

# Discursividad e historia en las vanguardias centroamericanas<sup>1</sup>

(Discursiveness and History in the Central American Avant-Gardes)

*José Francisco Bonilla Navarro*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica

---

## RESUMEN


Se ofrece una aproximación al estudio de manifestaciones discursivas de los movimientos históricos de vanguardia en la literatura centroamericana, para delimitar sus rasgos estéticos, ideológicos y temáticos en comparación con el marco estético de las vanguardias hispanoamericanas. Se analizan obras de cuatro escritores: Rafael Arévalo Martínez y Luis Cardoza y Aragón, en Guatemala; José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, en Nicaragua. El análisis de los textos procura subsanar un vacío que la crítica literaria centroamericana no ha atendido durante varios decenios, quizás por la falta de institucionalización que tuvieron estas manifestaciones artísticas en los países centroamericanos.

## ABSTRACT

An approach is offered for the study of discursive manifestations of the avant-garde historical movements in Central American literature to delimit their aesthetic, ideological and thematic features in comparison with the aesthetic framework of the Spanish American avant-garde. Works by four writers are analyzed: Rafael Arévalo Martínez and Luis Cardoza y Aragón, in Guatemala; José Coronel Urtecho and Pablo Antonio Cuadra, in Nicaragua. The analysis of the texts attempts to fill a void that Central

---

1 Recibido: 7 de setiembre de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021. Este estudio se fundamenta en una investigación realizada por el autor para su tesis de maestría: «Sujetividad e historia en Luis Cardoza y Aragón» (Heredia: Universidad Nacional, 2021).

2 Maestría en Cultura Centroamericana (MECC);  <https://orcid.org/0000-0003-0234-7780>. Correo electrónico: [josebn2910@gmail.com](mailto:josebn2910@gmail.com)

American literary criticism has not addressed for several decades, perhaps due to the lack of institutionalization that these artistic manifestations had in Central American countries.

**Palabras clave:** Literatura centroamericana, vanguardias literarias, Rafael Arévalo Martínez, Luis Cardoza y Aragón, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho

**Keywords:** Central American literature, avant garde, Rafael Arévalo Martínez, Luis Cardoza y Aragón, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho

### **Aspectos generales por considerar**

Los movimientos históricos de vanguardia se han estudiado con abundancia en el ámbito hispanoamericano. La globalidad y amplitud que genera esta delimitación geográfico-cultural ha dejado al margen el estudio de la época en la región centroamericana. Salvo pocas excepciones (Osorio, 1988; Monge, 2005; Méndez, 2006), los estudios sobre las manifestaciones de los movimientos históricos de vanguardia en el continente han invisibilizado sus manifestaciones para Centroamérica, lo cual dista mucho de tener por justificación la ausencia de esta tendencia estético-discursiva en la tradición literaria regional.

Las vanguardias hispanoamericanas fueron una combinación entre las manifestaciones estético-discursivas que las delimitaron en el viejo continente y las apropiaciones específicas que hicieron los artistas de ellas en esta parte del mundo. No son un calco del discurso europeo; cómo se verá más adelante, casos centroamericanos como los de Nicaragua y Guatemala dan muestra de ello. No obstante, a los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica se los puede dividir, discursivamente, en dos vertientes esenciales: una cuya caracterización es plenamente estética, la cual se reconoce por ser una corriente basada en la experimentación formal del lenguaje y el discurso; y otra caracterizada por ser una vanguardia enlazada con aspectos socio-políticos e ideológicos de los contextos hispanoamericanos.

La obra de Vicente Huidobro constituye el ejemplo de la primera vertiente, que marca en de la tradición literaria hispanoamericana, un antes y un después. Durante las décadas de 1910 y 1920 se produce una renovación en la literatura hispanoamericana que consistió en un replanteamiento de la noción creadora del escritor y el discurso que utilizaba como vehículo para mostrar su arte. Huidobro escribe un manifiesto que, desde un tono irreverentemente artístico, empieza a delinear los cánones estéticos que regirán este tipo de arte contestatario. En «Non serviam» descarta toda la tradición naturalista que le fue heredada por vía directa a la producción literaria del continente, herencia adquirida según los códigos realistas de la literatura europea de mediados del siglo XIX, desde los cuales la literatura se encontraba en vínculo estrecho y directo con la naturaleza. Considerada así, la literatura constituía un recurso de reproducción de la realidad humana, presupuesto que dejaba al margen la asunción de la literatura como un sistema de modelización independiente. Así, el cambio que provocan las vanguardias en Hispanoamérica no está marcado por un desplazamiento historiográfico, sino que conlleva una trasposición de paradigmas que marcan el paso de una tradición literaria definida por la crítica desde un enfoque meramente temático a otro donde el discurso se empieza a catalogar como uno de los principales objetos de análisis y reflexiones. Ya antes, si bien desde otras proyecciones estéticas, el movimiento modernista había empezado a producir cambios renovadores dentro del canon estético-literario de América Latina; no obstante, la profundización en la experimentación con el lenguaje, las técnicas discursivas de ruptura utilizada por los escritores alcanzan un mayor auge y desarrollo en esta etapa posterior.

Son tres los principios discursivos que surgen con el modernismo y que alcanzan un nivel de madurez con el desarrollo posterior de las vanguardias hispanoamericanas en un espacio macro; a saber: el surgimiento de la condición individual, el alto grado de subjetivismo heredado de la tradición romántica y el idealismo. Según Martínez Domingo, el modernismo dariano empieza a crear ciertos espacios

poéticos regidos por un proceso de «verticalización» que pretende lograr una trascendencia del poeta a un espacio *sublime*, incontaminado<sup>3</sup>. Tal trascendencia adquiere también una importancia en los movimientos de vanguardia posteriores, ya que el arte literario empieza a desligarse de la realidad como referente legitimador de formas discursivas.

