

De Manolo Cuadra a Sergio Ramírez: el cuento nicaragüense entre 1940 y 1970

From Manolo Cuadra to Sergio Ramírez: the Nicaraguan story between 1940 and 1970

Roberto Aguilar Leal
Universidad Nacional Autónoma de
Nicaragua, Managua
raguilar19@gmail.com

© UNAN-Managua

Recibido: marzo 2019

Aprobado: mayo 2019

DOI: <https://doi.org/10.5377/rll.v5i2.8978>



RESUMEN

Este artículo presenta una visión de conjunto del cuento nicaragüense en su primer momento de auge, que abarca tres décadas que van de 1940, con las obras de Manolo Cuadra y Adolfo Calero Orozco, hasta 1970, con las de Sergio Ramírez y Lizandro Chávez Alfaro. El principal impulso de este primer auge es el sentimiento de autoafirmación de la nación nicaragüense, estimulado, por un lado, por la gesta de Sandino, y por el otro por el proyecto cultural del Grupo nicaragüense de Vanguardia. De ambos paradigmas surgirán dos formas diferentes pero complementarias de narrar la nación.

Palabras clave: literatura nicaragüense, Vanguardia, paradigmas, proyecto cultural

SUMMARY

This article presents an overview of the Nicaraguan story in its first boom, covering three decades from 1940, with the works of Manolo Cuadra and Adolfo Calero Orozco, until 1970, with those of Sergio Ramírez and Lizandro Chávez Alfaro. The main impulse of this first boom is the feeling of self-affirmation of the Nicaraguan nation, stimulated, on the one hand, by Sandino's deed, and on the other by the cultural project of the Nicaraguan Vanguard Group. From both paradigms, two different but complementary ways of narrating the nation will emerge.

Keywords: : Nicaraguan literature, Vanguard, paradigms, cultural project

I. Aproximación al desarrollo del cuento como género artístico moderno en Hispanoamérica

La mayor dificultad de la historiografía literaria para explicar el devenir del cuento literario hispanoamericano en su propio ámbito y no como un apéndice de la novela, obedece, en gran parte, según Enrique Pupo-Walker (1996, pp. 1-3), a la capacidad de este género para «disolver la simple continuidad que hemos asumido entre pasado y presente». Este ha sabido aprovechar, sin prejuicios de escuela, cualquiera de las modalidades registradas a lo largo de los siglos de su existencia. «Si la historicidad del cuento literario nos parece furtiva —afirma Pupo-Walker— se debe, en parte, a la disimilitud que asume su formato». No es raro —agrega— encontrar en autores como Chéjov, Joyce y Kafka «modalidades de representación» sumamente diferentes entre sí, o descubrir en un autor como Jorge Luis Borges «convencionalismos expositivos empleados en los cuentos de *Las mil y una noches*».

Quizás lo que más diferencia al cuento literario de sus antecedentes orales y lo que marca su devenir en los siglos XIX y XX, según Pupo-Walker (1996), sea su capacidad de reflejar el proceso de fragmentación y enajenación iniciado en la cultura occidental por la revolución industrial.

Ese es el mundo fragmentado que Darío, Gutiérrez Nájera, Díaz Rodríguez y Lugones muestran por primera vez en la vigorosa narrativa con la que despunta el cuento moderno hispanoamericano en el último tercio del siglo XIX. Sus modelos serán los cuentistas europeos y norteamericanos clásicos (Robert L. Stevenson, Guy de Maupassant, Villiers de L'Isle Adam, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe), y su mérito más importante será haber fijado los rasgos estructurales, temáticos y estilísticos del cuento moderno hispanoamericano, tales como la temática urbana, la agilidad y variedad de sus recursos estilísticos, así como su preocupación por los problemas del mundo moderno.

