo se renueva cada quincena», dice en la «Fábula...», y luego: «Si les va bien, tendrán a la del sexo diminuto y cerrado, a la de los pezones erizos, listos para ser arrancados. Claro. Ellos no abusan, sólo protegen. ¿Quién duda de la buena voluntad de los patriarcas?». Luego, en «Menú...», pone sobre la mesa la violencia de género que provocan las asimetrías de poder en ese sistema social: «Una marioneta abriendo la boca, canoa siempre dispuesta para el amo. Una expresión fabricada por el marketing, unos dientes redondeados para evitar morder a los infieles. [...] Dedos sin uñas, incapaces de rasguñar la puerta delantera de la tumba». Denuncia que verá su culmen en «No somos más...», donde al final lamenta: «Seremos devoradas, de un solo bocado. Juntas, siempre juntas, de una cueva a otra. Moriremos despedazadas en el fondo de un estómago desconocido».

Resulta, pues, evidente la identificación discursiva entre este conjunto de poemas y la tesis de licenciatura de su autora, cuerpos textuales colocados aquí frente a frente por haberse escrito —seguramente— en un período muy cercano entre sí, a juzgar por las fechas de

publicación de la antología y de defensa del trabajo académico. Estas relaciones transtextuales serán constantes a partir de ese momento y Santamaría las incorporaría a su sistema literario de manera explícita con la alusión ya referida a la autora española (nacida belga) Chantal Maillard, a cuya escritura puede hacerse similares aproximaciones: su labor como filósofa va a comunicarse constantemente con su ejercicio como poeta, de lo cual ya se dejó evidencia con el poema al que pertenece el epígrafe-título usado por Santamaría.

III. Nueva poesía política

Pero más que el líquido, en poesía siempre ha importado el frasco que lo contiene. Ya en los textos que aparecen en 2006 en *Novísimos* se ve el recurso de Santamaría al poema en prosa, en la búsqueda, podría ser, de una forma poética apropiada para su visión estética, que tiene una agenda política bastante clara. Tres años después, en su poemario más reciente — donde la poeta mexicana Maricruz Patiño, que lo abre con un prólogo, logra ver una superación del discurso meramente feminista— el verso predomina por encima de la prosa, que ocupa menos del diez por ciento del total; un verso que, no obstante, se prolonga ocasionalmente hasta más allá de las quince sílabas métricas y convive con otros de arte menor, y endecasílabos y alejandrinos que aparecen sin aparente ley.

Sus versos, al menos en *Transversa*, que al ser su poemario más reciente se ha preferido aquí para el análisis, parecen responder a la lógica de la unidad semántica. En conjunto, dentro de un mismo poema, colaboran entre sí para marcar el ritmo; pero cada cifra por separada, asilada, no se podría decir a simple vista que represente al gran total del que se toma. Se hará a continuación un análisis acentual a las tres primeras estrofas de la «postal desde londres», poema incluido en «(souvenirs)»:

	tu casa estaba hecha de polvo	9
	polvo cenizo de una herida vieja,	11
	una herida tan herida que olvidó su sangre.	14
	el polvo era una pelusa embarazada	12
V	tenía un nido ceniciento	9
	alimentaba a sus pequeños copos de pelambre en	15
	el borde más audaz de las ventanas.	11
	polvo aéreo en las narices	8
	copulando en la mesa	8
X	en la tierra húmeda de nuestras plantas casi muertas	15

Lo más evidente en esta decena son los efectos rítmicos que genera la repetición de ciertas unidades sintagmáticas, al modo en que también operaba en el primer poema comentado más arriba. Pero si se deja de lado el nivel semántico y se observa únicamente el esquema acentual de las estrofas, puede apreciarse la relación más puramente rítmica:

	o ó o ó o o o ó o	9
	ó o o ó o o o ó o ó o	11
	o o ó o o o ó o o o ó o ó o	14
	o o ó o o o ó o o o ó o	12
V	o ó o ó o o o ó o	9
	o o o ó o o o ó o ó o o o ó o	15
	o ó o o o ó o o o o ó o	11

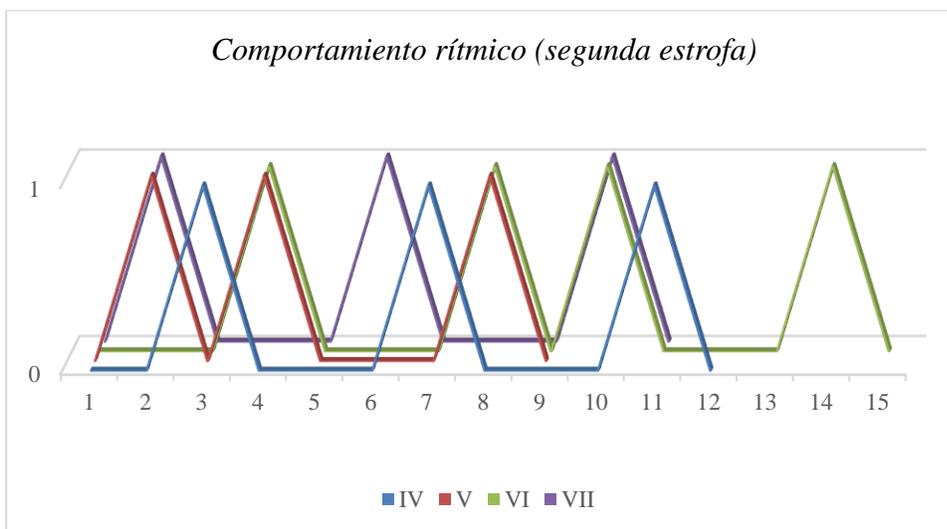
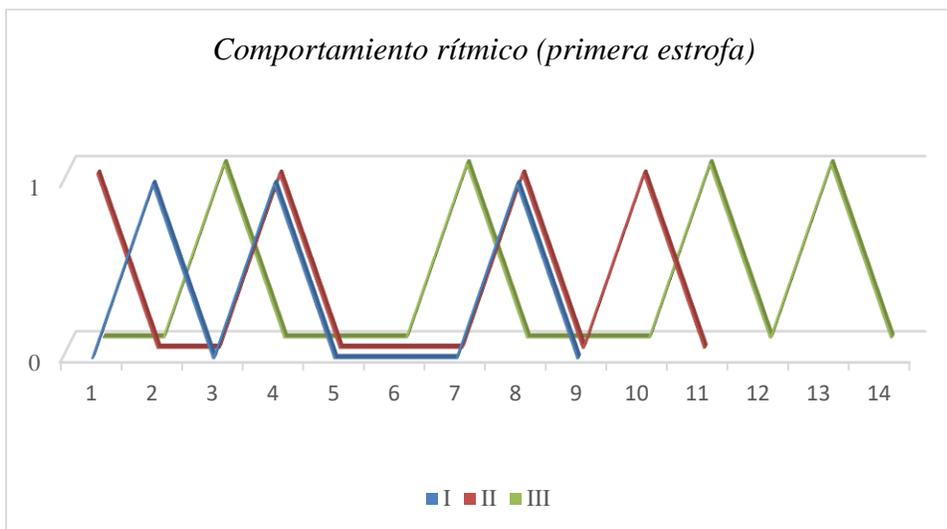
	o o ó o o o ó o	8
	o o ó o o o ó o	8
X	o o o ó o o o o ó o ó o o o ó o	15

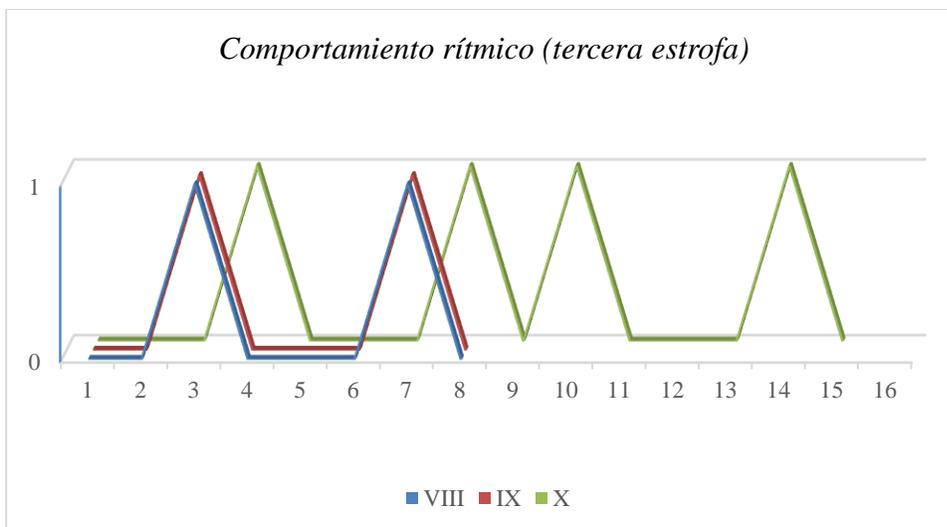
En el sexto verso hay que hacer notar que se considera átona la preposición final ('en'), que se une así en sinalefa a la sílaba que la precede (-breen) para dar el conteo silábico mostrado. Tras escandir, se ha elaborado el siguiente gráfico, donde podrá apreciarse la intención rítmica que tiene la poesía de esta autora:



En el eje vertical se ha colocado el número de sílabas métricas, mientras el horizontal hace referencia al verso según la numeración establecida anteriormente (aunque cambiando números romanos por arábigos). Logra apreciarse que los versos en sus medidas tienen un comportamiento cíclico, aumentan y decrecen a intervalos más o menos periódicos. Tomando ahora la unidad mínima (rítmica) del verso, que es en el caso del español el tono, se obtienen pies que, superponiendo los versos, establecen patrones que dan fluidez al poema. Se muestra a continuación tres gráficos, uno para cada estrofa, donde se tiene ahora tres ejes: el horizontal se ha dejado para marcar la posición de cada sílaba métrica, mientras que el vertical

deja ver cuándo esta es tónica (en cuyo caso se establece el valor numérico 1) y cuándo, átona (propiedad a la que corresponde aquí el número 0); por su parte, en el eje de profundidad se ubican los versos, rotulados del I al X.





Vistos así, en conjunto, se hace evidente que los acentos dentro de cada verso se organizan de modo que se correspondan, bajo alguna lógica que acá se escapa, pero que se intuye, con los de sus vecinos. El último verso de la primera estrofa, único alejandrino de la serie, funciona esquemáticamente como molde exacto para el dodecasílabo que inaugura la siguiente, si se le restaran a aquel las dos últimas sílabas; y se verifica que los pares de octosílabos, eneasílabos y pentadecasílabos portan, cada cual, los mismos acentos. Las gráficas ilustran asimismo una ocurrencia mayor de acentos en determinadas sílabas: la cuarta y la octava son las más frecuentes (cinco acentos rítmicos para cada una), seguidas de la tercera, la séptima y la décima (cuatro), o sea, veintidós de los treinta y dos acentos rítmicos se distribuyen en esas sílabas.

Hay, pues, procedimientos estéticos a todos los niveles que sirven a Santamaría para dotar de indiscutible carácter artístico un discurso que de otro modo podría caer en esa categoría vaga con la que en ocasiones se trata de descalificar a la poesía «impura»: el panfleto. Lo más obvio, y en lo que aquí se ha decidido no profundizar por ese mismo carácter, es la elaboración de imágenes concretas para representar realidades abstractas como la nostalgia o la rabia o la impotencia («el silencio es una planta muerta que crece su pelo debajo de este /

cascarón de concreto», pág. 43), la utilización de léxico de uso cotidiano que se recontextualiza para disparar significados («la lengua se inflama y se pone tiesa / como un bulto de tierra a punto de ser piedra», pág. 26), el uso de minúsculas a pesar de puntos (resulta evidente que la escritura poética santamariana se propone a sí misma como un espacio de igualdad absoluta, donde solamente los nombres propios merecen la dignidad de la letra alta).

Se evidencia aquí la voluntad artística de una poeta que indaga en las posibilidades del lenguaje para que su discurso (con el que cuestiona los problemas de su tiempo e intenta a la vez sanar heridas) trascienda la mera función referencial o expresiva. Una búsqueda que inició en privado hace más dos décadas y que ha dejado rastros públicos de su evolución y su destino. Sirva, nomás, este poema en prosa, que apareció primero en 2006, como muestra de su beligerancia contra cierto tipo de poetas aislados de la realidad y revolcados en el dolor:

Gritan los pájaros desde la jaula. Se cuelgan nuevos picos para pelear un aleteo de más centímetros. Piensan volar sobre un punto fijo. Como trompos girando sobre los charcos resbaladizos de su biología. Se ven las alas rotas y piensan que es parte de su evolución gloriosa. Porque su vocación de encierro no la quiebran, ni los soles que se cuelgan como hilos ni los días arrugados por la mano de la niebla. Porque afilan cada día más su hambre, para no comer sólo las migajas de su nombre y devorar también la carne de los otros. Que no se diga que los encierros son sólo para los cobardes: tanta voluntad para el engaño, tanta entereza para la monotonía. Mira que entre tanto cielo, haberse construido una jaula diminuta y aún así creerse libres. (González & Cordero, 2006, págs. 32-33)³⁸

³⁸ Se ha transcrito el texto tal como aparece en la fuente citada. Un año después de *Novísimos* Santamaría presenta al público su *Antídoto...* y en él se da la omisión de mayúsculas.

6.3. Visión de conjunto: armonía y disonancia discursivas en la literatura novosecular nicaragüense

6.3.1. La jaula que el pájaro se inventa: el escritor y su entorno

Los trabajos literarios de Santamaría, Membreño y Persola mantienen relaciones entre sí que, a pesar de sus muy personales estilos, se manifiestan constantemente en varios niveles y permiten colocarlos en un mismo campo, como si fueran acordes de una misma progresión armónica, que es la literatura novosecular nicaragüense. Una de estas características es su voluntad cuestionadora. En los tres proyectos de obra, como se vio anteriormente, pueden verificarse tensiones constantes con el sistema al que pertenecen.

El panorama literario nicaragüense en el período aproximado de irrupción de estos tres autores (2000-2015) se encontraba dominado por la percepción de que la estética prevalente entre los creadores emergidos tras el fin de la etapa revolucionaria de los años ochenta (a partir, pues, de 1990) era una que iba a tender siempre al ensimismamiento y a cierto hermetismo. El escritor se negaría categóricamente, según esa lectura, a «contaminar» de realidad su obra y terminaría por rechazar la posibilidad no solamente de dialogar con su entorno, sino también, por consecuencia, de transformarlo.

Los ejemplos que sostienen este discurso abundan, pero en lugar de ir en busca de su origen y describir su desarrollo, se prefiere aquí invocar a una de las personas que con mayor insistencia y eficacia ayudaron a sostenerlo. Por el hecho de ser coetáneo a estos tres autores, el efecto de sus operaciones discursivas pesa más sobre ellos. Se alude aquí, por supuesto, a Francisco Ruiz Udiel, cuya actividad literaria empezó a ganar notoriedad y a tomar forma a partir

de su participación en el proyecto de Literatosis³⁹, de cuya revista fue director. Uno de los primeros pasos en esa dirección fue, sin duda, la compilación de su *Retrato...*, que se ha citado en los análisis de Membreño y Santamaría.

Tanto la poesía como la narrativa del autor de *Flojera* acusan una estética opuesta a ese asilamiento, esa (supuesta) pureza literaria y, en fin, ese desasosiego que la voz convenientemente muy audible de Belli había ayudado a fijar en la esfera pública a Ruiz Udiel desde 2005. Cinco años después, las palabras de la prologuista del *Retrato...*, así como una apreciación de la poeta y crítica Helena Ramos que el autor de *Alguien me ve llorar en un sueño* había soltado al aire para —como si de un *meme* se tratase— hacerla viral, eran citadas por él en un artículo que publicó el número 716 de la ampliamente difundida revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Apoyado en la autoridad (a esas alturas casi inmanente) de Belli, y reforzado con la argumentación racionalista de Ramos, se lee ahí una especie de ideario ruizudeliiano que pretende hacerse pasar como propio de toda la «Joven poesía nicaragüense», título de su artículo. Uno de los puntos de su agenda generacional: «insistimos en la negación del diálogo, en la falta de coraje para enfrentar el trauma del fracaso histórico y en no asumir nuestro tiempo como la

³⁹ Se quiere llamar la atención rápidamente sobre la elección de este neologismo onettiano para la revista y grupo que se conformó a finales de los años noventa en Managua. Es interesante constatar que la palabra literatosis tenía para el uruguayo connotaciones más bien negativas, como sinónimo de lo que, a su modo de ver, un escritor *no* debía hacer en literatura (Onetti, 2009, pág. 37). Mercedes Serna Arnaiz cita un artículo suyo de 1963 con algo más que una pista:

Tal vez nos convirtamos en sirvientes de la Cibernética. Pero sentimos que siempre sobrevivirá en algún lugar de la tierra un hombre distraído que dedique más horas al ensueño que al sueño o al trabajo y que no tenga otro remedio para no perecer como ser humano que el de inventar y contar historias. [...] Y será imprescindible (...) que ese supuesto sobreviviente preferirá hablar con la mayor claridad que le sea posible de la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la tierra. Y que evitará, también dentro de lo posible, mortificar a sus oyentes con literatosis. (Serna Arnaiz, 2009, pág. 38)

realidad que podemos transgredir». Otro es su afirmación de que su generación está fragmentada: «Una de las principales características de nuestra generación es que está disgregada y tiene menos idealismo». Como una especie de algoritmo diseñado para autoejecutarse y replicarse infinitamente, este mismo programa Ruiz Udiel (2008) lo había planteado ya en la presentación que escribió a la «Antología de poesía joven nicaragüense» que publicó el número 111 de la revista *Hispanérica*, de la Universidad de Maryland.

En esencia bajo el mismo esquema retórico (primero mencionar a Belli, luego usar como refuerzo la cita⁴⁰ de Ramos), y soportando las mismas ideas de dispersión y fragmentación, allí coloca en línea, además, su poética con la del grupo nicaragüense surgido en la década de los sesenta y autonombrado Generación Traicionada⁴¹. La referencia («los poetas jóvenes estamos regresando al mismo intento que hicieron los poetas de la Generación traicionada del 60, de lograr una búsqueda personal a través de la poesía», 2008, pág. 63), ausente en su artículo de *Cuadernos...*, da una pista del proyecto político/poético de Ruiz Udiel, opuesto en gran medida al de algunos de los autores que selecciona para esa muestra, en la que él mismo vuelve a incluirse. Se debe recordar que ese grupo de poetas entonces jóvenes en la Nicaragua de los sesenta surgió de las aulas de la Universidad Centroamericana, proyecto jesuita promovido desde los centros de poder conservador⁴² para oponerse al discurso revolucionario emanado desde la otra universidad,

⁴⁰ Sobre la ‘viralización’ de la cita de Ramos, téngase como demostración parcial el hecho de que, al realizar una búsqueda en internet, aparecen remitidas muchas páginas donde se «caracteriza» a la nueva poesía nicaragüense; pero ninguna que lleve a la cita original. Nótese que también se cuida el poeta de precisar sus fuentes.