Pese a las contradicciones discursivas y conceptuales que las generaciones o movimientos literarios tienen entre sí, estos pueden encontrar puntos de asociación entre ellos, aspecto que caracteriza la relación entre el modernismo y las vanguardias. Tal relación está dada desde el tratamiento que ambos movimientos hacen del lenguaje como materialización consciente del discurso, de la forma, en sendos casos hay una conciencia clara de que empieza a tomar relevancia mayor el *cómo* hacerlo que el *qué* hacer. A esta vertiente de las vanguardias, pues, debe la crítica literaria hispanoamericana una de las principales rupturas que se señalan dentro de la historiografía literaria de la época moderna.

«Non serviam» no es solo como un manifiesto de la vanguardia más radical que emergió en el continente; constituye una catapulta desde la cual el escritor se redimensionaba con respecto al acto de escritura. Desde este planteamiento, el poeta, el escritor y el dramaturgo, en el campo de la literatura; o bien el pintor, grabadista o escultor, en el arte en general, eran sujetos transformadores de la realidad. Aquí, ya no importaba la mimesis exacta de la realidad, sino que la realidad es concebida de una manera subjetiva, peculiar, específica. Menciona Huidobro en su citado manifiesto

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo.  
Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré

---

3 José María Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío* (Nueva York: Peter Lang, 1995) 67.

mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores»<sup>4</sup>.

En este manifiesto de 1914 se empiezan a notar las influencias filosóficas que acuerpan a los movimientos históricos de vanguardia, las cuales son corrientes nacidos con una nueva sensibilidad: la conciencia del individuo como sujeto transformador del mundo. Dentro del fragmento citado, es posible establecer relaciones con las ideas del psicoanálisis, por ejemplo, las tesis freudianas sobre el sueño, según las cuales se modificaban las nociones de realidad de acuerdo con las experiencias del individuo. Para Freud,

el sueño no es comparable a los sonidos irregulares producidos por un instrumento musical bajo el ciego impulso de una fuerza exterior y no bajo la mano del músico. No es desatinado ni absurdo, ni presupone que una parte de nuestro acervo de representaciones duerme, en tanto que otra comienza a despertar. *Es un acabado fenómeno psíquico, y precisamente una realización de deseos, debe ser incluido en el conjunto de actos comprensible de nuestra vida despierta, y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada*<sup>5</sup>.

Esta definición teje relaciones ontológicas con algunos presupuestos artísticos de los que parten los escritores vanguardistas a principios de siglo pasado. Se empiezan a manifestar en América Latina una de las nociones estético-ideológicas que marcaron a los movimientos históricos de vanguardia en los lugares donde estos se desarrollaron: la estrecha relación entre lenguaje y la concepción de la(s) realidad(es) inmediatas de los artistas. Esta relación es, como fin último, a la que recurre Huidobro en la cita anterior y que Freud reafirma al concebir el sueño como proceso psíquico complejo anclado en nuestra vida despierta. Si verdaderamente este tipo de relaciones

---

4 Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Ayacucho, 1988) 33-34.

5 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Madrid: Alianza Editorial, 1999) 318. El destacado es mío.

se tejieron con las vanguardias, el surrealismo es una de las manifestaciones vanguardistas que más lo evidenció. Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo, deja ver, en algunos de sus textos, claras alusiones a este movimiento, incluso su tendencia poética transversaliza este hecho durante toda su obra. Textos como *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* o *Maelstrom* son paradigmas de este aspecto.

La crítica literaria suele catalogar a Huidobro como emblemático en esta vertiente de las vanguardias hispanoamericanas; sin embargo, el peruano Alberto Hidalgo es también relevante. Recopila, junto con Borges y Huidobro, la primera antología de la poesía vanguardista hispanoamericana, titulada *Índice de la nueva poesía americana*. En este poeta, al igual que con el chileno, es posible observar un afán experimental con el lenguaje que incluso llega a ser gráfico. En *Altazor*, de Huidobro, los poemas delimitan formas muy heterogéneas, en algunos casos casi ininteligibles. Hidalgo, en «La nueva poesía. Manifiesto», ejemplifica, a modo de *ars poética*, este nuevo presupuesto estético. Expresa el peruano «Yo soi un bardo nuevo de concepto i de forma, / yo soi un visionario de veinte años de edad, / yo traigo en el cerebro la luz inmensa i pura / que alumbrará la senda por donde se ha de andar, / yo soi un empresario vidente del Futuro, / i por eso os hablo, poetas; escuchad»<sup>6</sup>.

En la obra de este mismo poeta es posible notar que las vanguardias se convierten desde la ruptura con los modelos tradicionales de la literatura hispanoamericana, especialmente del modernismo, como una escuela representante del esteticismo preciosista que lo caracterizó. Hidalgo apunta: «Matemos las escuelas, los moldes i los métodos; / levantemos el culto de la Serenidad; / que nuestros versos sean sonoros y polífonos, / pero que no hagan ruido de flautas de cristal; / seamos eutrapélicos, ordenados i graves, / pero a la vez diversos cual las olas del Mar»<sup>7</sup>. La alusión antimodernista se asoma, en el discurso, con la frase «pero que no hagan ruido de flautas de cristal»; esto posee

---

6 Osorio, 48.

7 Osorio, 48.

un mismo acto ilocutivo que el que logra, posteriormente, el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho, en «Oda a Rubén Darío».