Este afán de instalarse en la actualidad iniciado por los modernistas, experimentará un cambio drástico en los inicios de los años veinte que afectará de diferentes maneras el desarrollo del género en Hispanoamérica. En un contexto socio-económico de enclaves norteamericanos, dependencia económica y política, regímenes dictatoriales y fortalecimiento de las emergentes clases media y obrera, el afán principal de la nueva generación de narradores será, según Fernando Alegría (1967), la búsqueda del «motivo esencial de la creación artística americana», que creerán haber encontrado en la naturaleza y la realidad social del continente y para cuya expresión intentarán crear nuevas formas estéticas. Esta fiebre de redescubrimiento de América, tanto en su aspecto físico como en sus aspectos humanos, morales y sociales, produjo un respetable grupo de autores y una abundante cantidad de cuentos cuyo eje central será el espacio geográfico y su tema casi exclusivo el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, símbolo casi siempre de atraso y opresión. Más atentos generalmente al paisaje natural del que quieren apropiarse y a las crudas realidades sociales que pretenden denunciar, la mayor parte de ellos descuidarán la forma artística y se plegarán cómodamente a los moldes narrativos tradicionales: relato lineal, tiempo cronológico, narrador omnisciente, personajes planos, entre otros.

A la altura de los años cuarenta, la retórica criollista ha envejecido, siendo incapaz de reflejar la complejidad de la nueva realidad latinoamericana. En su lugar, ofrece una realidad estereotipada contra la cual no tardará en reaccionar una nueva generación de narradores (Borges, Onetti, Asturias, Carpentier) que, influidos por las corrientes europeas de vanguardia, propondrán, desde perspectivas diversas, una renovación de la visión de América Latina y del concepto de lenguaje americano.

En este período de renovación y diferenciación que va de 1940 a 1950, aproximadamente, los tres autores paradigmáticos que inaugurarán la nueva cuentística hispanoamericana serán, según Pupo-Walker (1996, pp. 13-15), Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan Rulfo. En las ficciones del primero caben «todos los formatos y temas imaginables». Tiene el gran mérito de haber ampliado, como ningún otro autor, los horizontes de la cuentística latinoamericana. En su misma línea, de carácter predominantemente cosmopolita, Cortázar añadirá la actualidad de las artes populares, el jazz, el cine, el collage, los deportes y la problemática político-social, entre otros ingredientes de la sensibilidad posmoderna. En el otro extremo, desprendido de las tradiciones regionalistas, Rulfo, con un solo libro de cuentos (*El llano en llamas*, 1953), modelo de refinamiento, sobriedad y economía verbal, trasciende el pintoresquismo y el documentalismo en que iba degenerando la abundante narrativa criollista, y da a la ficción telúrica y de gesta revolucionaria categorías universales.

De estas tres vertientes fundamentales se desprenderá la diversa y fértil descendencia que revolucionará el formato del cuento en las dos décadas siguientes, con autores de la talla de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso, Mario Benedetti, Jorge Edwards, Antonio Benítez Rojo, Julio Ramón Ribeyro y José Emilio Pacheco, entre otros. La diversidad temática y discursiva de esta cuentística hacen de ella un fenómeno que rebasa los esquemas que pretenden reducirla a un eco de la influencia europea, pues a diferencia de las cuentísticas nacionales del viejo continente, la cuentística hispanoamericana ha asimilado formas de actividad cultural a las que son ajenas aquellas. En esta convergen, desde sus orígenes coloniales, además de las «normas de representación verbal» de origen europeo, otras de origen prehispánico y africano. En relatos como «La leyenda del volcán» (1930), de Miguel Ángel Asturias, *Diamantes y pedernales* (1954), de José María Arguedas, o «Es que somos muy pobres» (1953), de Juan Rulfo, «nos hablan –dice Pupo-Walker- voces que emergen de una inmemorial sabiduría. Esos textos no sólo deleitan a nivel de la fábula, como tal, sino que a través de ellos se nos han transmitido otras concepciones de la materialidad histórica y de la poesía» (Pupo-Walker, 1996, p. 19).