⁴¹ Roberto Carlos Pérez, que ha resultado ser un continuador ideológico de Ruiz Udiel, publica en el número 6 de la revista *El hilo azul* (dedicado esa vez a Pablo Antonio Cuadra), en 2012, el artículo «La traicionada Generación del Desasosiego»... la madeja se desenreda sola.

⁴² Entre sus fundadores, además de allegados de la familia Somoza, estaban Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho, quien daría la lección inaugural en junio de 1962.

la Nacional Autónoma en León, que servía como respaldo ideológico al movimiento insurgente del por esos años recién creado Frente Sandinista de Liberación Nacional. Los poetas *traicionados*, entre los cuales un temprano disidente llamado Beltrán Morales iba a servir luego de referente crítico para varios autores posteriores a él⁴³, promulgaban una praxis poética que se desligaba de lo más concreto y próximo que había entonces a su alrededor, que era la acumulación rapaz por parte de la familia Somoza, que tenía ya más que claros signos represivos⁴⁴, y la complicidad de toda la élite oligárquica.

Una de las poetas incluidas en la publicación de 2008 es, precisamente, Santamaría, de cuyo *Antídoto...*, que entonces había sido ya publicado en México, toma Ruiz Udiel (otra vez, como tres años antes) un texto con la menor *corrupción ideológica* posible, de forma que cumpla con los criterios de selección que él mismo declara (que se oponga a la poesía promovida por Cardenal en los ochenta; que use «un lenguaje de connotación de sentimientos [...]»; y que haya nacido después de 1970 y empezado a publicar en 2000). Resuena, en contra del ideal esteticista del cofundador de la editorial Leteo, aquel poema que se citó antes al final del análisis de Santamaría: «Gritan los pájaros desde la jaula. Se cuelgan nuevos picos para

⁴³ La genealogía beltraniana pasa por los ya mencionados Juan Chow y Donaldo Altamirano, que adoptan como tutelar su figura en los ochenta; en los noventa se desvanece un poco (sin desaparecer), comprensiblemente por el momento «desideologizador» que quiso imponerse en el mundo al fin de la Guerra Fría; y ya en los primeros dos mil se empieza a ver nuevamente en la pluma de Eunice Shade y, más recientemente, Manuel Membreño.

⁴⁴ Recuérdese, por ejemplo, lo ocurrido en León el 23 de julio de 1959, cuando una marcha estudiantil en protesta contra acciones del Estado fue dispersada a punta de bala por un batallón de la Guardia Nacional que dirigía Anastasio Somoza Debayle, hermano menor de quien había asumido el poder tras la muerte de su padre a manos de Rigoberto López Pérez en 1956. El saldo de la represión, como se sabe, fue el asesinato de cuatro estudiantes a manos del régimen. Un año exacto después era aprobada, por el decreto legislativo número 518, la personalidad jurídica de la Universidad Católica Centroamericana, que años más tarde acortaría su nombre al que conserva todavía ahora.

pelear un aleteo de más centímetros. [...] Se ven las alas rotas y piensan que es parte de su evolución gloriosa. Porque su vocación de encierro no la quiebran, ni los soles que se cuelgan como hilos ni los días arrugados por la mano de la niebla. [...] Mira que entre tanto cielo, haberse construido una jaula diminuta y aún así creerse libres». Y, más recientemente, el poema que publicó en abril de 2016 como editorial de la revista *Opción* que edita su universidad en México, incluido al final en Anexos.

6.3.2. Fragmentación del Yo: acercamientos al problema

Un año después de publicado su artículo en *Cuadernos...* se presentó póstumamente en Managua, en febrero de 2011, el que será el último poemario escrito por Ruiz Udiel, *Memorias del agua*, que contiene una serie de once poemas alegórico-narrativos que son en realidad un solo cuerpo textual titulado «Último infierno». Ambas piezas, el artículo de la revista y los poemas mencionados, comparten un mismo epígrafe extraído del libro primero del *Paradise Lost* de Milton; se trata de la parte final de la arenga con que el recién caído Satanás consigue animar a sus huestes a salir de la laguna Estigia, antes de reagruparse entre esta y el río Leteo para planear su venganza en contra de Dios.

Existe una conexión entre ambos textos, que la cita elegida del poema inglés permite llamar combativos. Si en el de 2010 intenta demarcar un territorio propio para su poesía y la de su generación (a cuya cabeza se coloca), frente al ninguneo de un crítico⁴⁵ al que dice haber propuesto seis años antes «escribir un ensayo sobre la poesía joven nicaragüense para ser leído en un evento cultural»; en el de 2011 responde, desde la práctica, los cuestionamientos a la

⁴⁵ Aunque no lo nombra, deja entrever que se trata de Julio Valle-Castillo, al referirse a él como el «autor de la antología poética más completa del país».

poética que ha estado planteando por años. El poeta parece saberse solo en su batalla por la poesía pura. La serie de *Memorias del agua* que se menciona es, indudablemente, una demostración de alta factura de los alcances estéticos de la propuesta ruizudeliana, si bien tropieza en ocasiones.

Apenas iniciado su recorrido, el yo lírico confiesa no hallar cura a su sufrimiento, incluso la magia es insuficiente para remediarlo: «resolví estar solo», dirá resignadamente. Pero luego hallará a una mujer que lo seguirá en su recorrido junto con un perro, «que tenía mucha hambre» y que lo interpelará en el poema número VI, titulado «El desasosiego». El animal va detrás del yo lírico, que parece ser el poeta-ángel-caído-rebelde, y «mendiga la rabia», le pide «en silencio / llene de espuma sus labios». El perro, que aparentemente simboliza el ello fragmentado⁴⁶, escindido de la psiquis del poeta, de ese Yo disperso del que hablará buena parte de la literatura de este período, es un impulso por acceder a otra manera poética de representar el mundo, una donde la realidad sea vista de modo sosegado, reflexivo, activo, transformador. «¿De qué te sirve / ese vacío hueco / que nunca cierra?», se pregunta a sí mismo desde su *id*. El *ego*, «sin respuestas / y sin defensa alguna», integrará en su aparato sensible («el pecho») esas ansias, cuya solución ya no pudo ser apreciada en un hipotético tercer volumen que el suicidio le negó.

⁴⁶ La alegoría más o menos iría así: ante la fragmentación del Yo (tópico que también trata Persola, por cierto, aunque abordado de manera muy distinta), el poeta, que siente tener la misión de restaurar para la humanidad la unidad perdida, decide alejarse de la realidad (la ciudad, la plaza) en un viaje introspectivo que lo lleva a encontrarse con los componentes de su psiquis (en clave psicoanalítica): su *superego*, que sería la mujer, y su *id*, que sería el perro. Este representaría entonces los temores y deseos reprimidos de la mente del poeta; su fragmentación no halla remedio al final de la serie textual, y el poeta debe regresar a la realidad todavía escindido. Las contradicciones que tiene el sistema poético de Ruiz Udiel, que debe entenderse como su manera de comprender la realidad, con precisamente esta realidad que trata de entender y representar estarían, lamentablemente, entre las razones últimas (aunque no primigenias) de su opción por el suicidio.

Esta crisis que Ruiz Udiel enfoca en sus *Memorias...* es en esencia el mismo problema que aborda Emila Persola en la práctica totalidad de su obra hasta ahora publicada. Como se vio antes, sin embargo, la solución que halla el autor de *Hiperhumano*, como hace también Santamaría, está muchísimo más conciliada con la *plaza* ruizudeliana, es decir, con la realidad que circunda al artista y de la que este, en última instancia, no podrá jamás salir ileso. La tensión entre Persola y Ruiz Udiel, en este caso, es evidente y solo se señala aquí para acabar de introducir una noción que parece fundamental para entender la literatura nicaragüense actual: el conflicto intrageneracional, al que se volverá más adelante.

6.4. La casa y sus límites: comportamiento sistémico

6.4.1. La lluvia arrasará con todo: el problema generacional

Hay una casa. En ella viven y pernoctan extraños seres que han ido llegando en olas sucesivas desde que fue construida; algunos pasan de visita y no regresan. El espacio interno sufre modificaciones a medida que nuevos ocupantes consiguen adaptarlo, sea forzando a los anteriores moradores, sea convenciéndolos de las reformas. Hay con cierta frecuencia tensiones en la convivencia por el resguardo del único juego de llaves. Es la dinámica de la literatura nicaragüense, a la que llegan en camada grupos de nuevos creadores que deben, con el tiempo, asumir posiciones respecto al estado de cosas.

En términos esquemáticos, un escritor recién llegado a este sistema tendrá dos opciones básicas: aceptará gustoso la situación encontrada y buscará el mejor acomodo, generalmente en torno a los inquilinos que gozan mayores privilegios; o tendrá el impulso de hacer reformas o transformaciones, unas menos o más radicales que otras. Por esa razón, tomar

así, como bloque acabado macizo, una etiqueta del tipo «Generación del 2000» resultó problemático para este estudio. Porque, si bien existen razones para no descartar por completo la categoría, esta tiende a homogeneizar (incluso bajo el paradójico manto de la heterogeneidad) a un grupo de autores cuyas posturas ante el sistema literario nicaragüense, y ante la literatura misma, no son del todo coincidentes, pero pueden sistematizarse.

Se ha hablado aquí hasta el momento de literatura *novosecular* nicaragüense, obviando la incomodidad que tal adjetivo puede producir al ser también, finalmente, una marca de temporalidad vacía *a priori* de contenido estético-discursivo. Se quiso evitar complicaciones metodológicas con ello, pero se planteó que esta etapa de la literatura nicaragüense iba a diferenciarse de las anteriores por su voluntad transformadora, reformista o al menos revisionista ante el sistema literario en el que se inserta. De manera que, si se aceptara volver a aquel terreno abandonado, en atención a la ventaja semántica que contiene el término *generación* (a saber, la periodicidad que por sí mismo marca), deberá tenerse en cuenta que, dentro de la actual, llámese como se llame⁴⁷, se verifican tensiones como las señaladas más arriba.

Tensiones, o más bien o contradicciones, que tienen que ver con la manera en que reaccionan estos actores ante una tormenta que arrecia y que amenaza con inundar la casa. Se mencionó ya la comprobación de un momento de cambios radicales en el contexto global. Casi

⁴⁷ En el contexto centroamericano ha ido ganando terreno la categoría «literatura de posguerra»; alguien se ha referido, en el caso nicaragüense, a la generación «posrevolucionaria» (e incluso, «post-sandinista»). Son categorías que generan extrañeza. Tal vez, al menos para el caso de Nicaragua, tanga más valor recurrir a una preposición cargada de una semántica más dinamizante: la actual sería, y no solamente en literatura, una Generación Transrevolucionaria, que está (históricamente) «al otro lado de» o, más precisamente, que transita «a través de» una situación revolucionaria. En efecto, si se atiende una tesis como la de David Llorente Sánchez (2014), en la que se describen las condiciones que han existido a lo largo del último siglo para la emergencia política e incorporación (reformista, represiva o revolucionaria) de las clases subordinadas en Centroamérica, es posible intuir que para el caso nicaragüense la revolución es hoy más que un referente histórico.

cualquier escuela de pensamiento que se visite, desde cualquier posición política, coincide en la intuición de que el llamado orden mundial se está volviendo otro frente a nosotros. Bauman se refería a este momento histórico como la etapa líquida de la modernidad, de la que se habló también antes. Una de las consecuencias de esta fuerte perturbación extrasistémica sería la ya también referida fragmentación del yo, pero además la propia identidad colectiva (el nosotros resuelto por lo general desde el enunciado de nación) y las prácticas sociales dentro de las colectividades (entre ellas, naturalmente, la comunidad literaria) se verían amenazadas, así como los propios lenguajes (incluida la propia lengua) que sirven de vehículo a la cultura.

Frente a esta situación de inestabilidad general, cada autor va a reaccionar desde su individualidad y a la vez condicionado por su posición frente a la historia y dentro de la sociedad. Ante la problemática que reciben por parte de su tiempo como tarea a resolver, es decir, su problemática generacional, que es la fragmentación omnimoda y licuefactiva⁴⁸ que pretende no dejar ningún ladrillo en su sitio, cada quien adopta en su escritura soluciones estéticas que van a depender primordialmente de su elección entre conformar, reformar o (intentar) transformar las prácticas internas que definen el sistema literario en que operan, el sistema cultural y social al que este pertenece, y el sistema lingüístico con que cuentan como herramienta de trabajo. Su política, pues, interactúa con su poética.

⁴⁸ El origen de este fenómeno sería, por supuesto, el reacomodo mundial de capitales y la búsqueda por cada vez más nichos de mercado y oportunidades de negocio, tras haber llegado a ciertos límites (sociales, ambientales, etc.), que se están tratando de expandir. Es en este contexto que las políticas extractivistas y concesivas (v. gr. el proyecto del canal interoceánico) cobran sentido en Nicaragua.

6.4.2. La casa y su entorno: interacciones intersistémicas

Se tiene entonces tres sistemas que interactúan entre sí y en los cuales operan estos autores, bajo dos actitudes fundamentales: como agentes de cambio (así los reformistas como los transformadores) o como agentes de conservación (aquellos que [se] conforman con las condiciones sistémicas). La interacción que se establece entre los sistemas llamados Sociedad, Literatura y Lengua es de tal modo estrecha, que virtualmente es imposible la transformación de uno de ellos sin al menos la reforma de los otros dos, con el primero como parámetro global. Porque los sistemas de la lengua y de la literatura son en última instancia subsistemas culturales, y el sistema cultural a su vez responde a las leyes del sistema social.

Usando la teoría de conjuntos, se puede modelar un esquema donde aparezca más claramente lo que se quiere decir. Si se acepta que la sociedad es esencialmente una en todo el mundo, interconectada a distintos niveles y regida bajo leyes fundamentales dictadas casi en absoluto por el capitalismo; y que la cultura hegemónica establecida por este sistema es la occidental (aunque con una penetración cada vez mayor de las culturas no occidentales, principalmente orientales⁴⁹), dentro la cual se han generado subsistemas para favorecer la socialización, como el de la lengua (en el que, por supuesto, hay muchos otros subsistemas), e inevitablemente también los artísticos (que bajo ciertas perspectivas vienen a ser anomalías o subproductos no deseados del sistema) como el literario; entonces, es posible redimensionar el

⁴⁹ El cambio que vive actualmente el mundo, noción en la que se ha insistido a lo largo de esta disertación, no tiene por qué significar que el capitalismo dejará de regirlo. La China continental, Korea del Sur, Japón, Rusia y otros ejes actuales de poder han demostrado que un capitalismo global no occidental es más que solo una posibilidad.

objeto de este estudio dándole una perspectiva más justa que permitirá facilitar la comprensión de su papel en los procesos en que opera.

Habida cuenta de lo anterior, se debe entonces tener claro que lo que aquí hemos aceptado como literatura nicaragüense (LN) es un cuasi-subsistema de la literatura (LO) y la cultura occidentales (CO) y, como tal, un subsistema en toda regla de la sociedad global (S), con los que interactúa (asimétricamente, por supuesto), y que además establece tensiones con la lengua que utiliza como herramienta (A) y con la cultura (CN) y sociedad nicaragüenses (SN), donde primigeniamente opera y de las que, como resultado de su dinámica, obtiene gran parte de su identidad. Tomando para representarlos las letras mayúsculas que entre paréntesis tiene cada sistema a la par, se propone el siguiente diagrama:

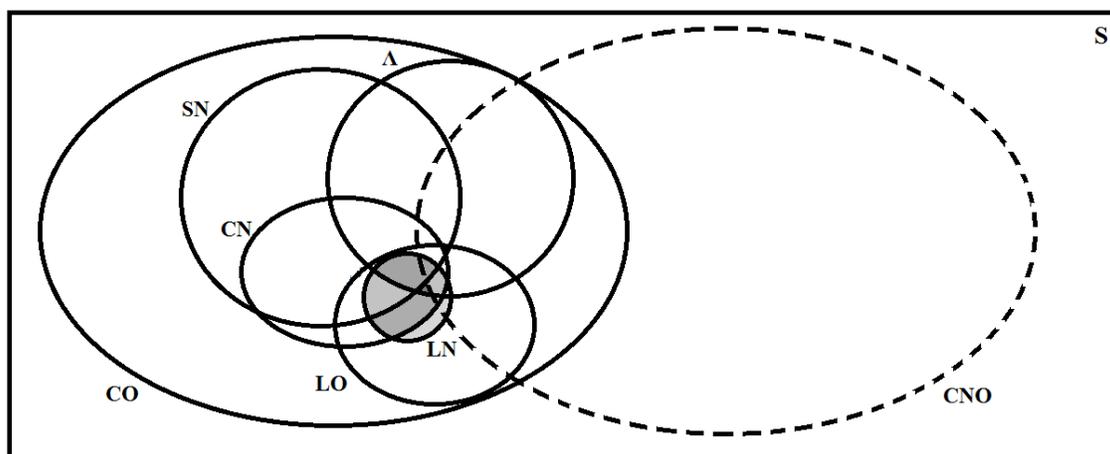


Diagrama de interacciones intersistémicas de la Literatura Nicaragüense.

Como puede apreciarse, en líneas punteadas se ha querido representar el avance de las culturas no occidentales (CNO), que están en expansión desde hace varios años y que se dice, como una posibilidad real y parcialmente medible, pueden llegar a ocupar la posición hegemónica que correspondió a la occidental durante al menos los últimos quinientos años. El diagrama no explicita la interacción que la literatura nicaragüense (sombreada en distintos tonos de gris) establece con otras literaturas hispanizadas o provenientes de diferentes tradiciones, con

otras artes, costumbres y tradiciones antropológicas, etcétera, pero debe entenderse que así ocurre. Se quiere también llamar la atención sobre la ubicación que se ha dado a la cultura nicaragüense, parcialmente fuera del sistema social nacional; se ha ilustrado así a propósito porque parece evidente que aquella trasciende de distintas maneras este ámbito limitado.

El ejercicio de redimensionamiento del campo en el que se acota el objeto de este estudio ayuda a tener una perspectiva más o menos justa del tipo de interacciones que deben tenerse en cuenta al momento de describir la etapa actual de su proceso histórico, que no está conducido por la generación de autores que aquí se enfoca, pero que, por razones, entre otras, de ley natural, muy probablemente llegará a estarlo más temprano que tarde.

7. CONCLUSIONES

7.1. Primera: el cambio es inevitable

Es casi seguro que el campo literario nicaragüense sufrirá transformaciones (más apropiado sería quizá decir que está sufriendolas) como resultado de la presión de los sistemas con los que interactúa, fundamentalmente el cultural y el social. Sergio Ramírez, uno de los agentes más influyentes sobre este proceso, parece haberse enterado desde hace suficiente tiempo. Por lo menos desde 2013, cuando empezó a intervenir en la esfera pública con su evento Centroamérica Cuenta, cuyo director ejecutivo fue por varios años el antiguo socio de Francisco Ruiz Udiel, Ulises Juárez Polanco.