En estos poetas vanguardistas hispanoamericanos de principios de siglo, hay una noción de modernidad anclada en el progreso material de la humanidad. Esto constituye una característica definitoria, pues es lo que permite explicar el posicionamiento del individuo como sujeto histórico; por ello, también, se crea un desplazamiento del *locus* de enunciación del discurso literario, no es casualidad que las vanguardias tomen la ciudad como el espacio de prominente desarrollo. Así, el mismo Hidalgo propone: «Poesía es el brazo musculoso del Hombre [...] // El acero brillante de la Locomotora / que al correr hace versos a la Velocidad; / el empeño titánico del robusto minero / que escarba las entrañas del hondo mineral; / el veloz Aeroplano, magnífico i potente, / sobre cuyas dos alas silba el viento procaz»<sup>8</sup>. Las mayúsculas utilizadas por el poeta aluden directamente a la importancia que desempeñan el aeroplano, la locomotora y la velocidad como símbolos de progreso para una sociedad heredera de los principios materialistas impulsados desde la Revolución Industrial, hito histórico de la modernidad occidental.

Esta característica sustenta la división entre los movimientos históricos de vanguardia a nivel hispanoamericano y los circunscritos al ámbito centroamericano. Esto porque a nivel micro, es decir el espacio regional de América Central, las vanguardias tomaron ambos caminos; por un lado, el grupo de la Antiacademia nicaragüense, asociado a los espacios de lo propiamente nacional; por otro, Cardoza y Aragón, con poemarios como *Luna Park* (1923), cuyo espacio de focalización es, por completo, la ciudad. Esta heterogeneidad en los modelos de representación vanguardista, con la que se define la región centroamericana, ha sido obviada en buena parte de la crítica literaria.

---

8 Osorio, 49.

## **Los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica: cuatro casos**

En la historiografía literaria hispanoamericana, las vanguardias constituyen importante asunto de estudio y crítica literarias; esto considerándolo desde ese macroespacio subcontinental, desde el cual emergen tradiciones literarias de países como Argentina, México y Chile. No obstante, el estudio del movimiento en un espacio cultural más delimitado —hablo desde el ámbito centroamericano— carece de una aproximación tan organizada y exhaustiva como la hecha por críticos como Osorio, por ejemplo. Salvo casos particulares como el de Monge (*El vanguardismo literario en Costa Rica*) y Francisco Méndez (*Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos invisibilizados por los discursos críticos*), los movimientos de vanguardia no han formado parte de los *corpus* de estudio en las agendas de los académicos universitarios regionales. Con esta afirmación, no pretendo hacer un estudio exhaustivo del tema, sino referirme a dos casos particulares: Guatemala y Nicaragua<sup>9</sup>.

### ***Guatemala y los movimientos de vanguardia: el caso de Arévalo Martínez y El hombre que parecía un caballo***

Para estudiar los movimientos históricos de vanguardia hace falta mirar hacia atrás, implica comprender la relación, muchas veces conflictiva, entre la historia y el arte, el arte literario para ser específico. En este trabajo importa situar la importancia histórica, discursiva y cultural que tuvieron los movimientos históricos de vanguardia en Guatemala; sin embargo, para llevar a cabo tal tarea es fundamental ubicar la relación de estos con el espíritu finisecular del siglo XIX.

---

9 Se estudian estos casos particulares del ámbito centroamericano porque dan cuenta, ambos, de diferentes estadios de las vanguardias en la región. Por un lado, Guatemala, un país que se encuentra cara a cara con los movimientos históricos de vanguardia: tanto Arévalo Martínez como Cardoza y Aragón estuvieron en la Europa de principios de siglo XX; por otro, Nicaragua, cuyo aporte es haber alcanzado el más alto nivel de institucionalización del movimiento, así como de contextualizarlo al contexto político e histórico del momento.



Rafael Arévalo Martínez, con *El hombre que parecía un caballo* (1918), ejemplifica el diálogo histórico entre el modernismo —movimiento finisecular— y las vanguardias. El estudio y análisis del texto de este autor justifica el plural del último movimiento mencionado, sobre todo porque brinda, de manera más certera, las heterogeneidades y particularidades de una relación muchas veces negada por la crítica literaria centro e hispanoamericana: la herencia del modernismo hispanoamericano en los movimientos de vanguardias. Desde esta consideración, *El hombre que parecía un caballo* es un texto cuya esencialidad es ilustrar la *transición* de un modelo estético a otro, con la importancia histórica y cultural que ello implica para un estudio como este. Arévalo Martínez, un escritor marcadamente modernista, escribe un texto que sienta los fundamentos estéticos y conceptuales que sirven de base para establecer relaciones con otros textos literarios posteriores, como *Luna Park* (1923), de Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo.

¿Por qué el texto de Arévalo Martínez puede considerarse de transición? Desde una visión histórico-literaria, el modernismo, en su cenit, se desarrolló bajo un código estético de lo preciosista; la artificialidad de sus representaciones literarias fue su esencia. No obstante, producto de la inestabilidad política y económica que representó para Centroamérica la injerencia política estadounidense en la región y el inicio de la Primera Guerra Mundial, la realidad descontextualizada y preciosista que definió al modernismo cayó como referente estético. Esto fue preparando las bases históricas de un nuevo movimiento que, para el caso específico de Centroamérica, terminó de formarse al hacer contacto con las particularidades culturales y geopolíticas de cada país centroamericano. Como apunta Muñoz Reoyo, «el Modernismo constataba el desgaste de sus valores y experimentaba entonces la necesidad de encauzar el arte por derroteros distintos, más acordes con la adquisición de una nueva conciencia sensibilizada ante la angustia y desesperación con que el hombre se enfrenta a lo desconocido»<sup>10</sup>.

10 Amparo Muñoz Reoyo, «*El hombre que parecía un caballo*: la prefiguración de las técnicas de vanguardia», *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 26 (1997): 325-332 (326).