II. Metamorfosis del cuento nicaragüense: del regionalismo al cuento moderno

Comparado con el desarrollo del género en el contexto global hispanoamericano, en Nicaragua el género narrativo (novela y cuento) ha tenido un desarrollo tardío y accidentado. Las causas son diversas: el exiguo desarrollo de una clase burguesa representativa, condición indispensable para la existencia de un público lector de novelas y colecciones de cuentos; el excesivo entusiasmo por la poesía de sucesivas generaciones de escritores nicaragüenses estimulados por las proezas innovadoras de Darío primero y los vanguardistas luego, y la exigencia, en fin, para el cultivo del género, de una disciplina muy rigurosa (V. Aburto, Urtecho et al., 1986 y Chávez Alfaro, 1999).

Aunque existen antecedentes de lo que podría llamarse una narrativa nicaragüense en la tradición oral heredada de la Colonia, y casos aislados de narradores costumbristas como Anselmo Fletes Bolaños, Salvador Mendieta, Gustavo Adolfo Prado o Manuel Antonio Zepeda en el período republicano del siglo XIX y en los inicios del siglo XX, los pocos estudiosos del género en Nicaragua están de acuerdo en ubicar el inicio de una tradición narrativa nacional con un desarrollo más o menos orgánico hasta los inicios de la década de 1940.¹ Según el criterio de Sergio Ramírez (1973, p.10), la narrativa nicaragüense nace con «la aparición de los temas regionales que eligen como foco central al campesino». Bajo este signo predominantemente regionalista se producirá un primer auge narrativo que se prolongará con intermitencias hasta finales de los años cincuenta. En un balance de limitaciones y aportes, Ramírez destaca, entre las principales debilidades, «la falta de un desarrollo orgánico», y consecuentemente «la falta de un enfrentamiento con la realidad nacional» (Ramírez, 1973, p.14). Jorge Eduardo Arellano, por su parte, la califica como «una caricatura dialectal, por faltarle el sentido literario básico para su adecuada funcionalidad». Le reconoce, no obstante, el mérito de haber descubierto «a un sector del pueblo nicaragüense, no sólo en su lengua, sino en sus costumbres, su naturaleza y su entorno todo» (Arellano, 1997, pp. 95-116).

¹ Nos interesa destacar aquí, por su visión de conjunto, los aportes de Sergio Ramírez en su estudio «La narrativa centroamericana» (1973) y su «Introducción» a la antología El cuento nicaragüense (1976); de Jorge Eduardo Arellano en el capítulo sobre, «la narración breve: desarrollo y aportes», de su libro Panorama de la literatura nicaragüense (1975), y de Lizandro Chávez Alfaro: «Nación y narrativa» (1980).

Al igual, pues, que en el resto de América Latina, aunque con dos décadas de retraso, nuestra narrativa corta buscó en el ámbito rural algunas claves de la identidad nacional. Esa necesidad tendrá un mismo origen: el rechazo a la intervención norteamericana (1912-1933) y un doble impulso: por un lado, la guerra de Sandino contra dicha intervención (1927-1933); por el otro, el proyecto cultural del Grupo de Vanguardia (1929-1932). Para Lizandro Chávez Alfaro, la guerra de Sandino será el punto de partida no sólo de una idea más concreta de nación y de identidad nacional, sino también de la moderna narrativa nicaragüense (Chávez, 1980).

Los tres autores citados destacan el lugar relevante de Manolo Cuadra (1908-1957) como iniciador del cuento moderno en Nicaragua, no solamente por romper tempranamente con el regionalismo canónico, incorporando técnicas y recursos narrativos vanguardistas, sino por ser «el único escritor testimonial en un período de ausencias» (Ramírez, 1973, p.12), con su libro *Contra Sandino en la montaña* (1945). Efectivamente, Cuadra se adelantó a su generación al erigirse, no solo con este libro de cuentos, sino con su obra toda y su práctica política, en paradigma del intelectual vinculado a la problemática económica, social y política de su pueblo, y dedicado a la tarea de configurar literariamente una nueva forma de conciencia nacional. Su temprana exaltación de la gesta de Sandino y la reiterada alusión a la presencia enajenante del invasor fijarán en nuestra narrativa dos de los motivos identitarios más importantes, junto al paisaje y el habla, para la fundación de un imaginario nacional. Inicia, así, un paradigma cultural que se irá tejiendo en torno a la toma de conciencia y la resistencia frente a la ocupación norteamericana primero y frente a la dictadura de Somoza luego.