El campo más o menos agreste de la literatura nicaragüense ha empezado a volverse atractivo para las fuerzas del mercado que rigen muchas de las dinámicas de la literatura hoy en día. Se piensa aquí en la conferencia de François Perus citada casi al principio. Una de las pruebas más concretas de esta penetración del mercado es la reciente publicación por parte de Alfaguara de la segunda edición de la novela *Vuelo de cuervos*, originalmente publicada en Managua en 1997. El libro fue precisamente presentado en mayo último, en el marco del evento que organiza Ramírez, quien hasta ese momento había sido por más de veinte años el único nicaragüense incluido en el catálogo del sello que fundara Camilo José Cela hace ya medio siglo. ¿Por qué ese repentino giro hacia Nicaragua?

Una de las respuestas parece estar en la entrelínea de «La literatura como espectáculo», texto autolaudatorio con el que el fundador de Centroamérica Cuenta se coloca a sí mismo como el abanderado de una reorientación de la dinámica literaria para esta región. Después de establecer las premisas de su visión —en esencia: para que la literatura gane más

público en Nicaragua, algo que él diagnostica necesario, se debe suavizar la charla—, celebra que se estén cumpliendo los objetivos trazados desde que inició su proyecto: «convertir a la literatura en un espectáculo, y hacer que los lectores se multipliquen». Porque, según él, «[l]a cultura es precisamente eso, multiplicar» (Ramírez, 2017).

Multiplicar, un verbo transitivo cuyo objeto directo en el enunciado de Ramírez queda implícito. Multiplicar, quizá, utilidades. Una posibilidad que aparece cuando se revisa algunos datos superficiales sobre el sello editorial que solía ser español. Desde hace no mucho, 2014 exactamente, Alfaguara pertenece a Penguin Random House, una compañía producida un año antes por la fusión de Random House y Penguin Group, que a su vez pertenecen, respectivamente, al conglomerado alemán Bertelsmann y la multinacional Pearson PLC, con sede en Londres.

Reflujos de la expansión capitalista, no es casual que tanto Bertelsmann como Pearson hayan sido fundados entre los años treinta y cuarenta del siglo XIX, en plena revolución industrial. A partir de entonces han crecido desmedidamente hasta globalizar sus operaciones, que se diversifican en distintos rubros mayormente mediáticos, y con su reciente fusión achican la entrada a un mercado al que ya era antes difícil acceder. Entonces, en plena expansión comercial, no se puede sino pensar que editar a un autor nicaragüense es por lo menos parte de una estrategia corporativa orientada a abrir nuevos mercados.

Esto no tiene por qué significar, está claro, que las dinámicas internas propias de la literatura nicaragüense vayan a cambiar: si bien el concepto de literatura está proponiéndose otro, su normatividad interna podría permanecer inalterada. Esto, no obstante, implica por supuesto un panorama más complejo para operar dentro del sistema. Cambios estructurales y funcionales, por otro lado, están siendo demandados por autores con una influencia menor —

pero en ascenso— como Eunice Shade, Manuel Membreño, Omar Elvir, Marcel Jaentschke, Luis Topogenario. Y estas tensiones interesan no solo porque revelan una dinámica conflictual que el relato hegemónico de la literatura nicaragüense tiende a invisibilizar, sino también porque se manifiestan textualmente en forma estética.

Es una de las maneras en que debe leerse parte de la obra de Shade, por lo menos su actividad ensayística, y lo mismo puede decirse en el caso de Topogenario. En los otros ha permeado sobre todo temáticamente dentro de sus ficciones. El caso de Membreño ha sido ya estudiado (piénsese en su «Quimera», donde un poema de 513 versos escrito por un alemán en su idioma supone una revolución estética inconmensurable, pero ninguna editorial se interesa por él); Jaentschke va y viene sobre la cuestión en sus tres libros publicados hasta ahora (su primer poemario, *Sobre el Desasosiego* [2011], toca la cuestión; pero un abordaje más integral se halla en sus *Anotaciones a la Banana Republic* [2015]).

Entonces, sea por las perturbaciones extrasistémicas o por las operaciones que desde dentro ejecutan los autores en una u otra dirección, parece seguro que el proceso histórico de la literatura nicaragüense se prepara a entrar a una etapa nueva en su evolución. La aceptación, negociación o rechazo que se verifique en torno al concepto de literatura propuesto por Ramírez (esto es: la literatura como entretenimiento⁵⁰), o la adopción de otro distinto, determinará en gran medida, como ya se ha empezado a ver, la forma en que se resuelvan estéticamente los textos de esta generación literaria.

⁵⁰ El concepto no es nuevo en Nicaragua y, para ser justos, habría que por lo menos repartir los créditos con otros agentes como Francisco de Asís Fernández, Gloria Gabuardi y compañía, quienes con su Festival de Poesía de Granada comenzaron a carnavalizar por lo menos una década antes algunas prácticas normativas del sistema literario nicaragüense, haciendo en efecto de la literatura un entretenimiento.

7.2. Segunda: hay un solo tema en la literatura de esta generación

Todos los temas tratados por esta generación se pueden expresar como distintos ángulos de aproximación a un mismo tema. Hay una sensación de pérdida, de fractura que debe ser curada proyectando su sombra sobre prácticamente cualquier hoja de libro publicado en este período. Fractura y pérdida producidas por las fuerzas de la historia, por eventos que han estado siempre lejos de poder ser influenciados por ninguno de estos autores, sujetos convertidos en pixeles de relleno de los grandes filmes épicos en que nacieron.

¿Qué es, si no un intento por reparar el ser astillado de ese eslabón perdido de la historia nicaragüense —el hombre que, de joven, fue forzado en los ochenta a ir al frente de guerra a disparar en contra de otros como él—, la novela de Javier González Blandino (1984), *El espectador* (2013)? ¿No buscan acaso algo similar, desde sus propias sendas, las *Memorias del agua* (2011) de Francisco Ruiz Udiel (1977-2010)? ¿Se puede explicar de otro modo, que a través de esa herida, la rabia con que narra la conciencia enajenada de este tiempo Luis Topogenario en su *Volumen* (2013)? ¿No está profundamente fracturada la identidad de Gema Santamaría (1979) y su celebración del placer no es únicamente un bálsamo que, si no cura, al menos vuelve más llevadero su dolor? ¿Cómo podrían ser leídos los cuentos de Luis Báez (1986) en *El patio de los murciélagos* (2010) sin entender las consecuencias de que más del setenta y cinco por ciento de las personas que habitan hoy Nicaragua, donde acontecen las historias ahí narradas, no hubiese nacido, o acabara de nacer, para cuando la revolución sandinista llegó al poder en 1979?

Alejandra Sequeira (1982), Hanzel Lacayo (1984), Enrique Delgadillo Lacayo (1988), Mario Martz D'León (1988); mucha de la poesía escrita en este período, así la de estos autores, se explica como la constatación de habérseles falsificado la historia nacional, de no

sentirse sujetos activos de su historia, y como una percepción insidiosa de estar ante eso desarmados y no tener alternativa, más que intentar andar hacia delante sin poder saber si atrás hay algo que amenace sus pasos. Con títulos de sus libros, se forma este enunciado: «Desde *la casa detrás del tiempo*, en *días de ira* hacemos un *viaje al reino de los tristes*, donde, *hasta el fin, quien me espera no existe*» (2012, 2008, 2010, 2011 y 2006, respectivamente); sentidos que de igual modo sus poemas pueden articular entre sí.

Y no es solo el pasado lo que explica esta actitud monotemática, que a veces, desde afuera, se cree monomanía. A esta generación igualmente la atenazan las fuerzas del presente, ante las que sí puede, mayor o menormente, reaccionar. La actual transformación global de la que se ha hablado aquí, que no es otra cosa que una nueva expansión capitalista, licuefacción de la modernidad que decía Bauman, reacomodo de las hegemonías en el mundo, fragmenta también identidades. El individuo se ve acosado por muchos elementos que añaden ramificaciones a su fractura, y debe además procesar la reconstrucción de una comunidad, porque todos los Yo que andan por ahí echando cual zombis los trozos de su ser al piso terminan conformando un Nosotros igualmente, o más, enfermo.

Es entonces que la búsqueda por la unidad perdida, producto de las fracturas enunciadas, se vuelve el hilo que une las cuentas de esta generación transrevolucionaria, ubicada históricamente *al otro lado de* una revolución y que transita, como única solución aparente a los problemas de su tiempo, *a través de* otra. Tarea ingrata la suya, de la que parece estar consciente.

7.3. Tercera: la literatura de este período es transfronteriza

En esta proposición no se va a usar demasiadas letras. Un censo simple entre autores de esta generación, tarea pendiente para otro investigador, demostrará que una

importante proporción de ellos está en una de las siguientes situaciones: a) lleva más de la mitad de su vida fuera del país: aquí están a.1) los que partieron al exilio en los años ochenta (a estos no les preguntaron si querían irse o no, sino que se los llevaron siendo niños) y a.2) los que emprendieron ese viaje sin retorno en la siguiente década (para ellos la decisión exigió una madurez que en muchas ocasiones debieron inventarse); b) salieron por estudios de posgrados y b.1) aún no vuelven (como aquel que iba por cigarros) o b.2) ya volvieron (prometeicos); c) formaron familias con ciudadanos de otros países y terminaron yéndose con ellos; d) su madre o su padre no era nicaragüense y, tras una primera estancia en el país, decidieron irse para asentarse en su otra patria; e) ídem, pero volviendo a Nicaragua; f) alguna que se escape (tal vez: ídem, pero con la primera estancia en el otro país, etcétera). Las implicaciones que esto tiene o tendrá en esta generación literaria se dejan también pendientes para ese hipotético futuro investigador. No debe tenerse como un biografismo baladí. No tiene el mismo efecto para el campo literario nicaragüense la actividad de un autor que opera en él desde el territorio, con una base social y unas estrategias a la mano más fácilmente ejecutables, que el de uno fuera; no se quiere decir que haya ventaja *a priori* para alguno de ellos, solo que el efecto de sus operaciones será otro. ¿Cuál? Investigador...

(Ya se verá entonces por qué en aquel diagrama de tipo Euler que se elaboró para ilustrar las interacciones intersistémicas el círculo que representa la literatura nicaragüense está [más de la mitad, nótese] fuera del que corresponde a la sociedad nicaragüense).

7.4. Cuarta: se busca otro lenguaje para escribir el mundo

La exploración individual en la lengua que cada autor debe emprender por su cuenta, con miras a comprender y enunciar una realidad en permanente cambio, es una de las

razones por las que se ha tenido antes la errónea idea de que un signo característico de esta generación es la heterogeneidad. Si hay una «diáspora temática», según la enunciación de Delgadillo Lacayo⁵¹, se sigue que existe obligatoriamente un origen del cual partieron esos temas. Si esta es la «generación del archipiélago», en expresión de José Adiak Montoya (1987)⁵², sus islas son volcanes que bajo las aguas forman un cinturón de fuego. El mundo que se recibió en prenda demanda un nuevo lenguaje, otra lengua, para ser escrito. Lo sabe Emila Persola (1979), que en su *Hiperhumano* (2014) se declara redimido de los peligros de la virtualidad, pero comprende e indaga ahí mismo en las posibilidades del lenguaje web. Lo sabe Eunice Shade, cuya gimnasia verbal se lleva de un salto a la bolsa el coloquialismo, la parodia, los experimentos translingüísticos y la prosodia. Lo sabía Francisco Ruiz Udiel, y en esa búsqueda apostó la casa con todo y muebles. Lo sabe Ezequiel D'León Masís (1983), quien ha buscado claves en la patafísica y la hibridez textual, de lo cual queda registro en su *Escritura vigilante* (2005). Lo sabe Ritomar Guillén (1985), quien deja muestras de sus hallazgos en ese laboratorio suyo que es *360 grados* (2012). El mundo demanda...

En esa paradoja de estar cada vez más interconectada y al mismo tiempo fragmentarse sus componentes, la realidad social humana desarticula su lenguaje. Se ve en el arte contemporáneo, se ve en la manera hiperconcisa de transmitir mensajes (tuits, *memes*, etc.). Ante un mundo que ya no puede ir más rápido por haber alcanzado los límites fijados hace un siglo por la ciencia, y en el que nada parece seguir siendo estable, la lengua pierde su poder

⁵¹ La cita proviene del conversatorio sobre «Nueva Literatura Nicaragüense» organizado en 2014 por el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (Ruiz, 2015).

⁵² El término quedó acuñado durante su charla en el ciclo «#Los2000. Autores nicaragüenses del nuevo milenio», en julio de 2012 (ver, en línea, *los2000.com*).

representativo y estructurante, debe adaptarse a la celeridad de ciertas transformaciones sociales, pensar mejor en su fijeza.

Todo escritor, en el ejercicio de su trabajo, se enfrenta no solo con la lengua que escoge para verter sus ideas, sino también con otros sistemas de símbolos, otros lenguajes, ante los que tendrá que decidir su conformidad o no, en atención a su proyecto literario. En esta generación de autores, en la que se puede comprobar una polarización en cuanto a determinados problemas que se han ido esbozando, algunos manifiestan más evidentemente en sus textos la adopción de esta tarea. Es posible esquematizar el comportamiento generacional en función de parámetros como su postura ante la realidad social, ante la lengua y ante la tradición literaria recibida; entonces podría verse que quienes cuestionan más abiertamente su realidad social (lo que no siempre significa transitar las callejuelas del realismo), con la premisa de que esta puede/debe transformarse, tienden también a cuestionar su tradición literaria y a arriesgarse más en sus experimentos lingüísticos, con iguales intenciones de cambio.

Es el caso de, por ejemplo, Jaentschke, quien ha encarado por lo menos desde *Dilatada República de las Luces* (2012), y poco antes incluso, el problema de encontrar una nueva lengua; sus *Anotaciones...* (2015) son, en gran medida, una continuación de la búsqueda de soluciones. Así debe entenderse el recurso a material audiovisual en su novela: un cortometraje y otros videos a los que se envía al lector a través de hipervínculos (un capítulo completo es uno de ellos), fotografías, recortes de periódicos, etcétera. Así debe entenderse también los usos que hacen de los mismos recursos otros autores como los ya aludidos Membreño o Persola. La necesidad de flexibilizar la lengua.

7.5. Quinta: la Historia Nacional será llevada a juicio

Cuestionar los relatos que se le ha heredado sobre su patria es un impulso natural para esta generación, considerando el tema que domina sus discursos. Algunos indicios permiten referirse a un enjuiciamiento que ya está en marcha. Se ha acumulado durante los últimos años un verdadero expediente indagatorio —pesquisas, interrogatorios a la Historia Nacional, a sus mitos, a la forma en que ha sido narrada e impuesta— en la obra de varios autores: los ya referidos Persola, Shade, Membreño, Báez, Jaentschke, González Blandino; también el Berman Bans (1976) cuentista, Johann Bonilla (1987) con su *Bautismo de fuego* (2014) e incluso un Mario Martz que en su segundo libro (2017) se atreve a visitar las ruinas de su país. La poesía ha servido también a este propósito, se ve con Gema Santamaría (sobre todo en su *Transversa* [2009], aunque ya desde su *Antídoto para una mujer rota* [2007] estaba claro); se ve también en los *Primeros poemas* (2014) de Ernesto Valle (1992), en la obra dispersa de Rommel Cruz (1985), en la imposibilidad de la escritura de Ezequiel D'León Masís, en el núcleo que da movimiento al discurso lírico de Enrique Delgadillo.

Uno de los procedimientos que emplea esta generación en el ordenamiento de sus alegatos en contra de la Historia es el recurso a las historias, el oponer al Gran Relato Colectivo de héroes y villanos uno alternativo, minúsculo, privado, del que pueda sacarse cuentas más detalladas de los gastos y los beneficios de las empresas nacionales, de construcción de la nación. En esta auditoría externa, que silenciosamente está gestándose, son útiles también sus investigaciones académicas: desde la que sirvió como tesis de grado a Santamaría, sobre los movimientos sociales de mujeres nicaragüenses (2005), hasta la tesis doctoral elaborada por Abelardo Baldizón (1980) en torno a las dinámicas políticas en la Nicaragua de finales del siglo XIX y principios del XX (2017), así como también las interrogaciones hechas por Tatiana

Argüello Vargas (1982) a las políticas culturales estatales de los años noventa del XX **Fuente especificada no válida.**, más otras que acá se omiten.

Se quieren evitar los tremendismos, pero es posible sostener la idea de que, ante los retos planteados por la historia y por la realidad, por el pasado envuelto en sombras y el presente que se escurre entre los dedos, esta generación, a pesar incluso de ella misma, completará la tarea necesaria de deconstruir los mitos heredados como bloques pretendidamente inamovibles. Se ve que tiene las herramientas al alcance. Se ve la voluntad. Se espera resultados.

8. REFERENCIAS

- Aguirre, E. (2014). Panorama de la literatura nicaragüense. *Revista de Lengua y Literatura*.
Obtenido de revistadelenguayliteratura.com/panorama-de-la-literatura-nicaraguense.
- Arellano, J. E. (1982). *Panorama de la literatura nicaragüense* (Cuarta ed.). Managua: Nueva Nicaragua.
- Arellano, J. E. (2003). *Literatura centroamericana. Diccionario de autores centroamericanos. Fuentes para su estudio*. Managua: Fundación Vida.
- Arellano, J. E. (2 de enero de 2006). *Hacia la historia de nuestra literatura: las aportaciones de un "panorama" (1966, 1968, 1977, 1982, 1986, 1997)*. Obtenido de La Prensa: laprensa.com.ni.
- Báez, L. (2010). *El patio de los murciélagos*. San José: Uruk.
- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. (T. Bubnova, trad.) Madrid: Alianza.
- Baldizón, A. (2017). *De "timbucos y calandracas" a "las partidas de políticos": Conflicto político e ideología en Nicaragua (1821-1933)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Bremen, Bremen. Fragmento en línea.
- Baltodano, M. (s.f.). *La participación de las mujeres: Recuento histórico*. Obtenido de Memorias de la lucha sandinista: memoriasdelaluchasandinista.org
- Bandes-Becerra Weingarden, M.-T., & Garza, H. (2017). *Echoes of Revolution: Nicaragua*. South Gate, California: NoPassport Press.
- Bans, B. (2012). *La fuga*. Managua: Leteo.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Bauman, Z. (2007). Arte líquido. En Z. Bauman, & al., *Arte, ¿líquido?* (págs. 35-48). Madrid: Ediciones sequitur.
- Belli, G. (9 de abril de 2014). «Ménage à Six», un bello experimento. *El Nuevo Diario*. Obtenido de elnuevodiario.com.ni/variedades/316707-menage-six-bello-experimento.
- Blandón Guevara, E. (2003). *Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua: Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense.
- Blandón Guevara, E. (2011). *Discursos transversales. La recepción de Rubén Darío en Nicaragua*. Managua: Banco Central de Nicaragua.
- Bloom, H. (2015). *El canon occidental* (9.ª ed.). (D. Alou, trad.) Barcelona: Anagrama.
- Bonilla, J. (2014). *Bautismo de fuego*. Managua: Parafernalia ediciones digitales.
- Bonilla, J., y Báez, L. (eds.). (2012). *Flores de la trinchera. Muestra de la Nueva Narrativa Nicaragüense*. Managua: Fondo Editorial Soma.
- Bueno Sánchez, G. (2001). *XIX Congreso Mundial de Pax Romana*. Obtenido de Filosofía en Español: filosofia.org/ave/innoper.htm.
- Cabestrero, T. (1989). *Leonel Rugama. El delito de tomar la vida en serio*. Managua: Nueva Nicaragua.
- Campos, J. (2017). *Ruinas del Árbol*. Managua: 400 Elefantes.
- Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, UNAN-Managua. (26 de septiembre de 2008). Conversatorio sobre Literatura Joven Nicaragüense. *El Nuevo Diario*. Obtenido de archivo.elnuevodiario.com.ni/nuevo-amanecer/308825-conversatorio-literatura-joven-nicaraguense.