Por su lenguaje elaborado, su búsqueda obstinada de lo precioso y lo perfecto, la mención de aspectos claramente burgueses como las joyas y esmeraldas, la narración de las transfiguraciones y transformaciones físicas del personaje principal (el señor de Aretal), el cuento de Arévalo Martínez supone un claro ejemplo del modernismo finisecular afrancesado; sin embargo, sería irresponsable no resaltar la técnica narrativa rupturista, la construcción de una *subjetividad* compleja y cambiante, la sustitución de un referente exótico y simbólico por uno más mundano y prosaico, como aspectos que lo acercan a un nuevo modelo estético-literario; uno que, como apunta Muñoz Reoyo, conduce hacia la búsqueda de una conciencia que no valora el esteticismo desligado de un contexto material e histórico de actualidad. Arévalo Martínez ilustra un problema de principios de siglo que marcó el cambio de un modelo estético a otro, que tejió continuidades oportunas por su valor estético y rupturas tajantes en el ámbito cultural. Lo que desde el plano simbólico-textual se asume como las constantes transformaciones del señor de Aretal, en el plano histórico y epistemológico da cuenta de un proceso de concientización que culmina con la pérdida del encanto preciosista y la asunción de una sociedad desencantada y compleja que busca nuevas formas de significar(se).

En el espacio textual, esto se codifica con la construcción de una espacialidad dual que se corresponde, a su vez, con una variación constante en el aspecto físico del personaje: su condición de hombre-caballo. Esta espacialidad está caracterizada por codificarse desde los cánones tradicionales de la proxémica occidental. «Y entonces, como a la rotura de un conjuro, por aquel acto de violencia, se deshizo el encanto del ritmo; y la blanca navecilla en que voláramos por el azul del cielo, se encontró sólidamente aferrada al primer piso de una casa»<sup>11</sup>. Según las configuraciones estéticas del modernismo, el espacio de arriba se transforma en un espacio de lo sublime, cuya acción específica se reduce a la contemplación de dos elementos básicos: las

---

11 Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo* (San José: Ediciones Sarmiento, 1918) 4-5.

joyas y la transformación física del personaje a raíz de la utilización de las alhajas. En contraposición, el espacio de abajo está relacionado con lo cotidiano, lo prosaico; o sea, existe una pérdida del encanto previo. La relación de ambas espacialidades se transversaliza a través del señor de Aretal, una subjetividad compleja y cambiante, cuya transformación implica la deformación tanto conceptual como icónica.

Según una concepción típicamente crítica y metafórica, el relato de Arévalo Martínez apunta al descubrimiento de la subjetividad (sujeto histórico) como una nueva tesis del movimiento vanguardista: se da cuenta de la necesidad de abandonar la contemplación preciosista e inútil de la cotidianidad humana, para encontrar un espacio activo en la sociedad del nuevo siglo. Es un producto cultural y literario que ilustra una transición histórica entre movimientos y filosofías de vida que convergen en un determinado período histórico. De aquí se deriva una consideración esencial: la literatura es un medio desde el cual el ser humano puede acceder a explicaciones históricas de su propia existencia y condición. Mediante el discurso se manifiestan relaciones entre la conducta humana y las manifestaciones artísticas, lo cual, como consecuencia, termina explicando y delimitando los intereses históricos, políticos y culturales de un determinado tiempo histórico. Ello explica la importancia y trascendencia de estudiar la literatura y la historia como discursos, pues, así, se puede afirmar que este cuento del guatemalteco representa un cambio —que se expresa como transición— en los códigos de representación estética del cambio de siglo; en otras palabras, historiza la existencia humana en cuanto sujeto capaz de encontrar en su propio medio natural e inmediato formas estéticas de arte.

Es indispensable detenerse en el estudio del texto de Arévalo Martínez, puesto que visualiza un panorama histórico sobre el comienzo de los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica. Para analizar esto con más detalle debe tenerse en consideración que al final del siglo XIX y principios del XX, el mundo artístico occidental, experimenta dos hechos destacables e influyentes en su devenir

posterior: por un lado, la guerra hispano-estadounidense —en el discurso artístico hispánico— provoca la constitución de un modelo estético marcado por la crisis moral que se expresó en los ensayos de Unamuno o los poemas de Machado, por ejemplo, pero que a su vez encontró en el modernismo un movimiento que, sin bien marcadamente americano, construyó las bases para preparar una especie de gloria literaria posterior: la calidez y exquisitez literaria que la crítica hispanoamericana y europea le atribuye a la generación del 27. El poema de Darío ensalza la raza hispana y, casi épicamente, cuenta sus grandes glorias; hablo concretamente de «Salutación del optimista». Por otro lado, el comienzo del siglo xx está marcado por la esperanza de un devenir histórico esperanzador, lleno de progreso material; aquí baste recordar los manifiestos del futurismo europeo, por ejemplo; sin embargo, el comienzo de la I Guerra Mundial cambia dicha percepción de manera contundente.

Los movimientos históricos de vanguardia constituyen una época literaria marcada por la guerra, su desarrollo se ve minado por los embates históricos y culturales de esta. El texto de Arévalo Martínez aborda ambas realidades de manera simbólica, ya que discute, de una manera metafórica, la pertinencia de un modelo estético caracterizado por las representaciones preciosistas y exóticas, en una realidad que, además de truncada por las masacres de la guerra, necesita dimensionar la importancia de las subjetividades históricas que participan de ella. Después de acabada la guerra, las vanguardias se vuelven portavoces de modelos estéticos en los que primarán las distintas subjetividades que crean arte desde un referente histórico convulso y determinante: las nuevas realidades del siglo xx. Esto es uno de los aspectos por considerar en el estudio del modelo estético vanguardista de Cardoza y Aragón.

*El hombre que parecía un caballo* tiende un puente de transición entre los principales movimientos literarios de fin y principios del siglo. Da muestra de la dependencia estética que existe entre los diferentes modelos estéticos para hacer arte. Es un texto que se debate entre la

contemplación preciosista del modernismo y la retardada construcción de subjetividades históricas que se apropian de un modelo literario rupturista —e irreverente en algunos casos— para construir un nuevo marco estético literario: las vanguardias.