Otro autor sobresaliente de esta primera promoción de narradores nicaragüenses es Adolfo Calero Orozco (1899-1980), injustamente relegado por Sergio Ramírez al papel de anacrónico representante del «tránsito del realismo costumbrista a la narración regional» (Ramírez, 1973, p. 12), y aceptado a regañadientes como «fundador» por Chávez Alfaro, pero reivindicado por Arellano (1975: 104), quien le reconoce el mérito de haber configurado a lo largo de más de medio siglo de producción narrativa «una visión dinámica y rica del país y sus habitantes» y por abarcar con un estilo que tiene su punto de partida en la oralidad, pero enriquecida con recursos narrativos más complejos. El universo temático de sus *Cuentos pinoleros* (1944) refleja el acontecer cotidiano y las costumbres del hombre nicaragüense en un contexto provinciano e idílico, sólo interrumpido a veces por el estallido de levantamientos armados que no cambian nada. Su interés primordial de caracterizar al nicaragüense por su paisaje, usos, costumbres y habla, el margen de los conflictos generados por la ocupación extranjera y la dictadura, lo ubican en el paradigma cultural impuesto por el Grupo de Vanguardia.

Aunque desde perspectivas estéticas diferentes y quizás hasta opuestas ideológicamente hablando, ambos autores proponen una visión de nación. Más problematizada en el caso de Manolo Cuadra y más plana y estereotipada en el caso de Calero Orozco. Tales propuestas encontrarán terreno fértil en las siguientes generaciones de narradores nicaragüenses.

Los dos autores más representativos de la promoción siguiente, en la década de los cincuentas, Mariano Fiallos Gil (197-1964) y Fernando Centeno Zapata (1921-2000) amplían, aunque desde una perspectiva predominantemente regionalista, la temática inaugurada por Cuadra. Los diez relatos publicados tardíamente por Fiallos Gil en el volumen *Horizonte quebrado* (1959) fueron escritos entre 1938 y 1941, lo que los hace contemporáneos de los publicados en esos años por sus antecesores. Se desconoce si son los únicos que escribió o fueron los únicos que resistieron la prueba del tiempo.

Lo que sí está fuera de toda duda es su intención de evocar, aunque sea de manera oblicua, la gesta de Sandino contra el invasor norteamericano. El título del volumen, tomado del cuento que encabeza el conjunto, alude metafóricamente tanto al paisaje accidentado de las Segovias, escenario de la lucha antintervencionista, como al sentimiento de incertidumbre ante un futuro incierto tras el aborto de esa lucha. Y la forma en que empieza dicho cuento insinúa elocuentemente su simpatía por la causa del guerrillero: «Cuando murió Sandino decidió venirse a las llanuras(...)», reza la primera frase, la cual, si nos atenemos al sentido polisémico del relato, podría ser entendido como una parábola de la traición sufrida no por un hombre, sino por todo un pueblo. Por lo menos otro cuento, «Judit y el puritano», retoma en forma magistral el tema de la gesta antintervencionista, mientras gran parte de los restantes recrean diversas situaciones de abuso, explotación e injusticia social padecidas por obreros y campesinos en minas y plantaciones del occidente del país.

Fernando Centeno Zapata no logra superar el desaliño de sus modelos naturalistas y regionalistas, pero agrega un tema importante al universo de la narrativa social nicaragüense: el de la explotación inhumana de los campesinos empobrecidos en los algodones y la forzosa emigración del campo a la ciudad. El título de su primer libro, *La tierra no tiene dueño* (1960) suena desafiante en una época en que, como consecuencia de la transformación del agro nicaragüense en función del cultivo algodónero, el campesinado es despojado fraudulentamente de sus tierras y condenado a vender su fuerza de trabajo para subsistir. Enajenado de su apego ancestral a la tierra, el campesino empobrecido se verá condenado a escoger entre dos opciones igualmente inhumanas y alienantes: el algodón hostil y la ciudad hostil. «Volvió con una cruz» es el cuento que mejor ilustra esta triste realidad. Aunque no logrará desarrollar una narrativa urbana, sus escasas incursiones en el ambiente sórdido de la ciudad reflejan una realidad social que adquirirá una forma más precisa y acabada en los narradores de la siguiente generación.