- Cerda, A. (24 de julio de 2011). Las andanzas de «la tía». *Magazine*. Obtenido de laprensa.com.ni/2011/07/24/suplemento/magazine/1142483-5587.
- Chavolla Mc Ewen, J. (2009). *Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua, 1990-2006*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Obtenido de 132.248.9.195/ptd2009/vari0s/0033645/Index.html.
- Chow, J. (1986). *Oficios del caos*. Managua: Nueva Nicaragua.
- Chow, M., y Cuadra, M. L. (s.f.). *Hacer las tareas, por pequeñas que sean, como si fueran grandes*. Obtenido de Memorias de la lucha sandinista: memoriasdelaluchasandinista.org.
- Coloma, F. (Octubre-Diciembre de 1991). Medio siglo de ensayo nicaragüense. *Iberoamericana*, LVII(157), 863-887. Obtenido de revista-
iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4966/5125.
- Coutinho, E. (2003). *Literatura comparada en América Latina: ensayos*. Cali: Universidad del Valle.
- Cruz, R. (28 de febrero de 2017). *Poesía nicaragüense actual: Rommel Cruz*. Obtenido de Círculo de Poesía: <http://circulodepoesia.com>.
- Cuadra, P. A. (Septiembre de 1995). El hilo azul: Introducción a la literatura nicaragüense. *Cuadernos Hispanoamericanos*(543), 7-17.
- Cuadra, P. A. (2001). Palabras preliminares. En R. Darío, *Darío por Darío. Antología poética seleccionada por el autor con adiciones póstumas* (págs. XI-XII). Managua: Fundación Uno.
- Cuadros, R. (2005). *El méteodo generacional*. Obtenido de Crítica.cl: critica.cl/author/ricardo.
- Darío, R. (1919). *Lira póstuma*. Madrid: Mundo Latino.

- Delgadillo Lacayo, E. (2012). *La casa detrás del tiempo*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Delgado Aburto, L. (2002). *Márgenes recorridos: apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- D'León Masís, E. (2005). *La escritura vigilante*. Managua: 400 Elefantes.
- El Nuevo Diario. (21 de septiembre de 2014). *El Nuevo Diario*. Obtenido de elnuevodiario.com.ni/variedades/330396-coloquio-nueva-literatura-nicaraguense.
- Elvir, O., y Membreño, M. (eds.). (2015). *Miedosos apuñando lápices y cuadernos*. Managua: La Chancha.
- Experimental Colectivo. (22 de mayo de 2016). *Otro (fin del) mundo es posible*. Obtenido de Dissensus: mirandadelascalles.wixsite.com/dissensus/single-post/2016/05/22/Otro-fin-del-Mundo-Es-Posible.
- Ferguson, N. (2012). *Civilization. The Six Killer Apps of Western Power*. London: Penguin Books.
- Galich, F. (Enero-Junio de 2001). Prolegómenos para una Historia de las Literaturas Centroamericanas. *Istmo*(1). Obtenido de istmo.denison.edu/n01/articulos/prolego.html.
- García Jurado, F. (2004). La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdós y Huysmans. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1(24), 115-147.
- Gobierno de Nicaragua. (31 de marzo de 2016). Ley que declara a Rubén Darío Héroe Nacional. *La Gaceta*(59), págs. 2419-2420. Obtenido de lagaceta.gob.ni.
- Gómez, J. P. (2015). *Autoridad/Cuerpo/Nación. Batallas culturales en Nicaragua (1930-1943)*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.

- González Blandino, J. (2013). *El espectador*. Managua: Fondo Editorial Soma.
- González, M. L., y Cordero, I. (eds.). (2006). *Novísimos. Poetas nicaragüenses del tercer milenio*. Managua: 400 Elefantes.
- Guillén, R. (2012). *360 grados*. Managua: Sociedad Nicaragüense de Jóvenes Escritores.
- Guillén, R. (2012). Nueva generación de poesía nicaragüense: siglo XXI. *El Hilo Azul*, III(6), 148-160.
- Guillén, R., y Quezada, J. (eds.). (2013a). *Nuevos poetas de América. Antología de poesía joven Chile-Nicaragua*. Santiago de Chile: Fundación Pablo Neruda.
- Guillén, R., y Quezada, J. (eds.). (2013b). *Vita plena. Antología de poesía joven Chile-Nicaragua*. Managua: Sociedad Nicaragüense de Jóvenes Escritores.
- Guzmán Méndez, D. P. (Enero-Junio de 2014). El canon. Construcción y (de)construcción de la memoria. *Estudios de Literatura Colombiana*, 13-33. Obtenido de dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4765560.
- Hernández Montecinos, H. (2010). *4M3R1C4. Novísima poesía latinoamericana*. Santiago: Ventana Abierta.
- Hernández Montecinos, H. (2017). *4M3R1C4 2.0. Novísima poesía latinoamericana*. Cáceres: Liliputiense.
- Jaentschke, M. (2011). *Sobre el Desasosiego*. Managua: Banco Central de Nicaragua.
- Jaentschke, M. (2012). *Dilatada República de las Luces*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Jaentschke, M. (2015). *Cómo verle la sombra al viento vol. I: Anotaciones a la Banana Republic*. Helsinki: Seirua / Centro Cultural Latinoamericano de Finlandia.

- Juárez Polanco, U. (ed.). (2012). *#Los2000. Autores nicaragüenses del nuevo milenio* (2.^a ed.). Managua: Leteo. Obtenido de los2000.com
- Juárez Polanco, U. (ed.). (2013). *#Los2000: Autores nicaragüenses del nuevo milenio. Ciclo 2013* (Vol. II). Managua: Leteo. Obtenido de #Los2000: Autores nicaragüenses del nuevo milenio. Ciclo 2013
- Kinloch Tijerino, F. (2012). *Historia de Nicaragua* (4.^a ed.). Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana.
- Lacayo, H. (2008). *Días de ira*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Lacayo, H. (2011). *Hasta el fin*. Managua: Leteo.
- Llorente Sánchez, D. (2014). *Lucha de clases y democratización en Centroamérica. Trayectorias y legados históricos*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Área de Ciencias Políticas y de la Administración, Salamanca.
- Maldonado Alemán, M. (2006). La historiografía literaria. Una aproximación sistémica. *Revista de Filología Alemana*(14), 9-40. Obtenido de dialnet.unirioja.es/ejemplar/146220.
- Martín Ezpeleta, A. (2008). La Historiografía literaria española hoy. Notas sobre los manuales de literatura de Giménez Caballero. *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: Jóvenes Investigadores* (págs. 603-612). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Martínez Rivas, C. (1953). *La Insurrección Solitaria*. México D.F.: Guaranía.
- Martínez Rivas, C. (2007). *Poesía Reunida*. (P. Centeno-Gómez, Ed.) Managua: anamá.
- Martz D'León, M. (2010). *Viaje al reino de los tristes*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Martz, M. (2017). *Los jóvenes no pueden volver a casa*. Managua: anamá.

- M-Castro, C. (1 de junio de 2017). Nacidos en los noventa - Conversación sobre nueva literatura nicaragüense. Managua, Nicaragua. Obtenido de youtu.be/mA8LwgR_MPA.
- Membreño, M. (Julio-Agosto de 2012). D. *Deshonoris Causa*(36).
- Membreño, M. (2012). *Flojera*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Membreño, M. (2013). *Poemas sin esquina*. Soyapango: EquizZero.
- Monegal, A. (Enero-Febrero de 2008). La Literatura irreductible. *Ínsula*(733-734). Recuperado el 2 de Marzo de 2017, de insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_733-734.html.
- Morales, B. (1989). *Sin páginas amarillas / Malas notas*. Managua: Vanguardia.
- Nuwer, R. (11 de mayo de 2017). ¿Está la civilización occidental condenada a desaparecer como la Roma antigua? *BBC Mundo*. Obtenido de bbc.com/mundo/vert-fut-39700961.
- Nuwer, R. (18 de abril de 2017). How Western civilisation could collapse. *BBC Future*. Obtenido de bbc.com/future/story/20170418-how-western-civilisation-could-collapse.
- Onetti, J. C. (2009). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. (H. J. Verani, Ed.) Montevideo: Trilce.
- Ortiz Wallner, A. (2005). Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria. *Iberoamericana*, V(19), 135-147.
- Paz, O. (2014). *Obras completas, II. Excursiones / IncurSIONES; Dominio extranjero. Fundación y disidencia; Dominio hispánico* (2.ª ed.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Isasi, S. (2010). La historiografía literaria como herramienta de nacionalización en España (1833-1939). *Oihenart. Cuadernos de lengua y literatura*, 267-279. Obtenido de hedatuz.euskomedia.org/8231/1/25267279.pdf.
- Persola, E. (2008). *Poemas Rojos y Amarillos*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura.

- Persola, E. (25 de junio de 2010). Yo no soy Emilia Persola. *El Nuevo Diario*.
- Persola, E. (2011). *Blog to Rosario*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Persola, E. (2014). *Hiperhumano*. Managua: Leteo.
- Perus, F. (2007). ¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria? *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, 2, 59-65. Obtenido de revistas.unam.mx/index.php/accel/article/view/31713.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española. *MonteAgvdo*, 3(5), 51-69. Obtenido de revistas.um.es/monteagudo/issue/view/6551.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). Canon e historiografía literaria. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XI(16), 17-28. Obtenido de cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9p3g4.
- Pulido Tirado, G. (2010). La historiografía de la literatura en Latinoamérica y el Caribe: desde el positivismo hasta el marxismo y el comparatismo cultural. *Anales de Literatura Hispanoamericana*(39), 227-249.
- Quezada, F., & Terán, S. (2005). Partidos Políticos y Movimientos Sociales en la Nicaragua de hoy. En A. Serrano Caldera, *La Democracia y sus Desafíos en Nicaragua* (págs. 83-125). Managua: Fundación Friedrich Ebert / Universidad Politécnica de Nicaragua.
- Ramírez, S. (Junio de 2017). *La literatura como espectáculo*. Obtenido de Sergio Ramírez: sergioramirez.com.
- Ramos, H. (Enero-Junio de 2001). Centellas que jamás serán cenizas. Sobre Juez y parte, de Erick Aguirre. *Istmo*. Obtenido de istmo.denison.edu/n01.

- Reyes, A. (1997). *Obras completas de Alfonso Reyes: La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales* (Vol. XIV). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rocha, L. (1998). *Un solo haz de energía ecuménica. Centro Nicaragüense de Escritores: documentos para una historia de sus primeros años*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Rugama, L. (1983). *La tierra es un satélite de la luna*. Managua: Nueva Nicaragua.
- Ruiz Udiel, F. (2005). *Alguien me ve llorar en un sueño*. Managua: anamá.
- Ruiz Udiel, F. (2005). Gema Santamaría: ¿De qué están hechas las cosas? En F. Ruiz Udiel, & U. Juárez Polanco (Edits.), *Retrato de poeta con joven errante. Muestra de poesía nicaragüense escrita por jóvenes (200-2005)* (págs. 108-110). Managua: Leteo.
- Ruiz Udiel, F. (Diciembre de 2008). Poesía invocada: Antología de poesía joven nicaragüense. *Hispanamérica*(111), 61-85.
- Ruiz Udiel, F. (Febrero de 2010). Joven poesía nicaragüense. *Cuadernos Hispanoamericanos*(716), 81-90.
- Ruiz Udiel, F. (2011). *Memorias del agua*. Managua: Foro Nicaragüense de Escritores.
- Ruiz Udiel, F., y Juárez Polanco, U. (eds.). (2005). *Retrato de poeta con joven errante. Muestra de poesía nicaragüense escrita por jóvenes (2000-2005)*. Managua: Leteo.
- Ruiz, V. (8 de julio de 2015). I Mesa_ Conversatorio sobre la Nueva Literatura Nicaragüense. Obtenido de youtu.be/K89FHXWgbzw.
- Santamaría, G. (2002). *Piel de poesía*. México, D.F. / Managua: Opción / 400 Elefantes.

- Santamaría, G. (2005). *Alianza y autonomía. Las estrategias políticas del movimiento de mujeres en Nicaragua*. Instituto Tecnológico Autónomo de México. México: Autora. Obtenido de movimientoautonomodemujeres.org.
- Santamaría, G. (2007). *Antídoto para una mujer trágica*. México, D.F.: Mezcalero Brothers.
- Santamaría, G. (2009). *Transversa*. México, D.F.: Literal.
- Santamaría, G. (3 de abril de 2013). Gema Santamaría en #Los2000, autores nicaragüenses del nuevo milenio. (U. Juárez Polanco, Entrevistador) Ulises Juárez Polanco. Obtenido de youtu.be/sc2BBoYGRjU.
- Sequeira, A. (2006). *Quien me espera no existe*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Serna Arnaiz, M. (2009). La poética de Juan Carlos Onetti a través de sus artículos periodísticos. *Monteagudo*(14), 27-40. Obtenido de revistas.um.es/monteagudo.
- Shade, E. (21 de junio de 2011). *Cafecito de sábado por la mañana*. Obtenido de Confidencial: confidencial.com.ni/archivos/articulo/4267/cafecitodesabadoporlamanana.
- Shade, E. (20 de julio de 2012). *Algunos puntos sobre las íes*. Obtenido de polares metafísicas: eushade.blogspot.com/2012/07/algunospuntossobrelasies.
- Shade, E. (18 de mayo de 2015). *El misterioso giro de la curva*. Obtenido de La Jícara: lajicara.net/eunice-shade/el-misterioso-giro-de-la-curva.
- Shade, E. (27 de mayo de 2015). *Zeitgeist Enero 2015*. Obtenido de La Jícara: lajicara.net/eunice-shade/zeitgeist-enero-2015.
- Sobalvarro, J. (2011). *Poetas surgidos en las décadas 80, 90 y el nuevo milenio*. Obtenido de Asociación Nicaragüense de Escritoras: escritorasnicaragua.org/criticas/147.
- Topogenario, L. (Marzo de 2012). *Ideas uruguayo-nicaragüenses*. Obtenido de Trunk: topogenario.blogspot.com.

- Topogenario, L. (2013). La Generación Castrada. *El Hilo Azul*, IV(7).
- Topogenario, L. (2013). *Volumen*. Managua: Leteo.
- UNAN-Managua. (2002). *Historia de Nicaragua*. (J. Romero, Ed.) Managua: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
- Urbina, N. (Enero-Junio de 2002). Pablo Antonio Cuadra: La construcción de un imaginario nacional. *Istmo*(3). Obtenido de istmo.denison.edu/n03.
- Uriarte, I. (2007). Presentación. En R. Cruz, F. Dallatorre, J. López Vásquez, C. Miranda, D. Arias, & C. Mayorga Castro, *Círculo Catótico* (págs. 10-18). Managua: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Valle, E. (2014). *Primeros poemas*. Managua: Parafernalia ediciones digitales.
- Valle-Castillo, J. (2005). *El siglo de la poesía en Nicaragua*. Managua: Fundación Uno.
- Vivas Benard, P. P. (Julio de 1967). Genealogía de la familia Benard. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*(82), 36-44.
- Wallace, A. (24 de mayo de 2017). *Por qué los nicaragüenses están convencidos de que el suyo es el país con más poetas per cápita de América Latina*. Obtenido de BBC Mundo: bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39724083.
- Zepeda-Henríquez, E. (1999). Periodización generacional de las letras nicaragüenses. *Anales de Literatura Hispanoamericana*(28), 393-412.

9. ANEXOS

A. Literatura novosecular nicaragüense (selección)

Se presenta a continuación una muy reducida muestra de textos escritos por autores nicaragüenses del período más reciente. El tiempo no ha permitido mostrar tanto como se quiere. Una de las premisas de esta recopilación era explorar regiones poco iluminadas del acontecer literario actual; se podrá entonces hallar aquí varias piezas que salen del caudal principal del discurso: además de libros, se ha revisado blogs, revistas, redes sociales... en busca de las vías por las que podría transitar la literatura nicaragüense en los siguientes días.

Otro (fin del) mundo es posible

¿Cuál es el rol del arte, sabiendo que ya fracasamos?

En serio, ya perdimos. El capitalismo ganó, fracasamos. Y ahora ¿cuál es el rol del arte sabiendo que estamos bien muertos bien adentro?

Bajo el capitalismo el arte y nuestras vidas son mercancías. El arte en específico, pues el arte que se considera a sí mismo arte, está encadenado a universidades y a instituciones que dependen en gran medida de la financiación del Estado capitalista/neoliberal. El arte está encadenado a los individuos, la burguesía y/o las corporaciones ricas (este *manifiesto* también entiende la música, la danza, literatura, cine, teatro, etc. como arte): eventos de TN8, Movistar y Claro, etc.

Como tales, *el arte como mercancía* tiende a reproducir la lógica del capitalismo neoliberal.

A lo largo del siglo XX era a menudo el sueño de artistas radicales, que también combinan su vanguardismo con ideales marxistas y anarquistas, «romper la barrera entre el arte y la vida», para escapar de la mercantilización del arte, o para desempeñar un papel en la pedagogía del proletariado revolucionario. Tales impulsos se pueden encontrar en el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo, los muralistas mexicanos, teatro brechtiano, Fluxus, el situacionismo, DIY Punk, etc.

Mientras que las «barreras entre el arte y la vida» se han roto conceptual y formalmente, el mundo del arte sigue siendo un lugar «sagrado» y el objeto de arte sigue siendo «una mercancía». El «mundo del arte» se define en gran medida por dos centros de solapamiento de validación: el *mercado del arte* y la *vanguardia académica*. Cada vez es más difícil que los artistas de la clase trabajadora y que sus familias «tengan éxito» dentro de estas áreas. Por otra

parte, los clientes del mundo del arte tienden a limitarse a una capa de clase media alta y auto-seleccionada.