### *Nicaragua y la «Antiacademia nicaragüense»*

Si bien en Guatemala se puede hablar de movimientos de vanguardia desde la publicación, en 1923, de *Luna Park*, para el caso de Nicaragua tendrá que pasar casi un decenio más para empezar a notar en los periódicos de la época un afán por reinventar el arte y sus modos de crearlo. En este sentido, no deja de ser destacable el hecho de que el modernismo, en su figura dariana, todavía dejaba una gran herencia como vehículo de modelización literaria finisecular. La validez y vigencia de la ampulosidad estética modernista se empezaba a ver opacada: primero, con el fallecimiento de Darío en 1916; segundo por el constante afán de liberar los espacios poéticos centroamericanos de lo que la crítica antimodernista llamó *el afrancesamiento de las letras castizas*<sup>12</sup>. Precisamente, lograr tal liberación moldea, para el discurso literario nicaragüense de la década de 1930, la principal vertiente de representación discursiva: la poesía vernácula.

De todos los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica, al nicaragüense se le reconoce haber alcanzado una organizada institucionalización que le permitió hacerse con un espacio dentro de la tradición letrada hispanoamericana. Dicha institucionalización permitió, entre otras cosas, la creación de espacios de difusión como periódicos, revistas, cafés y también la escritura de manifiestos en los que se estipulaban las características particulares del movimiento. Todo esto converge, para el caso específico de Nicaragua, en el concepto de Antiacademia, adoptado por todos los firmantes de la «Ligera exposición y proclama de la Antiacademia nicaragüense»,

---

12 Para mejor comprensión de la crítica modernista y antimodernista, véase *El último baluarte del imperio*, de Margarita Rojas González (San José: Editorial Costa Rica, 1995).

publicado en 1931. Este concepto, más que expresar una simple etiqueta nominalista, alberga el deseo de apartarse de los modelos del modernismo literario tanto en su aspecto formal como temático; los escritores nicaragüenses imprimen a este concepto lo que Huidobro hace con el creacionismo, o Borges con el ultraísmo y Maples Arce con el estridentismo: una nueva forma de hacer poesía, de crear y de renovar la tradición literaria nicaragüense.

Conviene retomar algunos planteamientos recogidos en el manifiesto mencionado anteriormente. En primer lugar, «La ligera exposición y proclama...» constituye uno de los primeros documentos que hacen de las vanguardias un asunto de preocupación colectiva entre los escritores centroamericanos; no hay noticia de otro documento centroamericano cuya naturaleza discursiva sea similar. Esto dimensiona también el movimiento desde los cánones que tradicionalmente se le habían atribuido en el campo hispanoamericano: la creación literaria como punto de renovación y ruptura históricas.

Para señalar ciertas características particulares de la vanguardia nicaragüense, conviene detenerse en el análisis de dos aportes particulares: los poetas José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra; ambos, miembros activos de lo que se conoció como la Antiacademia nicaragüense. Este análisis específico tiene como función esclarecer con mayor facilidad las particularidades estético-discursivas de los procesos históricos de vanguardia en Centroamérica. En otras palabras, al ofrecer un panorama general de algunos escritores vanguardistas destacados de la región, se podrá tener mayor idea del cómo se aborda y se construye, a nivel estético, el discurso literario en los textos de Luis Cardoza y Aragón.

### ***La «Oda a Rubén Darío», de José Coronel Urtecho***<sup>13</sup>

Si para señalar el comienzo de las preocupaciones vanguardistas en Nicaragua se toma como acontecimiento la publicación del manifiesto «Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense» —publicado el 17 de abril de 1931—, el poema de Coronel Urtecho se adelanta a los lineamientos estéticos lanzados en tal manifiesto, ya que se publica el 29 de mayo de 1927, en *El Diario Nicaragüense*. Con su título, el poeta deja entrever uno de los rasgos estéticos más llamativos y efectivos de su poema: la ironía, recurso retórico con el que combate las reglas estéticas que habían definido al modernismo como movimiento estrictamente preciosista. La palabra *oda*, cuya carga semántica se centra en señalar la existencia de un canto memorable, se utiliza para construir un discurso laudatorio; se reafirma, generalmente, la figura de un sujeto histórico; no obstante, debido al tono irónico con el que se va construyendo el discurso poético, los semas de grandeza y exaltación del término van quedando reducidos hasta casi transformarse en un canto elegíaco que equipara la muerte histórica de Rubén Darío con la del modernismo como movimiento estético-literario.

Otro aspecto destacable lo constituyen los subtítulos de cada una de las partes del texto (I. Acompañamiento con papel de lija; II. Acompañamiento de tambores; Final. Con pito); todos apuntan hacia una configuración estridente, no armónica, lo que relativiza la solemnidad de una oda. Los tres elementos que producen ruido, la lija, los tambores y el pito, funcionan como los guías de un relato que cuenta el acabamiento del Rubén Darío poeta y modernista y prepara el escenario para una nueva etapa en la creación artística nacional, cuyas aspiraciones dejan al margen la solemnidad y el preciosismo precedentes: esta será la vanguardia nicaragüense liberada de la figura del modernismo.

---

13 José Coronel Urtecho (1906-1994) fue un poeta, ensayista, traductor e historiador. Impulsó gran parte del movimiento vanguardista. Por su oficio como traductor adquiere grandes influencias de la literatura norteamericana, lo que deriva en publicaciones de antologías y artículos sobre la poesía norteamericana, alguno en colaboración con Ernesto Cardenal (1925-2020).

