



HAL
open science

José Coronel Urtecho y la poesía internacional

Norbert-Bertrand Barbe

► **To cite this version:**

Norbert-Bertrand Barbe. José Coronel Urtecho y la poesía internacional. Actes du II Seminario Nacional de Actualización para Profesores de Secundaria dédié à José Coronel Urtecho, Managua, ANE-CNE, pp.58-64, 2006. hal-03184903

HAL Id: hal-03184903

<https://hal.science/hal-03184903>

Submitted on 13 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

José Coronel Urtecho y la poesía internacional

“De la primera fiebre del amor a su infortunio, desde el tierno segundo
hasta el hueco minuto del vientre,
desde el primer atisbo hasta el tizeretaço umbilical”
(Dylan Thomas, “Desde la primera fiebre del amor a su infortunio”)

La poesía de JCU se define a través de dos elementos primordiales: la broma como recurso de distanciamiento, y lo casual como forma de creación colindando con lo coloquial.

El principio de distanciamiento y broma se encuentra en Ezra Pound, abundantemente traducido por JCU y Ernesto Cardenal, cierta anglofilia literaria siendo común a la vanguardia nicaragüense y a Neruda en poemas como “*Walking around*”.

Por otra parte, en la nicaragüense novela *Sangre Santa* (1940) de Adolfo Calero Orozco, el autor utiliza los mismos elementos que nombrados en JCU: broma e ironía por una parte, y mirada distanciada sobre los eventos como ocurriendo éstos al azar y sin lógica sino de sucesión inmediata.

Así, lo que en Coronel podría definirse como poesía concreta, tiene equivalentes en otras formas literarias, y, dentro de la misma poesía, en otros autores, como por ejemplo en los poemas de Williams Carlos Williams, cuando personifica mediante recurso a comparaciones metafóricas rebajadas al ámbito de una realidad cómica árbol y mujer en “*Portrait of a Lady*”, de título voluntariamente prerafaelita, o da cuenta en forma ultra-descriptiva en “*Willow Poem*”, “*Spring Storm*” o “*Blizzard*”, donde, en éste edad del hombre y evocación temporal se mezclan, como en el poema a Noruega de Joaquín Pasos.

Hemos apuntado en nuestro artículo “*“Obra Maestra” de José Coronel Urtecho, “No” de Carlos Martínez Rivas y la propuesta educación del lector burgués*” el origen en el *Manifiesto Dada* de Tristan Tzara y en el poema “*Las Vocales*” de Arthur Rimbaud de “*Obra Maestra*” de JCU.

En su primer poemario *Canciones de Pájaro y Señora* (1929-1931), Pablo Antonio Cuadra, evocando la fuente o las tijeras, pero

también las vocales vueltas esta vez de formas idiosincrásicas nicaragüenses, también promueve la forma del poema-objeto o concreto, cuyo máximo representante, con los caligramas, es probablemente Apollinaire, Darío habiendo en “*A Roosevelt*” logrando en la primera estrofa una representación gráfica de América del Norte.

El principio del poema-objeto radica, nos parece, en el hecho de que, como hace Cuadra en su primer poemario, o Williams en los suyos, el objeto del poema venga a ser el objeto mismo de la poesía, obviando así el proceso metafórico, asimismo en América Latina ocurre en Huidobro, por ejemplo en su poema “*Espejo de Agua*” donde la fuente dariana, como metáfora acuática, se torna objeto real, un estanque, de la interioridad del poeta. En “*Situation surréaliste de l'objet*” de 1935, (*v. Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, p. 137), André Breton define así el poema-objeto:

“La experiencia que consiste a incorporar en un poema objetos usuales u otros, más exactamente componiendo un poema en el cual elementos visuales encuentran lugar entre las palabras sin nunca hacer doble empleo con ellos.”