Si bien nuestro objetivo final debe ser la abolición de la mercantilización del arte, ese objetivo no es alcanzable en el aquí y ahora (sobre todo para los artistas pobres y de clase obrera). La mayoría de los artistas no tienen acceso a las mejores escuelas de arte superior, las conexiones a las galerías de artes, buen sonido, estudios de grabación, escuelas de danza, o las conexiones que, por sí solas, permitan a críticos del arte influir a los directores de museos. Esta mayoría, que surge de la masa proletaria (y muchos de la clase media, así) no tiene la suscripción familiar para producir relaciones sociales y económicas «exteriores» al capitalismo. Para nosotros, nuestro trabajo determina si comemos o no, si vamos al médico, si podemos vestir a nuestros hijos, y si continuamos haciendo arte.

Un problema relacionado con el mundo del arte es el problema de la audiencia. Tenemos nada en contra de los coleccionistas, críticos, curadores y académicos. Sin embargo, hay que admitir que son una pequeña minoría de la población. Lxs artistas anticapitalistas deben hacer el trabajo, al menos en parte, para otrxs trabajadorxs y otrxs anticapitalistas.

No creemos que el arte tenga que ser «pacificado» para el espectador proletariado. Pero debe abordar asuntos de interés para la mayoría proletaria (la mayoría de la raza humana). Esto no quiere decir que el arte deba ocuparse exclusivamente de la injusticia económica o hacer representaciones simplistas de las contradicciones sociales. *Esto significa que tenemos que rechazar la incredulidad y el cinismo postmoderno y neoliberal.* Por encima de todo, un aspecto del estudio de arte anticapitalista debe ser ayudar a restaurar la imaginación revolucionaria; la capacidad de la izquierda y de la clase trabajadora de imaginar alternativas.

Hacer arte ya es una acción política, pero ¿bajo qué fin? Para poder comer, para tener billetes, para pagar la renta. Los artistas siempre están sobreviviendo. Creando redes de apoyo y solidaridad podrá salvarse al artista con hambre para finalmente dejar de producir arte para comer y producir arte para *exponer, proponer y politizar*. No se puede dismantelar la casa del rey usando las herramientas del rey. Hay que crear nuevas avenidas, nuevas herramientas, nuevos colectivos, nuevos sindicatos de artistas proletariados para reestructurar el arte y convertirlo en una experiencia vívida, corporal y liberadora.

Hacer arte es un trabajo. Somos trabajadores. Organicémonos como trabajadores. Tomemos los medios de producción a la fuerza. Enumeramos algunas visiones:

1) El arte tiene que *exponer*, dar luz sobre la interseccionalidad y violencia, opresión patriarcal-colonial-capitalista-hetero-carnívora-blanca-neoliberal. El arte tiene que decir lo obvio, la civilización se está quemando, necesitamos bomberos y no porristas.

2) El arte tiene que *proponer* nuevos imaginarios y nuevas realidades. A) El arte tiene que ser el modelo, la alternativa. El arte tiene que ser una Política Pre-Figurativa. Sus mecanismos y dinámicas tienen que reflejar el mundo que no existe y que debería existir. Su principal función tiene que ser la cooperación en vez de la competencia. Hay que formar sindicatos, colectivos, redes de apoyo, estructuras encima y en contra de las avenidas tradicionales. Compartir instrumentos, compartir pinturas, compartir clases de danza y teoría. Los artistas tienen que aprender de los movimientos obreros, reunirse, conspirar, planificar, demandar. B) El arte tiene que proponer nuevos imaginarios. Es más fácil imaginar el fin del mundo que imaginar el fin del capitalismo. *El arte tiene que articular las posibilidades y soluciones creativas y radicales creando nuevos sujetos políticos.*

3) El arte tiene que *politizar*. El arte no puede darse el lujo de aventurarse en neutralidades. Ahorita no. Es irresponsable no tener un mensaje político. Entre tanta violencia permanecer callado es favorecer al opresor. Como dice Amiri Baraka: *necesitamos poemas que maten*.

Necesitamos canciones que armen barricadas. Necesitamos danzas que permitan abrazarnos y reconocernos como proletariado. Necesitamos performances que nos enseñen jardinería urbana y primeros auxilios.

4) El arte nunca perteneció a las galerías, bares y escenarios. Hacemos un llamado a descentralizar el poder de las galerías y de los centros culturales. Estos centros culturales no solamente tienen un monopolio, más bien tienen a los artistas agarrados por el cuello. Preferimos tener 20 casas ocupadas que 20 Centros Culturales. Este impulso lo aprendemos de los punkeros que nunca se vendieron (FUGAZI). Que se volvieron expertos en organizar conciertos y festivales completamente invisibles, subterráneos y espontáneos, con tanto apoyo y solidaridad un artista nunca tenía que venderse a grandes corporaciones para poder vivir y disfrutar.

5) El arte es del pueblo y hay que excluir a la burguesía. El arte es público, la burguesía lo privatizó. No nos interesa satisfacer las necesidades de los opresores. Todo es gratis, nada es privado. Queremos destruir la economía quitándole todo valor económico al arte. El arte es para todos. El arte nunca será rentable.

Decidimos tomar todas estas medidas precisamente porque sabemos que no vamos a ganar y que no vamos a sobrevivir. El fin del mundo ya ocurrió. Ahora solo tenemos que interiorizarlo. Sabiendo que todos nos vamos a morir, queremos proponer que otro fin del mundo es posible. Queremos un fin del mundo donde por lo menos podremos llorar en los hombros de nuestrxs camaradas. Queremos un fin del mundo donde las personas y los animales se pueden

ver a los ojos sin miedo. Queremos un fin del mundo donde bailamos encima de las ruinas de los centros financieros. Queremos un fin del mundo donde justo antes de morir digamos: esto valió la pena.

Preferimos el pinol al vino.

Despertamos en la orilla de otro sueño

Desde aquí, observamos el vaivén de la historia,
la pequeña historia, la gran historia,
la que imaginábamos en péndulo,
la que hoy sabemos espiral.

A tientas reconocemos los espejos.
hemos llegado a un abismo conocido e íntimo.
¿Cuántas vueltas más antes de despertar?

Crecen los verdes a pesar del tiempo gris y las revueltas,
crecen flores, crecen manos,
crecen los bordes de la cotidianidad.

La memoria se dobla sobre sí misma,
nos reconocemos en los cuerpos olvidados,
en las tumbas hacedoras de milagros,

en el atardecer siempre enrojecido de la ciudad.

Somos viajeros en mitad de la espesura.

Y, sin embargo, crecen verdes en las piedras,

crecen flores, crecen manos,

y en el borde de lo insólito,

la cotidianidad.

Quizá la medianoche es más luz de lo que creemos,

y en el delirio de sus horas

se gesta el sueño

de lo que siempre,

sin intuirlo,

pudimos ver.

Manual para sobrevivientes

Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre

REFRÁN SORDOMUDO

No quiero un panegírico leído por Ernesto, Sergio o Claribel

ni un mausoleo en la Colina de los Ilustres Hombres.

Que no maquillen mi pellejo

ni disfracen mi esqueleto y su cubierta de un Gran Señor que nunca fui.
Prohibidos los videos y las fotos que después circularán por Internet
o serán salvapantallas, tapiz del Escritorio,
imagen destacada de perfil en red social.

Nadie publique un reportaje, una noticia, un obituario.

Alejen a la prensa de la fosforescencia de mi profundo oscuro sueño.

Golpeen todo rostro cuyos ojos enrojezcan

ante el primer ardor de mi chorreante témpano

y humillen a cuanta mujer aparezca

queriendo, enlutada, acaparar la propiedad privada del Dolor.

Desnudo amordazado dando vueltas frente al fuego,

aguarden su ración de carne asada los presentes;

trituren lo que sobre, hagan moronga

y coman hasta hartarse de mis restos.

Si al rato van al baño a descargarse,

no olviden con las hojas limpiarse de mis libros.

Jamás se les ocurra de todo lo que dije o escribí

copiar ni media frase en las paredes.

Olvídense de dioses y de héroes.

En estos tiempos los monumentos hieden.

Conviene reajustarse los grilletes.

Mother, do you think they'll try to break my balls?⁵³

No soy monstruo alguno, ni cosa parecida. Soy exactamente lo que ellos quieren que sea. Me forjé [al igual que los etruscos que trabajaron primero las más finas artesanías para posteriormente elaborar las arrasadoras armas de guerra del Imperio Romano] a su imagen y semejanza. Ellos, cada uno de ellos, bastardos, son tan partícipes de esto como yo. ¿Qué carajo es lo que saben? ¿Cómo demonios pretenden manejar este país? ¿Planean dejarlo hundirse en toda la escoria comunista? Hippies de mierda, con sus canciones y sus protestas, pretenden que renuncie. ¡Pues no lo haré, hijos de puta! Escúchenme bien: yo-no-di-mi-ti-ré. ¡Nunca! Todo su escándalo es basura, mentiras; me importan un bledo todas sus acusaciones sin sentido. Maricas, todos, eso es lo que son. Si hubiese sido Kennedy, ese mariconazo, nada le reprocharían. No, a él no. Él era perfecto. Él les recordaba el puto sueño americano. Él y Bobby, con sus sonrisas perlinas, radiantes, cuasi perfectas. Los dos hermanos, sentados en la cerca de alguna granja sureña, jugando a arrojarle la pelota a un cocker spaniel: ésa es la imagen que siempre tendrán de ellos. ¿Y qué de aquella prostituta a la que Bobby golpeó hasta casi matarla? ¿Qué hay de los kilos y kilos de coca que el glorioso John Fuckin' Kennedy se metía cada mañana? Nadie lo recuerda, a pesar de saberlo muy bien. En lugar de eso, me atacan a mí. Claro, necesitan un

⁵³ ¿Toro-hombre? ¿Hombre-toro? Aún no me queda claro con qué lidiábamos; quizás esto ayude: <https://www.youtube.com/watch?v=OiXqTNSwE3A>.

villano; necesitan al desgraciado que va en contra de todo lo moral y correcto. ¿Pues saben qué? ¡Yo soy su hombre! Me atacan porque me conocen; véanme detenidamente, malditos, y se reconocerán: soy su reflejo, su otro; soy la absurda antítesis que tanto necesitan para sentirse bien con sus mediocres rutinas, para sentirse buenas personas, ciudadanos de porvenir. Díganlo: sus labios no se mueven pero lo leo en sus ojos. Díganlo: *Nosotros amamos a Dick. Dickie es como nosotros, uno más que cayó del lado equivocado de la mesa. Sus errores son nuestros errores. De lo que a él acusen nosotros lo pagaremos.* [El Sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.] ¿Por qué callan? ¿Es ése el silencio que me deparan los libros de Historia? ¿En qué anaquel del Tiempo reposará mi recuerdo? ¿De qué está hecha esta noche tan larga? ¿Quién prolongó este encierro y levantó los muros de mi castillo; quién cavó las profundas fosas que me rodean? Me acechan afuera, lo sé; quieren entrar mas no lo lograrán, nunca. Acá estoy seguro: éste es mi soliloquio, mi fortaleza privada, mi inextricable palacio. Ma, diles que he sido un buen chico, ¿o acaso no? Diles, diles. Ahora me serviré otro trago, revisaré mis grabaciones y me iré a la cama. Mañana ya se las verán conmigo.

*

*

*

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

En memoria al hijo de su alteza

Hoy murió el hijo
del presidente
John F. Kennedy.

La noticia
recorrió el mundo
en el instante preciso
que decidí
ir al baño.

Un miembro de la realeza
estadounidense
ha muerto.

Y mi perra negra
se ha cagado hoy
en medio de mi sala
recién limpiada.

Dos tragedias
en un solo día.
¿No será esto

demasiado
para el mundo
al final
del siglo veinte?

Pipe

El cuerpo de tu padre, ¿cuándo fue que lo trajimos? Nosotros ya no te podemos responder eso con exactitud. Lo enterramos allá atrás en el patio en una bolsa con cal, bajo la sombra de un viejo nancite todavía frondoso, mientras decidíamos qué hacer al respecto. Y recién lo desenterramos ayer, ¿no es cierto, muchachos? No, es cierto. No lo trajimos nosotros. Lo trajeron ellos, no logro precisar cuántos eran, pero fue en aquellos días en que hubo paz, a ver, ¿cuándo fue eso? ¿Alguno de ustedes se acuerda de cuándo fue eso? La cosa es que hubo un tiempo en que aquí la paz estuvo de moda, y fue allí que nos trajeron el cadáver de tu padre. Nosotros no te habíamos avisado porque sabemos todo lo que sufriste. Para vos tu padre ya se había muerto, y la guerra te había exacerbado esa renuencia y ese abandono, hasta mezclarlo en propaganda y odio. Tu padre era un ser muy básico en ese sentido. Para él, el que no mata en esta guerra es un pendejo. Y el que se muere, es un pendejo también. O sea que, en resumen, parece muy difícil no ser pendejo. Nosotros todavía recordamos cuando te (*ilegible*) y luego tuviste que huir. A tu padre no le gustó, ¿verdad? ¿Es cierto o no es cierto? Es cierto. Creo que pasó años tildándote de pendejo. Ve, pero ¿y ya les contaste a estos compañeros tuyos lo que te pasó? ¿Ustedes están al tanto de lo que le pasó a él? Yo creo que, en el fondo, todo fue nuestra culpa. Pero no te preocupés, tranquilizáte, guardá la pistola, no se preocupen, que aquí todo se vuelve.

¿verdad, muchachos, que aquí todo, hasta los ríos, se regresan? Guardá. Entonces ellos trajeron el cadáver. Nosotros ni nos molestamos en anunciártelo. A ver, empecé a mostrárselo al hombre aquí. Él era un traidor, y eso no le gustaba a mucha gente. Había traicionado la organización, y del otro lado de la frontera lo buscaban desde hacía mucho tiempo. Desde el inicio nosotros lo acogimos y lo protegimos. Realmente no supimos cómo es que lograron capturarlo. Fueron ellos. Ustedes ni se enteraron, hasta ahora. A ver, empecé a mostrárselo. Para que vean. Nosotros les mostraremos todo a ustedes. Te puedo narrar aquella noche, si querés. Después ustedes decidirán que hacer con nosotros. Ellos nos tocaron la puerta una madrugada. Llegaron sin hacer ruido, sin ninguna señal excepto un penetrante hedor a pólvora, que envolvía los ranchos y hacía cagarse a los hombres. Nosotros nos asustamos. En cierta medida, éramos muy cobardes. Estábamos todos aquí en este rancho, reunidos discutiendo sobre la organización, y cuando los escuchamos que nos tocaban la puerta nos paralizamos. Creo que ni latíamos, ¿verdad? ¿Fue o no fue así? Entonces ellos dijeron algo que no percibimos bien, luego esperaron una hora en silencio, arremolinados allí en sus caballos sobre el camino terroso, hasta que volvieron a tocar. El rancho cimbraba, como estupefacto. Allí nosotros abrimos. Entornamos apenas unos milímetros la puerta. La noche apareció monstruosa por la hendidura, mostrando unas lucecitas eléctricas rabiosas en los ojos de fango que había en el camino, ah, claro, porque había llovido. La luneta aparecía flaca y desteñida. Nosotros no estábamos dormidos. Entonces de entre ellos, que iban todos montados a caballo sin excepción, se adelantó uno para darnos la voz de anuncio. Nos dijo Aquí les traemos el cuerpo de Aquilino; su voz estaba apenas timbrada y era casi un susurro, aunque se articulaba con naturalidad. Nosotros nos miramos así, ¿no es cierto?, ¿cómo nos miramos nosotros?, así. Así nos miramos, sorprendidos. De entre nosotros escogimos uno que respondiese y que dijo Bueno, pero ¿y qué Aquilino es ése? Nada estaba claro. La noche hería el

hierbario sobre el que se apoyaban los cascos de sus caballos; y del pantano que se abría junto a las veredas subía el rumor espantoso de un insectíbulo despierto. En realidad, la vida toda estaba demasiada despierta. Ellos se sorprendieron. Ellos respondieron Ése, y señalaron el cadáver que arrastraban sobre una lona gruesa, que a su vez habían atado por un cuello al arnés de uno de los caballos. Abrimos unos centímetros más la puerta para poder ver. Nosotros dijimos Ése no es Aquilino, y nos callamos para deliberar, Ése es Pipe. Ellos parecían molestos, clausuraron el asunto diciendo Bueno, ése, cortaron la cuerda de mecate que ahorcaba la lona al arnés del caballo, y se retiraron. Les preguntamos a la carrera, ¿verdad?, ¿no es cierto que les preguntamos?, les gritamos ¿Y qué es lo que pasó con sus manos? La luneta ya no oscilaba en los ojos de los charcos de fango. Uno de ellos se volvió, muy fastidiado, y respondió Se las amputó el gobierno. ¿O no estaban fastidiados? Nosotros también tenemos las manos amputadas, por eso nos había llamado tanto la atención. Lo dejaron casi enfrente de la puerta, y luego desaparecieron. Nosotros no queríamos tener ningún contacto con ellos, así que esperamos mucho tiempo, algunas horas, antes de abrir por completo la puerta de la habitación celdario y salir hasta donde se encontraba el cadáver. Lo ingresamos con cierta dificultad por la puerta, y lo trasladamos al claro del patio, donde lo observaba receloso este árbol de nancite que te mencioné. No puedo decir que la noche o el amanecer fuesen especiales en vista de aquel cadáver sensacional que nos miraba mientras lo movíamos, no. Naturalmente, lo primero que nos dijimos una vez que lo depositamos en el patio fue Éste no es Pipe. Tu padre odiaba a Pipe, ¿no es cierto, muchachos? ¿Y ya saben estos por qué estás aquí, y por qué los has traído junto a vos? Las muñecas se veían frescas en el cadáver, como si se las hubiesen macheteado recientemente. Por respeto fuimos al frente, delante de la puerta que se abría al camino terroso, a conferenciar lejos del muerto. Tu padre te odiaba, ¿es así, o no es así, muchachos? Tranquilizáte, hermano,

tranquilizáte, sólo te estoy contando lo que todo el rancherío ya sabía. Tu padre nos dijo, antes de marcharse por última vez, Si ustedes ven a Pipe aparecer por ese camino de tierra no duden en volarle la cabeza, y hacía así con una escopeta winchester que siempre cargaba colgada a la espalda. Hacía así. Sus palabras, su pose, su cuerpo, sus gestos, tu nombre, todo era una puerta a universos agresivos. Nosotros sabemos que vos, y ustedes, están aquí no sólo para retribuirse con el cadáver de tu padre, a ver, muchachos, muestren la bolsa abierta a aquellos de allá al fondo, que no lo han visto bien, arrástenlo hasta allí, para que lo vean. Ustedes vienen a callarnos, y lo sabemos, ¿verdad, muchachos? El día que tu padre se fue sabíamos que regresarían a callarnos aquellos que más le temían. Esa bolsa con cal y despojos es más peligrosa que el más cabrón de todos ustedes. Y por eso están aquí, porque le tienen miedo a una bolsa con cal y despojos. Saben que la verdad va vestida de cal, y susurra en los patios matando a los perros, y vuela por las llanuras para secarlas después que las alambran, y hiede. La mentira transpira y sonrío como los atletas, pero detrás de su máscara de vigor hay dos comas de cal, dos comas tristes. Y.