La primera estrofa es esencial para entender la intencionalidad discursiva visible en el texto. Lo que se consideraba una sospecha en el título, termina de confirmarse con la primera palabra del texto: *burlé*. Todo el texto será un canto burlesco a la figura dariana, cuyo primer objeto de burla es la tumba misma del poeta modernista («Burlé tu león de cemento al cabo»). Además de ello, mediante la relativización de unos de los símbolos más emblemáticos del modernismo dariano —las perlas— Urtecho muestra al lector no solo la ruptura estética entre movimientos, sino también la intencionalidad política de esta nueva corriente artística; he aquí una de las principales diferencias entre las vanguardias centroamericanas y las hispanoamericanas en general<sup>14</sup>.

«Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas, / y no de perlas. Te amo. / Soy el asesino de tus retratos. Por vez primera comimos naranjas. / Il n'y a pas de chocolat —dijo tu ángel de la guarda». Estos cinco versos de la primera estrofa apuntan hacia dos aspectos de suma importancia: por un lado, mediante la relativización del símbolo modernista de las perlas, se marca una diferencia entre una realidad histórica inmediata, cotidiana, en fin nacional y otra mediada por el signo literario estético y preciosista, alejada de todo contacto histórico inmediato con la realidad nicaragüense; por otro, y como consecuencia del primer aspecto, se reivindica el discurso artístico hacia *lo nacional*, el arte entendido en estrecha relación con el componente histórico del momento, la necesidad de crear modelos artísticos que reivindiquen *lo latinoamericano*, por ello la alusión a las naranjas y la negación del chocolate, la figura del emperador y los cuadros que nadie ha pintado. Esto último inclina el arte nicaragüense de vanguardia hacia una perspectiva ética que ya formaba parte de una consolidada discusión en el ámbito artístico hispanoamericano: la capacidad de construir un arte propio, vernáculo.

14 En cuanto a esta diferenciación, téngase en cuenta que movimientos vanguardistas como los de Vicente Huidobro, Manuel Maples Arce y Jorge Luis Borges centran su atención en la experimentación formal de la palabra. Para el caso centroamericano se torna un tanto distinto, pues la conexión histórica entre el movimiento literario y su época no es únicamente estética, sino que también, tanto para el caso nicaragüense como el guatemalteco, hay una conexión histórica mediada por el ámbito político.



Este acomodo ético-político que caracteriza el poema de Urtecho es el responsable de reprobar todos aquellos fundamentos mitológicos anacrónicos que constituyeron la estética modernista dariana en sus cuentos de princesas y faunos. En este sentido, el poeta reclama, mediante la reprobación artística de la figura de Darío, un espacio para la creación regido por paradigmas estéticos renovados, que no dejen al margen la consideración de aspectos propios a nivel cultural, económico y político. Para esta vanguardia ya no es posible que los ganaderos críen centauros, pero tampoco que la abuela escuche sinfonías parisienses.

El poema formula una crítica al discurso modernista a nivel lingüístico, simbólico, cultural y religioso, para hacerse lugar en un canon literario hispanoamericano que heredaba estructuras discursivas europeas del siglo XIX, las cuales quedaban cada vez más desarmadas para explicar fenómenos culturales del continente. Son, los movimientos históricos de vanguardia, la corriente estético-ideológica europea más rupturista que influye en los procesos artísticos de América Latina en el siglo XX; pero tal influencia genera productos estético-ideológicos importantes que desembocan en textos como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera y *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, en Hispanoamérica; *El cristo negro* (1936), de Salvador Salazar Arrué y *Maelstrom* (1926), de Cardoza y Aragón, en Centroamérica. Todos, son textos que están entre las corrientes estético-formales del modernismo y el vanguardismo y en ello, precisamente, radica su importancia como textos de la literatura hispanoamericana de principios de siglo pasado.

### **«Dos perspectivas» y «Ars poética», de Pablo Antonio Cuadra<sup>15</sup>**

Formalmente, «Dos perspectivas» no es un poema sino un *manifiesto*. Hay que destacar la importancia de tales géneros discursivos en las vanguardias, no sólo latinoamericanas. El manifiesto implica el

---

15 Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), destacado poeta, cuya obra se construyó, en su mayoría, con cantos hacia lo que consideró una poesía vernácula. Es, quizá, uno de los poetas más representativos de la corriente nacionalista de la vanguardia nicaragüense.

lanzamiento y colocación de una postura estética y ética con respecto a la conceptualización del arte desde una visión integral. La mayoría de las corrientes estéticas de vanguardia cuentan con manifiestos que ilustran su posición, sus reglas, sus modos de concebir el arte, las implicaciones sociales de este, entre otros. La presencia de manifiestos en la vanguardia nicaragüense constituyó un recurso de verdadera importancia para alcanzar la institucionalización del movimiento, ya que se lanza a la sociedad como una forma de arte colectivo, epocal, da muestras de que la coyuntura histórica de cambio, de ruptura con las estructuras dominantes posee, también, un correlato en la literatura; correlato que, para el caso específico de Nicaragua, llega un poco tardío, tomando en consideración la institucionalización del movimiento a nivel latinoamericano, en países como México, Argentina y Chile.

Leamos las primeras líneas del texto de Cuadra: «Al viento varias páginas ya. Muchas personas tienden al viento su dedo para que pose este pájaro de visita bisemanal. Sin embargo, muchos admiran, en el malicioso animal, sus colores, su canto; pero no saben por qué viene, a qué su vuelo»<sup>16</sup>. Aquí, Cuadra utiliza una de sus comunes metáforas asociadas con la naturaleza para hacer una distinción vital en su poética; en otras palabras, marca el estilo de su construcción poética y lanza una discusión que conceptualiza el arte: la diferencia entre la forma y el contenido. En el arte de vanguardia nicaragüense deben considerarse ambos. Siguiendo las consideraciones de Cuadra, no importan únicamente los colores del pájaro que vuela ni su canto, sino también el porqué de sus colores y sus gorjeos. Esto reafirma la idea de que, para estos intelectuales nicaragüenses, hay presente una intencionalidad política y ética en el arte. Y eso queda más claro al recordar las siguientes palabras del mismo Cuadra:

Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indoespañol. Conservar nuestra tradición, nuestras

---

16 Osorio, 380.

costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días.