Consciente de las limitaciones de su generación y de las suyas propias, Centeno Zapata expresaba en un breve y lúcido ensayo titulado «El cuento y la novela nicaragüense» sus impresiones sobre el estado y las perspectivas del género en ese momento. Respondiendo a inquietudes de Mariano Fiallos Gil, que se lamentaba en el prólogo a la primera *Antología del cuento* nicaragüense (1957) de la ausencia de cuentos forjados con elementos universales o con la trama compleja del cuento policíaco, Centeno Zapata explica tal retraso por razones como las siguientes: «somos un pueblo que no tenemos (sic) todavía en nuestro haber el peso de los siglos (...)», «somos un pueblo en plena formación (...) que está apenas haciendo su historia y con ésta su novela y su cuento». Para una narrativa nacida apenas en las postrimerías del siglo XIX y en un contexto de total inestabilidad y atraso, el autor considera un logro que desde 1930 hasta fines de los cincuenta nuestros escritores hayan comenzado a trabajar con el «tipo nicaragüense», con sus taras, sus cualidades, sus vicios, su paisaje y sus conflictos sociales, ya sea que las obras lleven un mensaje o sean meros retratos de costumbres. En ese prometedor inicio, la misión del escritor nicaragüense ha sido —dice— la de investigar nuestra historia, nuestras costumbres y «todo lo que forma nuestra nacionalidad». Adentrarse en el país les ha permitido extraer de las propias entrañas de la tierra y del propio corazón del pueblo los temas para sus obras.

En suma –concluía– ya podemos comenzar a hablar del cuento y de la novela nicaragüense. Hemos hecho cuento y novela en la medida en que vamos conquistando un lugar preferente como nación y como pueblo. Hemos comenzado a descubrirnos a nosotros mismos, conociéndonos a fondo, rehaciendo nuestro pasado ya sin prejuicios en la mente.

La novela histórica, la novela psicológica, la novela social en toda su intensidad, la novela policíaca, la novela científica todo vendrá a su tiempo, actualmente tenemos que conformarnos con el material que tenemos y modelar con este material figuras enérgicas y verticales. Figuras reales.

Es la misión de los escritores de la actual generación, desviarse significaría traicionarse a sí mismo. (Centeno Zapata, 1960, p. 5)

Hay, indudablemente, cierta dosis de conformismo en esta conclusión, pero la validez de las proposiciones del autor es indiscutible si se las confronta con el posterior desarrollo del cuento y la novela nicaragüenses.

Los cambios radicales operados en el sistema literario hispanoamericano en los inicios de los sesentas, y que tienen su máxima expresión en el fenómeno conocido como el Boom de la novela latinoamericana, estimularán un resurgimiento vigoroso del género narrativo en Nicaragua. Este segundo auge estará impulsado, además, según Lizandro Chávez Alfaro, por la necesidad de denunciar la dura circunstancia de la dictadura somocista y la descomposición social engendrada por ella. Pero esta vez, agrega, con una conciencia más clara de su misión: hacer de los recursos literarios instrumentos de «denuncia del terror» y «de la violencia impuesta desde arriba»:

Era otra vez —dice Chávez Alfaro refiriéndose a su generación— la que, lejos de avalar cualquier concepción autonomista de la literatura, señalaba desde nuestra interioridad y desde todo punto de esfera circunstancial una específica escala de valores que correspondía a la necesidad imperiosa de alcanzar esa patria soberanamente propuesta por Sandino (Chávez, 1980).