La muerte boca abajo

Ahora estás aquí,
sentada y sin sueño. Tu cabeza
pendiendo
del borde de la aguja.
Tu nombre ya no será el mismo
aprenderás

a coser la soledad en tu vientre
y engendrarás a quien escribió
tu nombre en el libro
de los días fingidos
las calles que ayer parecían
prendidas de azar
no escuchan
los gritos de los muertos
los días que repasamos están olvidados
en un calendario
de algas que las alamedas
de tu barrio vigilan:
hay niños que duermen despiertos
y no dejan de soñar
—viven muertos de miedo
y si amanecieran desplomados en una acera
no se trataría
de una muerte común
sino de un niño (solo uno)
que sonrío al arrancarse
las venas y simula caer
desmayado en los brazos de la muerte.
Tú sabes bien de ellos

mas a ellos no les
importa tu existencia
el imperio
de la miseria corroe sus brazos
al recoger algún
pedazo de pan viejo
para desayunarse la vida.

Cuando tenía 15 años vivía a 40 kilómetros de Managua. En la mañana iba al colegio y en la tarde alimentaba a unos pollos de la granja. Durante los recesos me metía en la biblioteca que se llamaba Carlos Fonseca Amador. Viajaba en unos buses de Nandaime-Managua, al fiado y entretenido. Subiendo sacos, abriendo y cerrando la puerta de atrás. Me decían: ¡Va chino! Cuando el ayudante del bus, aún con resaca, me pasaba a una señora con delantal a la que cogía de los brazos. A los buses les decían los San Pedros porque así se llamaba la empresa. Los fines de semana eran días de matanza. En un saco macen metía los pollos que mataba, cocía, pelaba y descuartizaba. Éramos granjeros honestos, no teníamos máquinas para congelar el pollo y le quitábamos los riñones a los pollos, que si no se hace terminan maleando el pollo en poco tiempo. La pesa era exacta porque si no hacíamos mercado. Vendíamos el menudo [molleja, hígado, corazón] más barato de todo el pueblo porque a falta de medios era lo primero que no aguantaba mucho tiempo sin congelación. En la casa había armas que una vez dispararon en la revolución del 79. También había libros, entre ellos dos libros de Joseph Ratzinger que me los terminé leyendo sin haber terminado el bachillerato. El aburrimiento era fatal. Las mascotas

eran unos gallos de pelea. Los vecinos del frente eran una familia de canasteros. Siempre los mirabas con bambú sobre las cabezas por las tardes. Eran buenos jugando béisbol. Les decían los chirizos y tenían nombres en inglés. Al vecino de al lado le decían don Payo y tenía unos hijos que vivían del ordeño, de matarifes, de vender leñas y rozar el monte por tareas. Al final subió la comida de los pollos, y dos ya no podían comer. A los viejos guerrilleros y cincuentones ya no les daban trabajo. No saben nada de computación, de idiomas, de trabajos de oficina, de Internet, de caja y todos esos requisitos de la contemporaneidad económica. Mi abuela materna mataba cerdos y mi abuelo cortaba algodón en León y Nagarote. Por el otro lado uno era albañil y ella vendía frutas y ropa en los mercados de Granada y Nandaime. Aprendí muchas cosas, entre ellas bajar corriendo de un bus en movimiento, podar pitahayas, hacer injertos de cítricos, disparar, que mi abuela tuvo que ir a buscar a su hijo a la montaña donde lo habían matado en la guerra, leer la Biblia, que un pan con limonada te puede caer mal y que los gringos habían financiado la guerra en los ochenta. Pero más mal el hambre.

Ahora que tengo 23 años me doy cuenta de que el gobierno aprobó un decreto ministerial por el que ordenaba comprar toneladas métricas de pollo a Estados Unidos. Que el USDA (Ministerio de agricultura de Estados Unidos) reportó un aumento en el año 2011 de sus ventas de pollo. Que hay dos o tres empresas que abarrotan el mercado de pollo sin orden ni control. Que a partir de «Idea para una historia universal en sentido cosmopolita» de Immanuel Kant podría figurarse una concurrencia equitativa de parte de las naciones sin ir en detrimento de las más débiles o éstas contra las más fuertes. Que fue él quien previó los efectos adversos de la Matchpolitik que hoy engalana las relaciones internacionales. Que los artículos 101 y 102 del Tratado de funcionamiento de la Unión Europea prescribe la defensa del derecho de competencia y que sin esos artículos de medida del capital no habría piedra sobre piedra. Que la sentencia

Rockefeller v. United States - 257 U.S. 176 (1921) y los trabajos de Louis Brandeis son claros referentes de la cuestión del combate a los monopolios comerciales que representan los fundamentos teóricos de toda *anti-trust policy* junto con la Sherman Act. Que según Marx ya Martín Lutero conocía los retrógrados efectos concentradores de capital de lo que el reformista protestante denominaba sociedad monopólica. Que el derecho constitucional económico en España surgió a base de restringir la actividad monopólica de las empresas que representaban una amenaza nacional al país. Que la constitución de Nicaragua tiene un artículo que dice: «Arto. 80. El trabajo es un derecho y una responsabilidad social. El trabajo de los nicaragüenses es el medio fundamental para satisfacer las necesidades de la sociedad, de las personas y es fuente de riqueza y prosperidad de la nación. El Estado procurará la ocupación plena y productiva de todos los nicaragüenses, en condiciones que garanticen los derechos fundamentales de la persona». Que el trabajo del campo tiene una alta tasa de informalidad. Y por si quieren recibir pensión tendrán que esperar a los 65 años. Que hubo una vez un campesino que resistió los ataques a la soberanía en los bosques de la Segovia. Y que lo que antes eran marines desembarcando en Corinto hoy son dos de traje y corbata que aterrizan con informes macroeconómicos siendo recibidos en el Banco Central con un rotundo: Sí señor. Que hay unos supuestos rebeldes que se parten las camisas diciendo que son socialistas. Pero cuidado y no se la partan como camarón, que lo hace por los ojos que tienen los billetes de cien dólares. <http://www.youtube.com/watch?v=JmP89cIGJZM>

A esta edad, no podré negar que de los campesinos vengo y a ellos volveré.

La estupefacción del insecto

I

Agujereada la sien izquierda
el aire alcanforado no se resiste,
el rostro tumefacto
ha perdido el dogma de sus pliegues
—no te pertenece ni tu sombra,
el corazón hace sus ruidos insistentes
pero el aire alcanforado te invade
y la masa crepita
dentro de ese traje ajustado.

II

La crisálida se ha roto,
sus pedazos te agujonean
y ahora sólo eres péndulo
de inercia inexorable,
el paraíso no brilla en las alturas
sino en la opacidad del
barro —como libertad primitiva
te llevan a rastras
a la intimidad del fuego

para despojarte de lo que queda

el porvenir te separa,

te mete en sus arterias

vas,

te llevan,

vuelas

III

La acéfala intocable te rodea,

relojes no pactan con demonios,

el demiurgo asoma su geometría

adosado al rincón de tus pensamientos.

Relaja la sien izquierda,

escucha el carnaval de calaveras

deléitate en el morir

y en tus gusanos fúnebres.

Ceniza a ceniza:

eres la suma de un polvo ancestral.

IV

Recoge

las percusiones del martillo y arpegios

—son tus maletas

hendidias abiertas...

vas,

te llevan,

vuelas.

Bioversografía y versorcismo

...la pupila del café observa vibrante desde el centro la taza

y el brazo asciende por la ruta del gesto

a pedir la cuenta...

debió salir,

abordar el andén

al pie del poste

debió fumar

mientras

el sujeto en la esquina

de sus malabares

se agotaba gloriosamente de limosnas

“Babeantes hamburguesas

Desde un Toyota fortuito, le vieron pasar... ”

Dejá ir ese enclenque discurso del recuerdo al cerrar el grifo,
no importa que nadie nos entienda, déjalos pensar que estamos locos
más bien ampárate a mis dientes
que retornamos al punto
al impacto donde
nos vertebramos de nosotros mismos.

Vamos al sitio,
al escaparate de la asechanza
simio semántico recostado al *bigbang* de cada *instante*
—como si, a mí, de pronto me diera por recostarme a un silencio
o si pudiera drenarme por un orificio hacia el vacío
quizás parecerme al párpado cerrado del dilema
devenir en espacio
entre las formas que forman las huellas de tus pies que pisan el *instante*—

Vamos
salgamos en sigilo hacia el origen
al vidrio donde te contraje
cuando tu abrazo cenozoico ganaba mi hombro
Y yo pensaba en la cuerda floja sobre el Gran cañón y el Niágara

Pensaba en esa perversión a causa del mal tiempo
la sábana, el monitor, cuarenta dedos en una estación de Vivaldi
y tú de pronto, asaltabas con todo el utensilio

mientras iba con un ayer agazapado en la memoria
abordo de ese dialogo sin nadie
que mora en el segundo piso de mis andanzas.

Cuando hallé tus brazos
árbol engullendo
el Volkswagen, en el patio trasero
donde luego fumé marihuana contigo...
luego de caer en tu alambrada de piernas
de caer despacio sobre una selva llena de presagios
sobre un andamiaje de pájaros y delirios
entre hojas que miran de repente
como un silencio en un solo de *wardingham*

Y decir luego,
enfrentarte diciendo;
las hojas han caído como el hacha sobre la cabeza de Meursault

han caído

las noches mientras las esquinas inundaban de palabras
y los hocicos del verbo mordían de impaciencia.

garfio óseo

grávido de olores

inconsolable mandolina

sentada en el barandal de un día inefable

el principio de incertidumbre nos afianza

nos posibilita, nos condena...

llevabas los baúles de la concordancia

la voz soberbia que alguien nos presta para los bailes de las nadas

esa trenza ribonucleica de lo plausible

de lo inútil de los decires

...yo cruzaba la calle, iba hacia el escaparate

rumbo a la emboscada...

... habías sitiado el *powerpoint* de mi monologo

habías sobornado los cerrojos de mi álgebra de hombre simple.

Lánguido holograma

ahora

vienes escribiéndome,
estas precisando para decirme;
astros que se estiran para medir el universo,
blasfemias que alcanzan las alcobas,
coitos que atraviesan paredes y suposiciones,
el pecho corroído donde Dios se fuma un habano de nervios
y el destino escapa en su ascensor insobornable.

*la madrugada tropieza en la ventana del desconsuelo
con la misma rudeza de siempre sin tumbarnos...*

vos y yo
damos contra el día como hindúes sobre Gibraltar
damos contra el alcohol y las esperanzas

Hemos cenado aceitunas parecidas al silencio
este viernes torturado de promesas
en la esquina
donde el bar exhibe la dulce confesión y todo su drama
donde sigues esas manías de muchas cosas al mismo tiempo,
es decir, te has marchado en los fustanes de la bandeja,
vuelto malicioso, renovado
con olor a sexo entre las barbas

sin perder el hilo,
la coordenada del discurso...

Hoy beberé
Al grito de tus fémures
fracturándose contra la página
seguiré vociferando
hasta desmayarte de razones
hasta que la obesidad del adjetivo
devore las márgenes
y las curiosidades se equivoquen contigo
y de este modo te vuelvas interesante
concéntrico,
lleno de características,
sospechoso como la historia...

Ciudad tal vez

Camino sobre la ciudad
imitando el caminar de los hombres
con los ojos abiertos y el miedo bajo la ropa.
La ciudad es un meandro,

un archivo abandonado donde el olvido es un hongo.

Camino presintiendo un sueño

donde me das de comer las flores

que sobraron de una fiesta a la que no fui invitado.

La brisa despierta con su tacto solemne,

con su pena escondida con su anunciar la tormenta;

pero no despierta sola sino con todos los hombres

que sacan sus ojos del basurero y voltean sobre sus hombros

creyendo que no falta mucho para perderte,

que están muy cerca de la meta.

Paso por la estación de buses

y los pasajeros hacen un ruido, dejan angustia en el aire;

su estrechez forma una lejanía roja;

imperceptible para los que se ven y no se dicen nada.

Mayo es una tristeza vestida de limosna

una misericordia,

una indulgencia

que los muertos rechazan y antes de llegado junio

se convierten en hojas de papel idas en la corriente.

En esta ciudad no caben las excusas.

Veo los barrios que no dejan salir ninguna pena,

le rinden culto a la melancolía,

detienen en sus radios y televisores

la palabra anacoreta
escuchan para siempre *fool in the hill*
y bailan música disco en sus entierros.
No es que esta sea una ciudad distinta
hecha de muerte y arena,
pero no sabía de tanta risa rota,
de esa mueca suspendida en el cielo
como un burla acechando la herida.
No es que los pájaros no alcen vuelo
ni que la luna se muera cada noche
o que las mariposas queden crisálidas por siempre;
es solo tu nombre en la cerveza.
Para que la ciudad sea distinta al cortejo fúnebre,
al pésame y a la misa,
he de saber en qué dolor buscarte,
de qué mar extraer el agua.
En las calles el calendario es una oficina vacía
y cada uno carga su tiempo como apellido.
Entre cementerios y galerías,
entre sindicatos y clubes sociales,
entre marionetas y computadoras
se termina la cerveza.
Camino por la ciudad espantando

un dolor sin dueño
como un perro de la calle
atrapado en su propia herida.

de esa mueca suspendida en el cielo
como un burla acechando la herida.
No es que los pájaros no alcen vuelo
ni que la luna se muera cada noche
o que las mariposas queden crisálidas por siempre;
es solo tu nombre en la cerveza.

Para que la ciudad sea distinta al cortejo fúnebre,
al pésame y a la misa,
he de saber en qué dolor buscarte,
de qué mar extraer el agua.

En las calles el calendario es una oficina vacía
y cada uno carga su tiempo como apellido.

Entre cementerios y galerías,
entre sindicatos y clubes sociales,
entre marionetas y computadoras
se termina la cerveza.

Camino por la ciudad espantando
un dolor sin dueño

como un perro de la calle
atrapado en su propia herida.

panorama de la ciudad

(sólo para turistas)

ciudad sin rostro
de tus semáforos
penden como frutos
cuerpos cinéreos
cicatrices que se abren
en las fauces de las calles
ceros fotografiados
por las pupilas motoras
de indemnes transeúntes

manos extendiéndose
tras ventanillas de autos
en espera del óbolo propicio
auscultando el desdén de tus ojos

lánguidas bolsas de piel

que transparentan el mecanismo
enclenque de los huesos
víctimas de la usura inmisericorde
que carcome los bordes
de tu falda en harapos

ciudad infructuosa
vieja alimaña endémica
alimentada por dulces desechos en descomposición
que yacen
a orillas de las aguas ensombrecidas del *Xolotlán*
donde suelas encarnadas
pisan sobras
de la ciudad virtual
que día
 a
 día
nos inventan

Vuelta a mi balcón

Dedicado a los viejos amigos que ya no están

En el otoño escucho el pulsar de mi aorta. Veo ese hálito de luz que es la vida. Pienso en cuando me miraban y pensaban en voz alta como los abuelos: “vos no sabés aún”; y era verdad: no sabía y esa parte velada de mí era feliz y contradictoriamente pura. Sabía sí, que tenía miedo a formar una familia porque mis abuelos habían muerto prematuramente en trágicos accidentes. Crecí pensando, y todavía lo siento así: que mis bisabuelos de ochenta años eran mis padres. La primera imagen que tuve de mí fue ser una viejita, entonces las arrugas, las manchas, los lunares, la caída del pelo, la resequedad, las fuerzas menguantes se me hacían hermosas porque esa era, esa es la primera imagen del amor que tuve. Papa Euclides murió cuando tenía tres años y nos quedamos la viejita y yo rezando todas las noches, escuchando ese tono de voz de la Fe que se quiebra ante el poder de Dios contra el que nada podemos. Como un viento transparente mi espíritu se llenaba de esa voz, del tono de entrega como si Dios me mostrara mi vida por el final. Así lo he sentido hasta hoy. Luego empiezas a caminar, a husmear los rincones de la casa, a pensar en el hecho de que tienes otros padres, más jóvenes, pero no vives con ellos. Miras las familias de tus amigos en el colegio y aprendes lo que es una diferencia. En un mundo que proclama la igualdad te sientes diferente. Te sientes viejita sin ser viejita, caminas a ese ritmo suave y cuando juegas con tus amigas corres al extremo de la velocidad sin saber que tu pulsación de vida se acelera, luego vuelves a casa y tu pulsación de vida es un remanso, como un lago tranquilo que espera paciente el día que habrá de marcharse. Creces escuchando: “algún día ella va a morir y no se sabe qué va a ser de vos”, sos una niña y creces al borde de un precipicio, sin caer en el precipicio, porque sabes que si mamita muere todo habrá muerto para vos. Y mamita es muy vieja y encorvada y su pelo es escaso, finamente blanco y hay que ayudarle a caminar. Mamita es débil físicamente pero muy fuerte de espíritu y de mente lúcida. Te recuerdas arrugar la cara, ver al cielo sintiéndote a merced de una fuerza que desconoces y

pedirle: “Haz que ella no muera hasta que aprenda a valerme por mi misma”, quizá ella lo habrá pedido también. Entre ella y yo lo pedimos a Dios, y Dios cumplió. No tenía diez y ya me preocupaba de la muerte. ¿Habrá un instinto de muerte a como hay un instinto de vida? Algo hay en la mirada de las personas que viven al borde de la muerte o con el plazo de la muerte misma en el cuerpo, es como una sombra que los recubre, unas ojeras que hablan de más. Sabes que quien tiene certeza de muerte camina diferente por la vida. Crecí en el umbral de la muerte, ¿es posible crecer en el umbral de la muerte sin morir? ¿Acaso seré un ángel que anuncia la muerte? Si Dios me enviara una sentencia de muerte, nada cambiaría para mí, quizá mi semblante se recubriría de una tristeza inconsolable, guardaría silencio, seguiría levantándome por las mañanas, bebiendo café y estudiando. Quizá habría días en que no pensaría en morir. No aceleraría nada, sólo dejaría al tiempo pasar. En las noches se me haría un nudo en la garganta por no poder tener mi propia familia, mis propios pollos a quien echar las caras migas del fruto de mi trabajo. Habría días de rayos y tormentas en mi mente, días en que buscaría la espesa sombra de un árbol frondoso y sola, entre el día y yo, entre la noche y yo me llovería toda sobre la tierra, como una planta solitaria. No necesitaría más testigo que mis lágrimas y yo, como si mis lágrimas tuviesen vida propia, como si ellas escondieran el lenguaje de un océano. Al día siguiente pronuncias ‘papá y mamá’ y ambas palabras no significan nada para vos porque papá y mamá para vos se dice “Papito Euclides y Mita”, y ese es ya otro universo. Se parece pero no es igual. Me pregunto cómo se verá una pareja de ancianos de ochenta años con una hija de 1 año. ¿Cómo nos miraba la gente? ¿Qué habrán pensado de nosotros? Para mí fueron los días más felices de mi vida. Cuando la sensibilidad de los ancianos es quien te cría, su fuerza radica no en el cuerpo, sino en la sabiduría con que se mueven y las precauciones que toman al acostarse, al levantarse, antes de comer. Seguro cuando me bañaban y me ponían en la cama a secarme con la

toalla, pensarían lo mismo que pensé yo cuando bané a mi sobrina, Toyita: *¡Que niña más bella. Es un privilegio tenerla en la casa!* ¡Qué gran distancia de tiempo entre mis papacitos y yo! Abría los ojos en las mañanitas y lo primero que veía era a ellos dos alistándose para empezar la semana. Era ínfimamente chiquitísima.