Una literatura vieja, una política vieja de ideas estúpidas, un desmoronamiento cotidiano de todo lo que es verdadero arte nacional; sobre todo una literatura envejecida (recordando que por medio de la literatura habla el hombre al hombre, la inteligencia a la inteligencia, el corazón al corazón): todo esto cansa<sup>17</sup>.

Estas palabras circunscriben, para el caso de Nicaragua, un panorama estético particular: su vanguardia está transversalizada por una posición ética que reivindica, como lo hizo en cierta medida la literatura realista del siglo XIX, la necesidad de trazar y crear espacios nacionales, entendidos como lo propio, principio último que dejaría al margen las aspiraciones cosmopolitas del arte vanguardista latinoamericano y mundial.

«Ars poética» supone la ejecución de los principios planteados en el manifiesto anterior. Cuadra desarrolla un poema en el que su yo lírico exhorta a crear poesía desde la óptica de retorno a lo coloquial. En este sentido, el poeta retoma la idea de que la poesía debe codificarse a partir de elementos que la conceptualicen como acto comunicativo. Si se considera el periodo finisecular del siglo XIX desde una visión sincrónica, el arte de vanguardia en Nicaragua supone, en este punto, una ruptura estética con las corrientes modernistas que le precedieron, ya que un punto esencial del arte modernista fue reivindicar el esteticismo en las letras.

En el contexto de los movimientos históricos de vanguardia en América Latina, la vanguardia nicaragüense marca una pauta esencial que diversifica las consideraciones estético-discursivas que se hagan de este movimiento a nivel macro. Si bien se reafirma la necesidad de crear bajo el precepto de un arte nuevo, rupturista con las formas tradicionales de literatura heredadas del siglo decimonónico, tampoco se alcanza, como sí se logra en casos como el argentino y el chileno,

---

17 Osorio, 380.

una experimentación lingüística y formal con la palabra. Esto supone un problema: dimensionar estéticamente a la vanguardia nicaragüense implica señalar sus particularidades de realización discursiva, en el marco de lo que la crítica latinoamericana ha apuntado sobre las vanguardias desde una perspectiva del canon literario. Apuntar a tales diferencias abre un panorama heterogéneo y dinámico que, entre otras consideraciones, muestra la manera cómo grandes corrientes del pensamiento artístico europeo tomaron forma propia en el continente americano.

### ***Luis Cardoza y Aragón y los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica***

Desde su génesis, el discurso literario vanguardista cardociano se plantea como un modelo rupturista que deja al margen las representaciones literarias que se relacionen con los parámetros realistas y modernistas de la época, aspecto que acerca al escritor guatemalteco a las manifestaciones de las vanguardias en América Latina. Sin embargo, no se debe perder de vista el hecho de que ya desde el modernismo se partía de la convicción ideológica de crear un arte desligado de la tradición anterior.

Otro asunto esencial que cabe señalar como continuidad estética de las vanguardias continentales en Cardoza y Aragón es la necesidad de establecer como *locus* de enunciación la ciudad. Si bien, este afán cosmopolita se diluye en la mayoría de los discursos vanguardistas latinoamericanos —con excepción de Nicaragua—, para el caso específico del escritor guatemalteco, el cosmopolitismo se asume como un espacio desde el cual se (re)toma el contexto histórico-social guatemalteco. Este último aspecto se asume como una de las rupturas más notables de Cardoza y Aragón con respecto a la tradición vanguardista del continente, ya que le imprime un aspecto político-ideológico al compromiso estético.

Si bien no puede adoptarse como un aspecto esencialmente vanguardista, sino que tiene sus raigambres en la tradición modernista,

la asunción de la conciencia individual y subjetiva también es un aspecto estético-ideológico que establece una continuidad en el discurso artístico vanguardista de Cardoza. Esta importancia que adquiere el sujeto individual en el contexto de las vanguardias radica en la posibilidad de poder construir discursos alternos que buscan reinterpretar las realidades históricas, sociales, políticas y culturales en las que emerge el discurso literario.

Son tres los aspectos que marcan una especificidad del discurso cardociano con respecto al marco estético de las vanguardias centro y latinoamericanas. Dentro del campo político-cultural, Cardoza rompe con los discursos nacionalistas que se gestan en el período finisecular y adopta, por el contrario, una posición político-ideológica más integradora, dentro de la que toda manifestación cultural del mundo merece respeto por su condición única y heterogénea. Por ello, dice

La universalidad de la poesía —música, pintura, cine, teatro— nace de la vinculación a una tierra, un pueblo, el genio de un idioma y la preocupación y la tragedia de una época, lo concreto y vivo de una patria y sus angustias, nunca podrá ser ni vivo ni concreto para los demás. Los sentimientos, las emociones, la imaginación, todo lo humano es universal si atesora una forma, una sangre, una luz, un sabor y una pasión que no alcanzan sino volcándose en ello con toda el alma<sup>18</sup>.

Utiliza el discurso literario vanguardista como un medio para (re)escribir, a manera de canto, el pasado de su cultura, su historia y su política y exaltar —en su presente— las grandezas y debilidades de Guatemala como nación en tanto integrante de un contexto mayor: el mundo. Consecuentemente, recupera y da la palabra, en sus textos, a grandes voces históricas de la región centroamericana. De aquí se desprende un tercer aspecto: su compromiso político-ideológico logra encontrar un diálogo fuerte y claro con su compromiso estético-formal, dicho dialogismo se materializa en su discurso literario, su obra. En

---

18 Cardoza y Aragón, Luis, Guatemala. Las líneas de su mano (1955) (Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, 1997) 260.

el plano estrictamente formal, Cardoza y Aragón rehúye toda experimentación formal vacía de contenido histórico-cultural y (re)diseña los planos metafóricos de la literatura centroamericana vanguardista que, por un lado, apenas marcaban una transición —el caso de Rafael Arévalo Martínez—; por otro, estaban muy asociados a la idea de arte vernáculo y folklorista como oposición al código estético modernista —el caso de la vanguardia nicaragüense—.