Un rasgo común de estos nuevos narradores, entre los que sobresalen Juan Aburto (1918-1988), Fernando Silva (1927-2016), Mario Cajina Vega (1929-1995), Lizandro Chávez Alfaro (1929-2006) y Sergio Ramírez (1942), es la introducción de innovaciones audaces en el tratamiento del relato. Han heredado de dos generaciones de narradores latinoamericanos (Borges, Rulfo, Cortázar, Onetti, entre otros) una conciencia más clara de la estructura narrativa y del lenguaje que les permitirá, en su contenido, estar más cerca de lo cotidiano y reflejar los cambios sociales y culturales experimentados por la sociedad nicaragüense en esta época, principalmente los provocados por el tránsito de la sociedad rural y provinciana a la vida urbana, que traerá entre otras consecuencias el abandono o desprecio por parte de los grupos dominantes de las precarias tradiciones nacionales por patrones culturales enajenantes como gustos, modas y educación importados del extranjero (Ramírez, 1973, pp. 15-16).

Fernando Silva (*De tierra y agua*, 1965) y Juan Aburto (*Narraciones*, 1969 y *Se alquilan cuartos*, 1971) se inscribirán en el paradigma cultural vanguardista y seguirán, bajo nuevos derroteros, las pautas marcadas por Calero Orozco en sus Cuentos pinoleros y obra posterior.

La coincidencia estético-ideológica con este paradigma se manifestará principalmente en la ausencia de una perspectiva histórico-social y de la preocupación por lo nacional en un plano político definido (Rodríguez, 1988, p. 117). Lo nicaragüense, sin compromisos políticos ni pretensiones antropológicas o filológicas, será el único y gran tema de la obra de Silva. En su contenido, los cuentos *De tierra y agua* tratan hechos cotidianos y a veces triviales, aunque llenos, muchas veces, de ternura y solidaridad hacia la gente sencilla. No obstante sus orígenes regionalistas, esta obra incorpora nuevas formas de estructuración del relato y recrea acertadamente el habla nicaragüense en sus variantes léxicas, morfosintácticas y fonéticas sin caer en el remedo caricaturesco de autores anteriores.

A Juan Aburto se le ha reconocido el gran mérito de ser, con su libro *Narraciones*, el primero en incorporar el paisaje urbano con sus personajes y vivencias a la narrativa nicaragüense. El eje temático de estos cuentos es la Managua perdida, que en su caso equivale al paraíso perdido de la infancia. En los diez relatos del conjunto predomina un sentimiento de nostalgia y la intención de recuperar, por medio de la memoria, ciertos valores perdidos por el paso inexorable del tiempo. Este tema reaparecerá en los seis relatos de *Se alquilan cuartos*, en los que la nostalgia predominante en el primer conjunto se diluirá ante la cruda realidad de una ciudad deshumanizada y deshumanizante. A Aburto no le interesan mucho los ambientes oficinescos ni la vida doméstica de las clases medias acomodadas, sino las barriadas pobres, donde se lucha tercamente contra todas las formas de negación de la vida. Sin embargo, no cedió a la tentación del realismo naturalista ni de la denuncia social explícita. Él no enjuicia, y más bien desaparece detrás de sus personajes, que son quienes se expresan según su naturaleza y su visión del mundo en que viven. Su prosa narrativa es una de las más diáfanas de nuestra literatura. No es precisamente un innovador ni un experimentador de técnicas narrativas. Tampoco es, sin embargo, un narrador tradicionalista. Supo adaptar a su discurso narrativo no solo los giros de la poesía lírica, abundante en sus descripciones, sino técnicas sofisticadas para la época, como el monólogo interior al estilo Faulkneriano o el montaje «panorámico» a la manera de John Dos Passos, ya no se diga el manejo magistral del diálogo. Pero, sobre todo, un rasgo clave de su lenguaje narrativo es la incorporación del habla popular nicaragüense en su modalidad urbana, rasgo que lo emparenta cercanamente con Fernando Silva, de quien confesó alguna vez sentirse «su discípulo en el arte de narrar» y en la utilización de «las virtudes mágicas del habla popular nicaragüense» como recurso literario (Aburto, 1988, p. 7).