Los niños tienen esa mirada de eclipse. Pienso que la mirada crece y se va develando hasta que el eclipse de sol es total y te descubres por completo. Al principio duele un poco porque sabes lo que vale el no-ver. Pero al ver en medio de mi dolor también extendiendo mis brazos, me abro al Altísimo y una capa de rocío que emana de mí me protege, me fundo en mis propias gotas, en mi propio aire y otra vez un cintillo de vientos alisios se posa en mis ojos como antifaz y no veo y sonrío. ¡Qué hermoso es cerrar los ojos en la belleza desaliñada de la infancia! Cuando la única preocupación es espulgar la comida y no comerse los vegetales. Esta vez, esta tarde de noviembre me invito a no-ver. Porque cuando no-veo, veo también a Dios. La infancia es una marca en nuestro ser. Es la patria añorada de los raros ángeles de Rafael Alberti. De la ruta sagrada de esos años nos sacan de la pecera y nos libertan a las aguas salvajes de la vida, y ya de treintona te empezás a preguntar: ¿Cómo te miraban tus amigos en esa época? Tengo la sensación que ellos sabían algo que yo no. A veces lo mejor de uno es un secreto que guardamos para los humildes, para aquellos que logran no-ver o ver el arte de la bendición de no-ver. El lenguaje de la luz y la oscuridad es como revelar una fotografía en blanco y negro. Como hablar del día en que conocimos por primera vez el mal. Ese momento en que se nos parte el alma y nos sentimos extranjeros en este mundo. Ese momento en que una mano negra nos estrangula y el mundo adquiere un desbalance inusitado, una nube de polvo negra que entra por tu nariz y te raspa mientras respiras hacia adentro. Con tus remos navegas en las horas hacia una idea de futuro que desconoces. Mis amigos ríen y juegan. Te has marchado de casa y siempre encuentras

algo con lo que nunca logras hacer click, pero no sabes por qué. Es una estrella pequeña de luz permanente, pero al entrar por la rendija que abrió con sus puntas sabes que lo que viene dolerá mucho y no existe otra forma de entrar. La interioridad es un camino. Es una cámara de luces de variados tonos. Es un techo de lámparas encendidas.

Te percatas que has pasado más diez años viviendo como una huérfana, pero no sos huérfana. Poco dices de vos, más que un par de poemas, algunos cuentos, una que otra novela. No te hallas completa en ningún lugar, excepto en esa memoria en que tu horizonte eran dos ancianos que ya partieron. Solo en ese instante la plenitud toma forma y me inunda como el reventar de las olas de San Juan del Sur. Vislumbras los 40, te has cansado un poco de las rebeldías y el nadar contra corriente te aburre, no hay nada ahí para vos. Suena la campana y alguien ha abierto el candado de la celda como en la pantera de Rilke, suena la campana y tu ser se paraliza, se detiene, se retrotrae, porque Dios te ha pronunciado en voz alta sus primeras palabras. Se ha dirigido a vos por primera vez. Sabes que ha llegado la hora, que es tiempo de volver. Emprendes, no sin temor, la ruta a casa. Encuentras las ausencias que nunca se copan. Los tíos han envejecido. La tía no puede caminar, mamá ha engordado, papá ha encanecido, los abuelos siguen enamorados y hacen yoga, la otra tía sigue tocando el piano y regando las plantas del jardín. El *jumping* que tanto ladraba ha muerto. Los conejos *sal y pimienta* también. Hay una nueva perrita llamada *schatzi*. Mamá por su lado vive con 10 perros, un gato, una lora, dos chocoyos y un par de pericos australianos a los que mis hermanas han puesto nombres raros. Ves a tu alrededor y tienes muchas hermanas menores, son unas bolitas de pelo chiquitas y no sabes si te van a morder, piensas, en tu nebulosa, mientras caminas por las casas de la infancia, que antes te parecían inmensas y ahora lucen tan pequeñas, tan ínfimas, como si hubieras crecido, como si tu cuerpo y espíritu ocuparan más espacio que antes y por eso ves tus viejos escondites

en miniatura. El tío te regaña antes de perdonarte. La abuela te reclama antes de perdonarte. Su voz ronca no ha cambiado mucho desde la última vez que me fui. Hoy que regreso todo luce un misterio. Me siento en la vieja cama de papá que ya no es de papá sino de los huéspedes, me siento a ver las antiguas fotos de familia. Me voy sintiendo yo. Me toco la cabeza, me toco las manos y me cuesta reconocermelo. Como si mi identidad hubiese sido un misterio y 35 años después me veo desnuda en casa, y veo mi espacio, mi lugar en el comedor, mi lugar en la foto de familia. Como si me hubiesen estado esperando, ahora más vieja, con una bolsa llena de mundo, como si del mundo hubiera colectado aventuras, experiencias, momentos que ahora llevo a casa para compartirlos, como si ese mundo se transformara en sabiduría, y me quitara un poco la rudeza, la severidad de quien nunca ha sentido a su corazón palpitar en la selva. Pienso que es difícil ser como los abuelos. Siento que me ha llegado una hora, la de la responsabilidad, la del compromiso. Veo mi espacio en la banca de la Iglesia, veo a mi hermano feliz con su hija. Veo los caminos secretos que los bisabuelos dejaron marcados, los puentes que tejían para unir a la gran familia, a los primos, a los tíos, veo el trabajo que cuesta esa unión. Veo mi máspreciado recinto, mi capilla en las alturas: el balcón de mi cuarto en el segundo piso, en la esquina de un humilde vecindario de Managua; y la niña de 12 años que soy sale a saludarme, a recibirme, me invita a subir y bajar las escaleras, me dice no camines, resbálate por el barandal, como solía hacer para divertirme en aquellos días. Esa niña me da la mano, me salva y me recuerda: érase una vez una niña que leía cuentos de hadas y soñaba y corría por la casa... Cuando la vi, la reconocí con su vestido celeste, sus calcetines de vuelito y encaje y sus zapatitos de charol blanco, su pelito con pava y cortado a la altura del cuello. Estaba intacta tal cual la dejé en aquel balcón en el que le hice una promesa, promesa que hasta ahora le he cumplido. La abracé fuerte y se fundió conmigo. Me dijo que confiara en ella, que la siguiera. Me costó un poco al inicio,

pero la seguí, y me trajo hasta este momento en que escribo siendo ella y yo al mismo tiempo. Pienso en la fortaleza espiritual de los niños. Contemplo la espiral de la vida y enciendo una velita al *angelus*.

«... en momentos extraños se olvida la monstruosidad»

Abelardo Baldizón

y sin embargo los monstruos no se han ido
y ya no hay lámparas, ni padres, ni quimeras que me salven
porque me voy volviendo cada día menos hija,
menos crédula, menos expectante.
me voy haciendo una adulta temerosa,
amarrada a una brújula de arcos y de flechas,
sedada por la picadura letal de la luz eléctrica.
guardadora de brillos,
del desmayo musical que crece en las luciérnagas.
grave
el crujir de lo bello alejándose del cuarto
y mis ojos como dos puños de azúcar
disolviéndose en la noche
como un dulzón letargo.

D

Once centímetros de una luz lejana se decantan sobre el lomo, ancho, como si fuese la espalda de un nadador; las letras resuenan con letal imprudencia a mitad de la penumbra; desairadamente, la uña de su dedo índice desciende con un algo de desdén y otro de pereza; de nuevo, el repique seco de la garganta, la saliva burbujeante, el llamado desde el fondo de la habitación.

—Vení a la cama.

—Desacato.

Sin prisa, toma sorbos de un café frío y amargo, que le trae al presente días de invierno, una bufanda, una mano persiguiendo su cabello; un traqueteo seco, áspero, circula por la línea ecuatorial de su cabeza, y a persistentes martillazos va haciendo merma en la cantera de su generosidad; ansiara una cremallera de acero al costado de su cráneo, y así poder filtrar la euforia que necesita con desespero y que no encuentra en las solapas de sus libros más premiados y vendidos. De nuevo, la súplica, ya sin mérito ni esfuerzo; una bula solicitada sin reparo ni vergüenza, aunque eso signifique muerte para varias noches.

—Que vengás a la cama.

—Desafecto.

Repasa sin deseo, forzada. Relee una y otra vez las mismas páginas, los mismos tomos, la misma historia. ¿Para qué putas acepté escribir ese prólogo?, piensa. Siente la derrota, fetidez de genízaros macilentos, delegándose el estudio: sus fotos de verdeolivo, los premios, los textos perdidos de algún poetastro del trópico, que ella misma recibió con un gran abrazo y una displicente sonrisa. Cansada, vencida, no da para más. Mañana escribirá aduciendo compromisos

que demandan su completa atención; lamenta fallarle a los editores; está segura que la antología será un éxito. Convencida, piensa que no es con ella el asunto; piensa que los nuevos caperuzos deberán buscar una nueva boca de lobo hacia la cual danzar directamente. Coge un vaso: el líquido resbala por un embrollo de músculos, órganos, apetitosos filamentos. No es mi culpa — se consuela— que no me inspiren nada. Cree que toda causa es ya inútil, hasta que tropieza estrepitosamente con la epifanía tosca, brusca, casi como carbón encendido; cae por esas palabras como peldaños, dándose de bruces contra el suelo.

—¡Desasosiego! ¡Desasosiego! ¡Desasosiego!

Paladea cada una de las sílabas, su consistencia grumosa, el sabor lavanda en su diptongo: De-sa-so-sie-go. Deee-saaa-sooo-siiiiiee-gooo. DEEEE-SAAAA-SOOO-SIIIIIEEEEE-GOOOO. Entra al estudio y brevemente transcribe algunas líneas; cruzando de extremo a extremo, aparecen en el monitor renglones negros donde antes no había nada, igual que un avión va dejando atrás una estela de humo a veces imperceptible. Confirma el envío de lo escrito y se regodea fugazmente de su triunfo. Cuánta creación puede caber entre las páginas de un diccionario, se dice. Apaga la PC y sale presurosa, mientras deja en caída libre su bata de satén; zambulléndose en un remolino de sábanas perfumadas, revolotea de satisfacción al comprender la majestuosidad de lo que ha hecho: su nombre será legado, será deuda eterna para aquéllos. Milagrosamente, es madre de varios vástagos inesperados, pero bienvenidos; paralelamente, un email navega a través del mar y del silencio, y llega como un pájaro hasta su nido, naciendo así toda una nueva generación.

Elenia 28

Al cuerpo hay que desacralizarlo. Con él hay que ser cretino, puesto que si la modernidad fue un tren que no pasó por mi comarca, que me traguen los mitos de la posmodernidad.

Unos dicen que pertenecemos a la generación porno, otros afirman que seremos los últimos que leeremos a Paz Soldán; hay quienes insisten en la revolución verde... Pues que hagan de su culo un corazón.

De mí hacé un poste de luz en la esquina de mi cuadra y tatuame en la espalda el signo Nike, con la leyenda #SeasCaballo, oh, un monumento, eso podría fragilizar mi traición a la patria. Mejor tatuame «Don't do it» y que se jodan esas personitas de la clase media.

[17 comments] [Like 22] [Dislike 9] Labels: cuerpo, tattoo, Nike, pormodernidad

Share this: [Wean] [Daffodil]

Acabo de amanecer y no sé si es lunes, viernes, siglo X o qué onda. Anoche alguien me preguntó si andaba pestañas postizas y no andaba y es como *EL* momento más «soy hermosa wow» de mi vida. Quiero calle calle hoy, pero no tengo compañía: I wanna rent a friend.

Estoy volviendo a ver *Gossip Girl*. Tengo 17 otra vez. «Nicaragua, tierra de lagos y comadres» (@yarinmacias): Lo necesito en una camiseta.

El diablo frecuente soledades. Estoy vieja, quiero mandar a todo el elenco de *Gossip Girl* al terapeuta. Bad coping mechanisms everywhere.

Put a, mi jaño me sirve comida como que fuera mozo afanador de costales en el Oriental. Yo, la que le agarro los pectorales a mi novio y le canto en público QUE BELLOS SON TUS SENOS DE HOMBREEEE.

Mi lil sister: me siento vieja; yo: no jodás, vos tenés 23, mis amigos ya están teniendo hijos a propósito. Yo corriendo por toda la casa con un pañal en la mano y una galleta soborno en la otra: sobri de 16 meses con tendencia al nudismo.

Si tuviera una banda, se llamaría «angry uterus». Les voy a ahorrar 6 meses de terapia con esta máxima: La rabia puede ser constructiva. Carlos, el amanecer otra vez es tentación.

Lirismo Cochón

A Persona Núñez García

UNO

Este lirismo cochón huele a hombre sudado, a macho y loca sudando en un baño público como si la vida se esfumara por los poros. Este lirismo que confundirán con una voz poética cobarde y femenina, con un sujeto desdoblado en quien sabe qué palabra. Este lirismo que se queda escrito para siempre en mi cuaderno. Lirismo silente que no encuentra anclajes en

monumentos, en edificios progresistas, en estampas, en escudos, en luces de neón, en besos públicos, en tardes de domingo.

Comprenderán, quizás, que este lirismo me deshoja como los tibios ríos de la muerte; como la lluvia metálica del asfalto urbano; como la asfaltada letra que nunca escribiré en un diario viejo.

Este lirismo cochón trastornado y sucio, de izquierda, centro, derecha, de hombres con raras costumbres, de cifras sidóticas y de hemorroides casuales. Este lirismo es tan solo es, es solo tan es lirismo este, acochonado y revuelto como las veces más que he besado a la muerte.

DOS

Una también ha sido rechazada. Se cree que en el guetto, en el mundo underground de las abyecciones, se cree que en el circo imperial de las plumíferas rarezas todos somos hermanos... Pero la verdad, la verdad es otra, quién es dueña de la verdad, ¿quién reconoce a la Drag Queen justiciera?

TRES

La electrificada urbe que deselectrifica. Se dañó la planta dicen algunos. ¡Sí!, se nos dañó la planta de los pies por querer andar a oscuras sin vernos la palma de la mano. Se nos dañó también de marchar y marchar y marchar una y otra vez a la sombra de los próceres y los placeres patrios. La electrificada urbe se deselectrifica, ¿quién la electrificará?

CUATRO

¿Por qué vuelven las cosas? ¿Por qué miran las locas? Por qué este lirismo cochón que no será escrito en ningún diario viejo y sepia, en ningún diario bucólico y costumbrista románticamente exótico y oxidado. Basta con ser una mismo, uno misma y saltar la verja de los besos ágiles. ¡Saltemos la verja!, ¡Saltemos la verba!, ¡Saltemos la verga!, ¡Saltemos las cuerpas! Las cuerpas lánguidas de locas tercermundistas que se deslumbran ante el olor del detritus imperial. ¿Por qué marchamos? ¡Por el marxismo! ¿Por qué marchamos? ¡Por el comunismo! ¿Por qué marchamos? ¡Por la democracia neoliberal! ¿Por qué marchamos? ¡Por la calle rota y el hambre! ¿Por qué marchamos? ¡Por perras! ¿Por qué marchamos? ¡Por el Sarcoma y el Kaposi! ¿Por qué marchamos? ¡Por el lirismo cochón!

CINCO

Después de la tormenta viene la lluvia, la brisa, los estragos, el silencio y los llantos y después, mucho después viene la calma. Pero eso es mentira, es otra de las teatralidades múltiples que nos vende el grindr, el manhunt y el chat. Después del contacto viene otro contacto y así nos vamos contactando con la apostrofe del morbo, del sexo riesgoso y morbosos, del semen desconocido contraído en el esfínter rojo. ¿Por qué marchamos? ¡Por el esfínter rojo! ¿Por qué marchamos? ¡Por el esfínter roto! ¿Por qué marchamos? ¡Por los tacones rotos! ¡Cochones sí, pero con dignidad!

SEIS

La sidótica manía descontrolada. La chinfónica orquestación del esfínter rojo. La bala que me hiere es una bala líquida y blanca y si me hiere las plumas será bala con alma. Drag drag drag, queen queen queen. De dos en dos, de cien cien, de mil en mil. Drag drag drag, queen

queen queen, vienen las locas cargando el fúsil. Un trozo de tus labios es casi como el infinito afecto de cargar la pesada ciudad cuesta arriba. En este travestido vacío se espermea la posibilidad sifilítica de una poesía trans: transoceánica, transportista, transvestida, transnacional, transpasada de moda, translúcida en su hastío de vaselina, transdivina en sus luces de neón urbano, translíquida, translíquida, translíquida. Transquilamente deshecha después de la lluvia.

Voyna

La imagen del pene gigante pintado en un puente de San Petersburgo, era sólo un pene más, el tamaño y ubicación sí era innovador, aunque el dibujo es igual a todos los otros penes que se veían en las paredes, baños o pasaportes en algunos casos.

El asunto de dibujar el pene: dos bolitas y un cilindro hacia arriba, es bastante sencillo. Ahora la vagina la complican más, es una orquídea, una papaya, una mariposa, tiene tacones, la virgen de Guadalupe, en fin.

Era lógico que se nos ocurriera reproducir lo más sencillo, además nadie iba a andar maltratando o robando penes. A los penes los veíamos tan normales, imponentes e importantes, sería como tener un gato o hámster o quizás también un conejo.

Lo llamamos **Proyecto Voyna**, en honor al pene ruso y a la guerra. No tardamos mucho tiempo en conseguir financiamiento, todos los países de Latinoamérica apostaron por este emprendimiento. Reproducir penes como mascotas. Claro! qué pene no iba a querer ver a un pequeño pene mascota existir por sí solo, así todos los presidentes de cada Comisión de Ciencia y Tecnología nos dieron la mano.

Para poder diseñar los penes, se hizo un casting:

Buscamos Modelos de Pene sin distinción de raza, edad, religión o preferencia sexual, ya sean circuncidados, pellejados, pandos de ambos lados, pequeños, medianos, grandes o extra grandes.