Guatemala y Nicaragua son modelos estéticos clave para lograr dos objetivos: en primer lugar, estudiar y diferenciar las manifestaciones artísticas de las vanguardias latinoamericanas con las centroamericanas; en segundo lugar, analizar manifestaciones específicas y contraculturales dentro del mismo movimiento, en este punto emergen autores como Pablo Antonio Cuadra, con su poesía vernácula y Luis Cardoza y Aragón con su vanguardia histórico-literaria. En ambos casos, obras con trascendencia histórica por su codificación estética rupturista y *subjetiva*.

Si el texto de Arévalo Martínez muestra la transición de un movimiento finisecular importante como el modernismo hacia otro modelo de representación estética de principios de siglo como las vanguardias, la literatura nicaragüense de Cuadra y Urtecho da cuenta de una manifestación particular de este movimiento en toda América Latina. Con esto, cabe afirmar que si bien, como acomodo a una nueva realidad y contexto históricos, el modernismo cede su espacio a las vanguardias, estas últimas van a reafirmar su condición de modelo estético creador y rupturista desde la construcción de subjetividades históricas complejas y variadas que diseñarán productos culturales de la misma naturaleza, teniendo en consideración principios ordenadores de gran sincretismo cultural e histórico.

Como corolario, las observaciones hechas hasta aquí sobre las manifestaciones de las vanguardias en Centroamérica cumplen la función de dimensionarlas como un marco estético, en su mayoría, obviado por la crítica, tal omisión ha impedido dilucidar sus especificidades estéticas, históricas e ideológicas.

## Conclusiones

El estudio de los movimientos históricos de vanguardia, para el caso particular de la región centroamericana, debe tomar en consideración que estos códigos estético-ideológicos, a pesar de que han sido estudiados por la crítica literaria hispanoamericana, han señalado tendencias, textos, épocas, obras, esta vastedad ha dejado al margen las particularidades estético-discursivas de las manifestaciones vanguardistas centroamericanas. Salvo algunos estudios particulares<sup>19</sup>, la crítica literaria regional deja de lado autores destacados como Cardoza y Aragón, quien posee un discurso vanguardista particular a la luz de las características estéticas de las vanguardias latinoamericanas ya señaladas por la crítica.

Si bien en América Latina los movimientos históricos de vanguardia desfilan entre dos vertientes generales: por un lado, los discursos que apuestan por una experimentación clara y pura con el lenguaje; por otro, aquellos que al hacerlo también rozan aspectos de índole social, histórica y cultural, tanto la vanguardia nicaragüense como la guatemalteca se desplazan desde un *locus* de enunciación típicamente experimental para situarse en otro, también rupturista, pero con alcances político-ideológicos más vistosos: desarrollan una vanguardia que trasciende la mera experimentación lingüística y construyen puentes entre una nueva forma artística y su referente (el contexto histórico centroamericano).

El estudio de los movimientos históricos de vanguardia en la región centroamericana exige tender relaciones de corte discursivo entre escritores modernistas y vanguardistas, pues ambos códigos estéticos de representación artística estuvieron bajo la influencia de acontecimientos históricos importantes durante el desarrollo del siglo

---

19 Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Ayacucho, 1988); Carlos Francisco Monge, *El vanguardismo literario en Costa Rica* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005); y Francisco Méndez, *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos, invisibilizados por los discursos críticos* (Guatemala: Editorial Cultura, 2006).

xx como la injerencia estadounidense en América Latina y el inicio de la I Guerra Mundial. Esto provocó, por un lado, en el modernismo, que los discursos preciosistas y ampulosos característicos del movimiento fueran desplazados por un tono político más marcado y contextualizado; por otro, en las vanguardias, la aparición de discursos relacionados con la importancia de situar históricamente al sujeto (escritor) como figura mediadora entre la realidad y su representación: mediación que se empieza a dar al asignarle relevancia tanto a la forma como al tema de lo representado.

Una parte de la obra de Rafael Arévalo Martínez ilustra un problema de principios de siglo que marcó el cambio de un modelo estético a otro, cambio que tejió continuidades oportunas por su valor estético y rupturas tajantes en el ámbito cultural. Por ello, este cuento guatemalteco y su interpretación dentro del plano histórico y epistemológico da cuenta de un proceso de concientización que culmina con la pérdida del encanto preciosista y la asunción de una sociedad desencantada y compleja que busca nuevas formas de significar(se). Así, las vanguardias se vuelven portavoces de modelos estéticos caracterizados por la presencia de subjetividades que crean arte en un referente histórico convulso y determinante: las nuevas realidades del siglo xx.

Aunque tardía si se la compara con países latinoamericanos como Argentina, Chile y México, la vanguardia nicaragüense constituye un punto de referencia para la crítica latinoamericana al estudiar los códigos estético-ideológicos hispanoamericanos a principios del siglo pasado. Su alto grado de institucionalización, su tendencia discursiva y su oposición directa con el movimiento dariano, le imprimen características esenciales que la separan del caso chileno, por ejemplo, ya que además de lo estrechamente formal la vanguardia nicaragüense intenta —con gran logro— cultivar un *arte vernáculo*; trinchera desde la cual autores como Pablo Antonio Cuadra escriben poemarios relacionados con el discurso de “lo natural” y lo propio en Nicaragua. La vanguardia nicaragüense renuncia al principio cosmopolita y, en algún sentido, universalista al que aspiraron otros textos de la época.