Mario Cajina Vega ocupa un lugar central en la evolución del cuento nicaragüense, no por razones cronológicas, sino por el carácter totalizante de su libro *Familia de cuentos* (1969), estructurado, según sus propias palabras (cit. por Espinoza, 1976, p. 82), como «un mapa» formado, añadimos nosotros, como el de Nicaragua, por tres vértices: la provincia, el campo y la ciudad, tematizados por el autor en cada una de las tres partes del libro. La primera parte, titulada «Las viejas paredes del pueblo», está compuesta por tres cuentos que retratan, con ironía corrosiva, el anacrónico y estéril ambiente de la vida provinciana y sus tradiciones culturales, sociales, políticas y familiares. La segunda, «Los caminos y los indios», compuesta por cuatro cuentos, aborda el problema del indio degradado por circunstancias que lo han convertido en un intruso indeseable o abusado en las provincias o ciudades donde se ve forzado a emigrar. La última, «Cinema XX», compuesta por siete cuentos, tiene como uno de sus protagonistas principales a Managua, vista en sus aspectos más pintorescos y sórdidos.

Ella es el destino final, donde todas las ilusiones terminan hechas añicos. Beltrán Morales calificó este libro como un «mosaico de la vida nicaragüense» nunca logrado anteriormente (Morales, 1989, p.16), y destaca la presencia determinante del mundo indígena como punto de unión de los tres vértices o planos en que se desarrolla el libro. Pero no el indio como elemento «típico», cosificado y confundido con el paisaje, sino al contrario, un indio descosificado que asume y encarna «su verdadera y dramática humanidad: la de objetos intentando desesperadamente convertirse en sujetos» (Morales, 1989, p. 18).

El punto culminante de esta generación de renovadores del género, que junto con Cajina Vega traspasan el umbral del cuento moderno al cuento experimental, serán Sergio Ramírez y Lizandro Chávez Alfaro, herederos directos, además, de Manolo Cuadra y continuadores ideológicos del paradigma cultural iniciado por aquel. Como Cuadra, ellos han concebido su obra como un instrumento de indagación de la realidad, ligado íntimamente, en ese momento, al esfuerzo de buscar la identidad cultural de un pueblo sometido al imperialismo y a la dictadura. Su concepto de cultura, puntualiza Rodríguez (1988, p. 118), «está fuertemente arraigado en la tradición de resistencia inaugurada por Augusto C. Sandino. Este héroe es fuente inagotable de inspiración y su espíritu antiimperialista es la visión que domina la narrativa de esos años sesenta y setenta».

En *Los monos de San Telmo* (1963), de Chávez Alfaro, los cuentos abarcan un arco de tiempo que parte de la época de la intervención norteamericana y la lucha de resistencia popular contra la misma («El perro», «Insignia», «Corte de chaleco»), hasta los años de inicio de la lucha guerrillera contra Somoza y la cruda represión desatada por el régimen («En tinieblas», «El zoológico de papá», «La crujía F»). Entre ambos polos, un mundo empobrecido y sin horizontes, como el que recreaban Fiallos Gil y Centeno Zapata en la década anterior, del cual el autor nos presenta las distintas facetas de la enajenación.

Menos sólido en sus inicios, Sergio Ramírez parte, en su primer libro, titulado simplemente *Cuentos* (1963), de la denuncia de situaciones absurdas generadas por el abuso del poder político («El poder», «Los graneros del rey», «La banda del presidente», «Felis Concoloris»). A pesar del logrado toque irónico no trascenderá la estructura tradicional del cuento hasta en su segundo libro, *Nuevos cuentos* (1969), que esta vez sí hará honor al adjetivo del título. Sin abandonar el tema social, ofrecerá cinco relatos de estructura novedosa y contenidos más sugerentes y provocativos. En cada uno de ellos se nota ya un dominio absoluto de técnicas narrativas que rompen con la linealidad espacio temporal y diversifican las voces narrativas. Cuentos como «El centerfilder» y «Nicaragua es blanca» constituyen verdaderos puntos de partida de dos de las vertientes más importantes en el mundo narrativo de Ramírez: las conspiraciones fallidas contra la dictadura y la caricaturización despiadada de una alienada burguesía criolla que, junto a nuestros pintorescos gobernantes dan la espalda a los problemas de la nación y se afanan ridículamente en servir intereses foráneos y en parecerse, infructuosamente, al amo extranjero.