Había una ilustración de un pene sonriendo que acompañaba el texto. Fue un éxito.

Todos firmaban un acuerdo de confidencialidad y tomamos como modelos sus penes, luego extrajimos células madres de cada paciente y comenzamos a crecer penes en laboratorios. Si un riñón tarda siete días y un corazón dos semanas, crecer un pene adulto nos tomó alrededor de un mes por órgano.

No descansamos. Yo dormía a la par de mis penes en el laboratorio, quería supervisar cada momento. Llegó el día de la rueda de prensa, los medios y por supuesto mostrar los penes. Eran cinco, queríamos ser incluyentes, porque con los penes la gente se pone susceptible. Explicamos que eran prototipos, se llamaban Voynas, y además insistimos en que estos órganos no eran para realizar trasplantes. Su fin era el entretenimiento, tenerlos como mascotas, pasearlos, mostrarlos, besarlos, idolatrarlos básicamente.

En algún momento pensamos que algunos líderes religiosos se iban a oponer, pero luego el Papa Francisco ordenó su Voyna, era precioso, le hicimos un pequeño solideo, hubo foto de entrega y todo. Tremendo gol de nuestra firma de relaciones públicas, luego de eso todo fluyó.

Al inicio creímos que los clientes sólo pedirían su propio pene o el de su pareja, pero no. Algunos querían tener los penes de sus amigos o enemigos, y estos accedían, era un halago más bien. Los *selfies* en los baños de hombres con Voynas en sus hombros se convirtieron en clásicos.

Claro, los Voynas no podían procrear u orinar, pero sí eran capaces de ponerse erectos, porque desde la matriz extracelular logramos aislar esa información y funcionó. Los Voyna debían descansar, limpiarse, y aunque no eran tan entretenidos como tener un perro, al menos no había que recoger sus desechos, es decir tenían la ventaja de que no eran un culo.

Los usos según las encuestas eran variados, regalo de despedida, boda, funeral, divorcio, aniversario, de todo. Por supuesto había grupos que se oponían, las Femen por ejemplo, los compraban para degollarlos en videos, que luego viralizaban. Otros sorprendentemente nos defendían, los grupos Pro-vida apoyaban con vehemencia el derecho de cada quien a tener su Voyna.

Todos tenían uno o querían uno. Algunos blogs se preguntaban si los orgasmos femeninos incrementaban al comprar un Voyna. Se comisionó un estudio, la respuesta fue negativa, ninguna mujer se vino más veces, más tiempo o más rico por sólo el uso del Voyna, pero igual los compraban, así que el estudio no afectó las ventas.

El siguiente paso: Crear la Vayna, las vaginas mascotas. Sabíamos que sería un reto, pero era probable que algunos gobiernos nórdicos y Canadá apoyaran el proyecto. Así, comenzó un proceso de recaudación de fondos que duró tres años, más la producción y pruebas un año más, luego conseguir presupuesto de distribución y mercadeo fueron otros dos años. En resumen, cuando estaban listas para la venta, la porno de realidad virtual había inundado el mercado de órganos sexuales, así que no hubo manera de ser sostenibles. Todo el tema terminó con un Meme que jamás entendí, mezclaba Martín Mcfly con Walter Mercado y la foto de una actriz de telenovela.

Orgasmoda a Dani Woodward

Cuando te penetran es cuando más bella sos. Cuando te venís hasta desgarrar tu propio sanctórum petrificado; cuando frenás un pentagrama más allá del silencio; cuando coqueta te desvestís de la frivolidad de los nombres, como saxofón haciéndole el amor a la noche, es cuando más bella sos. Tu vientre es una visión vaporosa de vergas vapuleadas, rendidas ante vos como soldados de un ejército sin comandante ni honores; es la magnífica deshonra de atornillar nuestra soledad a los rebeldes sinsabores de tu cuerpo. Tu pelo es incendio: tocarlo, qué delicia. Tu vulva palpitante es reinado malévolo donde quiero, gustoso, ser empalado mil y otras veces. Decíme quién te arrendó tanta belleza, tanto desenfreno, y te doy esta mano y la otra con que narro; decímelo, y te erigiré un altar de otoño donde las hojas te rindan culto. Que esta tarjeta de sonido te sirva de labios, y dame el salvoconducto a tu espectro, a tu incienso desahogado, a la unción de mis demonios en tu saliva. Dame todo eso y yo te doy el furor de mi canción; dámelo y te enseñaré que en el placer también nada el abandono. Lo sé bien, porque entre mamada y mamada te siento, desde ese monitor, más mía que cualquier otro torso de lodo desinflándose a mi lado.

Pieces of me at the atrium

La hora ajada, fija como pupilas.

Es tarde y nunca fue tan tarde como ahora.

La luz sórdida de las seis pm se instala en el atrio como palomas

también el sol recogerá del suelo como pequeños gramos mi cuerpo

a picotazos

alguien se los dará a granel, estoy segura

pieces of me at the atrium.

La noche y su luna de redondez mórbida acabó conmigo

los últimos huesos se los comerá un perro

o los pateará un transeúnte por las calles

lo que quedaba de mí

en aquella plaza

en la banca

en el parque

en las horas

se fue hace unos minutos

alguien llegará a dejarme las flores que tanto me gustaban

y que mañana tristemente

ya no podré comprarlas.

Rage Against the Machine

La máquina Canon muestra su lengua blanca
y continúa vedándome sus acordes.

Su casto voto de silencio
triunfa en mi apellido prohibido por las voces.

Primer oficio de tinieblas,
minucioso amanecer de insomnio inmisericorde.

¿Qué ritmos intertrocaicos
dormitan en esas teclas?

¿Qué ditirambos de tambores yámbicos
esperan al otro lado de sus mudas letras?

El cáncer acabó con los pequeños dioses.

Los magos ardieron en sus hogueras.

El yo trocóse un pronombre oscuro
ahogado en el espejo de su propia lengua.

Sólo el eco queda de las bocas.

Sólo el murmullo permenece en sombras.

Aquí debería estar el puente cóncavo
que va del *yo* hacia el *nosotros*
y no la máscara vacía de personas.

Sólo ES el vértigo sórdido azorando la página desértica,
la estéril página fantasmagórica
que no es el torso de ninguna espalda
ni ningún abdomen en incandescencia,
sino el calendario de los días muertos
o el cementerio de las palabras huecas.

La máquina Canon se rebela contra el hijo del Hombre.
Es la tradición rechazando la novedad de la promesa.
En el principio era la Palabra en medio de las sombras.
El hijo del hombre sólo cuenta con la arena.
La sucia transparencia de su lengua es el génesis
donde esculpirá su forma la herejía o la blasfemia.

Nocturno

Somos sombras,
sombras de humo y tabaco
desperdicios, sueños ajenos
ilusión de sol nocturno
promesa de vuelo en cenizas
tinta

y poesía sin verso,
 prosa cristalizada
 silencios suspendidos en el tiempo.

Fuentes

Se enlista a continuación, en orden alfabético, los textos mostrados anteriormente. Tras el título, separados por doble línea vertical (||), se incluye la fuente que se ha consultado para su transcripción y el nombre de su autor. Para obtener información sobre este último, deberá consultarse el diccionario que constituye el siguiente anexo.

Acabo de amanecer y no sé si es lunes... || *Twitter* (twitter.com/Srta_Voragine; junio, 2017) || Gloria Ruiz Meléndez.

Bioversografía y versorcismo || *Círculo de Poesía* (circulodepoesia.com/2017/02/poesia-nicaraguense-acutal-rommel-cruz; febrero, 2017) || Rommel Cruz

Ciudad tal vez || *La casa detrás del tiempo* (Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2012) || Enrique Delgadillo Lacayo

Cuando tenía 15 años... || *Facebook* (facebook.com/fidelnesto88, 18 de junio, 2012) || Fidel Ernesto Narváez.

D || Revista *Deshonoris Causa* nro. 36 (julio-agosto, 2012) || Manuel Membreño.

Despertamos en la orilla de otro sueño || Revista *Opción* nro. 193 (abril, 2016) || Gema Santamaría.

Elenia 28 || *Hiperhumano* (Managua: Leteo, 2014) || Emila Persola.

En memoria al hijo de su alteza || *El Matadero* (Managua: 400 Elefantes, 2000) || Abelardo Baldizón.

«... en momentos extraños se olvida la monstruosidad» || *Transversa* (México D.F.: Literal, 2009) || Gema Santamaría.

La estupefacción del insecto || *Rastrojos* (sin datos, edición del autor) || Junior Martínez Paguaga

La muerte boca abajo || *Viaje al reino de los tristes* (Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2010) || Mario Martz D'León.

- Lirismo Cochón || Revista *Deshonoris Causa* nro. 47 (junio-octubre, 2016) || David Rocha Cortez.
- Manual para sobrevivientes || *De ahí nomás. Poesía actual de Centroamérica y del Caribe* (Buenos Aires: VOX, 2013) || Carlos M-Castro.
- Mother, do you think they'll try to break my balls? || *Flojera* (Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2012) || Manuel Membreño.
- Orgasmoda a Dani Woodward || *Poemas sin Esquina* (Soyapango: EquiZZero, 2013) || Manuel Membreño.
- Otro (fin del) mundo es posible⁵⁴ || *Dissensus Nicaragua* (mirandadelascalles.wixsite.com; 23 de mayo, 2016) || Experimental Colectivo (Gabriel Pérez Setright *et al.*).
- panorama de la ciudad (*sólo para turistas*) || *La vigilia perpetua* (Mangua: Leteo, 2008) || Víctor Ruiz
- Pieces of me at the atrium || *Quien me espera no existe* (Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2006) || Alejandra Sequeira
- Pipe || Proyecto *suelta* (cargocollective.com/suelta, sin fecha) || Luis Topogenario.
- Rage Against the Machine || *Huésped de tu sombra* (Washington: Casasola, 2017) || Berman Bans
- Voyna || *laNata escuchandome* (lanataescuchandome.blogspot.com; 29 de enero, 2017) || Natalia Hernández.
- Vuelta a mi balcón || *polares metafísicas* (eushade.blogspot.com; 25 de noviembre, 2016) || Eunice Shade.

⁵⁴ El texto original ha sido sometido a intervención ortográfica.

B. Diccionario mínimo de autores novoseculares nicaragüenses

La fuente de la que se han tomado los datos para confeccionar las entradas corresponde, en su mayoría, a las notas biográficas que acompañan las publicaciones de los autores (solapas de libros, pies de revistas, etc.). Se ha consultado, así mismo, semblanzas periodísticas o los portales electrónicos de las universidades donde enseñan o se educa(ron) algunos de ellos. En algún caso se optó por una breve entrevista con la autora o el autor para extraer más información sobre él o ella; esto sobre todo debió ser así con quienes mantienen su obra casi totalmente inédita y su rastro es, por tanto, mínimo.

Los lemas se organizaron en atención a la letra inicial del apellido de cada autor, de la A a la Z, aunque sin invertir el orden del nombre de cada cual. Así, por ejemplo, si quiere consultarse la información sobre Gema Santamaría, se hallará esta en el lugar correspondiente a la letra S, pero la entrada no tendrá por lema «Santamaría, Gema», sino su nombre tal cual aparece en sus publicaciones literarias.

Se ha omitido muchos autores en esta lista fundamentalmente por falta de tiempo, aunque no se descarta la ignorancia del recopilador. De todos modos, el interés no era replicar un catálogo de las naves para la literatura novosecular nicaragüense. Se notará que hay marcas temporales nucleando los nombres que se muestran, pero el criterio ha sido otro que el biológico a la hora de escogerlos. Mejores condiciones darán al responsable de estas líneas la oportunidad de explicarse más profundamente. Mientras tanto, sirva su estudio monográfico al que se anexa este diccionario como un intento de justificación.

Abelardo Baldizón

Con estudios en ciencias políticas a nivel de grado (Ave Maria, Nicaragua) y posgrado (Flacso, Costa Rica), es candidato a doctor en historia ante la Universidad de Bremen (Alemania) con una disertación sobre los orígenes estructurales (sistémicos) de los conflictos políticos en la Nicaragua del siglo XIX e inicios del XX. De nacionalidad nicaragüense, nace en julio de 1980 en Berlín (entonces oriental) y se traslada pronto a Nicaragua, donde a fines de la década siguiente inicia su actividad literaria, sobre todo en torno a la revista *400 Elefantes*, dirigida por Marta Leonor González y Juan Sobalvarro. Con ellos edita en el año 2000 diez de sus poemas bajo el título *Del Matadero* (20 páginas), como parte de la Colección Literatura Joven del sello editorial. Poemas y cuentos suyos están dispersos en revistas y sitios electrónicos especializados, y han sido traducidos al inglés y al alemán.

Natalia Hernández

Artista multidisciplinar que como escritora inicia su labor a inicios del siglo XXI en torno a las revistas *El pozo del paroxismo*, *Literatosis* y *marcaacme.com*. Nació en Nicaragua en 1982 y estudió comunicación en la Universidad Centroamericana de Managua y dirección de cine y televisión en la Complutense de Madrid, donde obtuvo grado de maestría. Recogida en revistas y periódicos, su obra permanece dispersa y mayormente inédita, apartando lo que ha publicado en antologías como *Apresurada cicatriz. Instantáneas de poesía centroamericana* (México, D.F.: Literal, 2012) y *Con mano de mujer. Antología de poetisas centroamericanas contemporáneas (1970-2008)* (Heredia: Interartes, 2011). Cursa una maestría en Escritura Creativa en la Universidad de Iowa.

Fidel Ernesto Narváez Espinales

Su escritura, casi por entero ensayística, se centra en las realidades sociopolíticas —históricas y coyunturales— de Nicaragua y Centroamérica. Es licenciado en Derecho por la Universidad Politécnica de Nicaragua y posee una maestría en abogacía y pensamiento filosófico contemporáneo por la Universidad de Valencia, donde también concluye la tesis para el grado de doctor en Derecho Constitucional. Nacido en 1988, ha fundado o participado en distintos proyectos académicos y culturales, como el Instituto Berta Cáceres de Ciencias Sociales y Humanidades de Centroamérica o la Librería y Cooperativa de Libros Usados de Managua Monos de San Telmo. La sevillana revista en línea *The Social Science Post* contiene varios de sus ensayos. También ha sido ponente en congresos académicos.

Manuel Membreño

Nacido en 1988 en Managua, es poeta, narrador y editor. En 2011 obtuvo el premio de relato Joaquín Pasos de la Universidad Centroamericana de Nicaragua y, al año siguiente, venció en el Certamen Ipso Facto de poesía convocado por la Editorial EquiZZero de El Salvador. Obra publicada: *Flojera* (Centro Nicaragüense de Escritores, 2012; relatos) y *Poemas sin Esquinas* (EquiZZero, 2013). Con su poemario *El acto de amor de las cucarachas* (inédito) mereció en 2014 el segundo lugar del premio nacional María Teresa Sánchez convocado por el Banco Central de Nicaragua; ese mismo año viajó a México auspiciado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de ese país y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, donde participó del Programa de Residencias Artísticas para

Creadores de Iberoamérica y Haití. Actualmente es editor del proyecto cartonero Ediciones La Chancha.

Gabriel Pérez Setright

Nacido en 1992, de padre nicaragüense y madre estadounidense, es licenciado en psicología y filosofía por la Universidad Warren Wilson, Carolina del Norte, Estados Unidos. Colabora en la gestión de la Casa Cultural La Rizoma, en Managua; escribe desde 2015 el blog *Dissensus Nicaragua* e integra el grupo artístico Experimental Colectivo. Traduce literatura del inglés al español y viceversa; algunas de sus traducciones pueden leerse en la digital *Central American Literary Review / Revista Literaria Centroamericana*.

Emila Persola

Autor de *Poemas Rojos y Amarillos* (2008), *Blog to Rosario* (2011) e *Hiperhumano* (2014), es el pseudónimo que usa Martin Mulligan, nacido en Managua en 1979. Con estudios en Filología realizados en Nicaragua, realizó luego una maestría en la Universidad de Missouri en Literatura Hispanoamericana. Ha practicado teatro y montado eventos performativos interdisciplinarios, además de haber ejercido el periodismo.

Gema Santamaría

Nacida en Managua, en 1979, vive actualmente en la Ciudad de México, donde coordina la carrera de Relaciones Internacionales en el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM). Formada profesionalmente en relaciones internacionales, sociología, historia,

políticas públicas y estudios de género (ITAM, London School of Economics, New School for Social Research), es autora de artículos académicos, informes y ensayos principalmente sobre la realidad latinoamericana. Su obra literaria incluye los poemarios *Piel de poesía* (Managua-México, D.F.: 400 Elefantes-Opción, 2002), *Antídoto para una mujer trágica* (México, D.F.: Mezcalero Brothers, 2007) y *Transversa* (México, D.F.: Limón partido, 2009).

Eunice Shade

Nacida en México en 1980, ha publicado los libros de cuentos *El texto perdido* (Amerrisque, 2007) y *Doble línea continua* (Instituto Nicaragüense de Cultura-Sociedad Nicaragüense de Jóvenes Escritores, 2014); el poemario *Escaleras abajo* (Ediciones MA, 2008); el libro de ensayos y artículos *Espesura del deseo* (Editorial Zorrillo-PEN-Sociedad Nicaragüense de Jóvenes Escritores, 2013). En 2016 edita *Stories* (Sociedad Nicaragüense de Jóvenes Escritores), una edición bilingüe de sus cuentos. Es licenciada en Ciencias Jurídicas y Filosóficas por la Universidad Americana y maestra en Filología Hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, ambas en Managua. Desde 2013, cuando obtuvo una beca Fulbright, estudia en los Estados Unidos. En 2015 concluyó la maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Ohio y ahora es doctoranda en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad de Pittsburgh.

Yaoska Tijerino Espinosa

Obtuvo un doctorado en literatura tras disertar sobre la obra de Carlos Martínez Rivas. Nacida en 1979 en Managua, su vida sin embargo está ligada al departamento nicaragüense de Boaco, de donde es originaria su familia. Pronto da muestras de inclinación a las letras y comienza muy joven a publicar poemas en un diario nacional. Sus estudios superiores los realizó todos en los Estados Unidos de Norteamérica, donde ha dictado cátedra (Saint Louis University) y reside por temporadas. En el año 2010 publica en Managua *Treinta veces Isha. Poesía reunida (1997-2009)*, que recoge, en más de cuatrocientas páginas, su producción poética anterior a esa fecha.

Luis Topogenario

Nacido en Nicaragua en 1980, reside desde 1998 en Montevideo, Uruguay, tras una travesía de algunos años por distintos países. Textos suyos fueron publicados en la antología de nueva literatura uruguaya *De Aquí!* (Rebeca Linke, 2008) y en la de nueva narrativa nicaragüense *Flores de la trinchera* (Soma, 2012). Autor de *Fat boy*, publicada en Uruguay en 2010, y de *Volumen*, editado en Nicaragua en 2013. Estudió archivología y posee estudios inconclusos en medicina.