En el balance preliminar del trecho recorrido por nuestra cuentística entre 1940 y 1970, debemos destacar que el proceso de modernización está vinculado no sólo al dominio de nuevas técnicas narrativas, sino al desarrollo de una conciencia más clara de la idea de nación. El vínculo con la realidad nacional será, pues, según se ha demostrado, condición indispensable para el nacimiento de una narrativa nicaragüense (cuento y novela).

Hasta la tercera década del siglo XX, la incipiente noción de identidad nacional se había limitado a los elementos paisajísticos, a los símbolos patrios y a los héroes de la guerra nacional antifilibustera. La prolongada intervención norteamericana tras la caída del régimen de Zelaya y la lucha de Sandino en defensa de la soberanía nacional, serán factores desencadenantes de una reformulación del concepto de nación y de identidad nacional que, a partir de entonces, será objeto de debates aún sin solución. En el período 1940-1970, que debe considerarse como un largo período de transición, no sólo se operaron los ajustes técnico-formales que sacarían al género de una anacrónica tradición costumbrista y naturalista hasta desembocar en el cuento moderno y experimental. Tan importante como eso fue el hecho de que, siguiendo el ritmo del proceso histórico-social se establecieron los cimientos de una tradición narrativa que en su doble vertiente: la propuesta por el Grupo de Vanguardia (Calero Orozco, Aburto, Silva, Cajina Vega) y la iniciada por Manolo Cuadra (Fiallos Gil, Centeno Zapata, Chávez Alfaro, Ramírez), se constituyó en un poderoso agente de identidad nacional. Obviamente, no todos los autores de este período se ajustan en un cien por ciento a uno solo de estos paradigmas, pues la cambiante realidad los inclinará en una u otra dirección. A partir de 1970, además, se iniciará una nueva etapa histórica que culminará con la revolución sandinista y los cambios socio-culturales provocados por esta. La posterior derrota electoral y los sucesivos gobiernos neoliberales, así como el retorno del sandinismo al poder en medio de un mundo aceleradamente cambiante, complejizarán inevitablemente el desarrollo de nuestra literatura toda, y con ella, del cuento.

—REFERENCIAS—

Aburto, J. (1988, agosto 13). *En ocasión de la publicación de su libro Prosa narrativa-1985*, en Ventana, supl. Cultur al del diario Barricada (Managua).

Aburto, J., Urtecho, Álvaro et al. (1986, octubre 4). *Hablemos de narrativa*, en Ventana, supl. cult. del diario Barricada (Managua).

Arellano, J. (1997). *La narración breve: desarrollo y aportes*, de su libro *Literatura nicaragüense*, Managua: Distribuidora Cultural.

Centeno, F. (1960, octubre). *El cuento y la novela nicaragüense*, en revista Ventana 1 (5) (León).

Chávez, L. (1980, marzo 16). *Nación y narrativa*, reproducido en *La prensa literaria*, supl. de La Prensa (Managua).

Chávez, L. (1999, enero 21-27). *Fiel a la prosa narrativa (entrevista)*, en *El Semanario* (Managua).

Espinoza, B. (junio, 1976). *Sobre Mario Cajina Vega*, Cuadernos Universitarios (León), (17).

Morales, B. (1989). Reseña a *Familia de cuentos*, en Sin páginas amarillas/Malas notas, Managua: Ed. Vanguardia.

Pupo-Walker, editor (1996). *Estudio preliminar a El cuento hispanoamericano*, Madrid: Castalia.

Ramírez, S. (1977). *La narrativa centroamericana, introducción a Antología del cuento centroamericano*. (2ª.ed.) Centroamérica: EDUCA.

Ramírez, S. (1976). *Introducción a El cuento nicaragüense*, en *El pez y la serpiente*.

Rodríguez, I. (1988). *La narrativa nicaragüense durante los años de formación del FSLN*, en *Casa de las Américas*, 170 (La Habana).