Sin embargo, la diferencia entre la utilización de lo concreto en JCU y en los surrealistas, hasta en Huidobro, es que, como Pablo Antonio Cuadra o los postmodernistas, en particular Pallais y Cortés, busca identificar o reducir lo objetual a lo coloquial, así cuando en el “*Canto de las Poponés*” el símbolo del café de las seis viene a ser el de un producto nacional tomada en la hora tropical en que todo el año cae el sol, o sea, el ámbito de producción y consumo: el café, el ámbito geográfico y climático: la puesta del sol, y el natural y biodinámico: las poponés, se juntan para crear, en un espacio reducido y distanciado, un himno burlesco a la nacionalidad, como ocurre también en “*Oda a Tío Coyote*” o “*Oda a Rubén Darío*”. De igual forma podemos plantear este espacio de lo coloquial como asunción de lo nacional en *Chinfonía burguesa* (1957), pieza de teatro escrita en colaboración con Pasos, ya que asume a la vez la definición del espacio burgués del teatro de bulevar del que proviene el modelo de

la pieza, pero lo ubica en situaciones coloquiales de noviazgo ilícito entre una hija de buena familia y un poeta “*de la nariz a la geta*”, hasta la mexicanada final con la aparición de la muerte.

El Grupo U de Boaco, cuyo nombre, por su declarada apertura (de la U) se contrapone a la O de “*Obra Maestra*”, en sus intentos de desconstrucciones del discurso poético, con lógica matemática, si bien se inscriben en el ambiente de los 60 y el Oulipo, no dejan de rendirle homenaje en cierta medida a la forma vanguardista de JCU y Pablo Antonio Cuadra.

Lo burlesco y la desconstrucción, la ruptura con lo anterior y con el discurso poético son fenómenos de las vanguardias europeas, de Mallarmé a los dadas y surrealistas, pasando por Duchamp. Mientras Darío en sus escritos en prosa intenta cierta desconstrucción del relato, como en *El hombre de oro*, el salvadoreño Francisco Gavidia da una pauta mayor con obras como “*La tortura...*” y, en general, sus cuentos.

Lo anti-dariano, como elemento de reanudar con lo coloquial es un elemento definitorio de la poesía de vanguardia nacional, citábamos al primer poemario de Cuadra, en el que la fuente dariana se vuelve una parlanchina merchanta, y en que las tijeras de peluquero dando vueltas alrededor de la cabeza del cliente se burlan del pájaro azul. Igual en América Latina el fenómeno se propaga, como confirma el conocido poema del mexicano Enrique González Martínez: “*Tuércelo el cuello al cisne...*”.

En Nicaragua, a la “*Oda a Rubén Darío*” de JCU se compara “*Oda a Don Rubén Darío*” de Manolo Cuadra, en la que el poeta asocia las figuras del vate a la del Tío Coyote, por la aparición de la imagen de la “*hojarasca*” en la primera estrofa.

“*Los Parques*”, cuyo título se remite a la apropiación vanguardista de un objeto contemporáneo, al uso y semejanza del poema “*Zona*” y los siguientes de *Alcoboles* (1913) de Apollinaire, refiere explícitamente a la metáfora dariana, burlada, cuando habla del viento en los pinos, imagen de “*La Canción de los pinos*”.

El principio patriótico de auto-representación nacional, a pesar de la idea contraria promovida por la misma vanguardia, desemboca de Darío, y por ello mismo se difunde tanto en vanguardistas como en postmodernistas, con temáticas vanguardistas hasta en estos últimos (figura del pobre en Pallais, o poema conceptual del poeta a su balcón, que hace eco al “*Poema cotidiano*” de Cortés, aparición de la gritería, la flora y la fauna nacionales en Cortés, además de un “*Himno a Centroamérica*”, forma apologética que reproducirán todavía Neruda y, en Nicaragua, Cardenal en sus poemas épicos: *Canto General, Hora Cera*,...).

El patriotismo es un valor arraigado a todas las vanguardias y sus prefiguraciones de finales del siglo XIX: pensamos a Walt Whitman, arquetipo de ello, en Estados Unidos, Quiroga en Uruguay, Salarrué en El Salvador, Daudet, Maupassant y Herckmann-Chatrion en Francia, a Borges en Argentina con su situacionismo en un Buenos Aires ficticio, hasta al realismo maravilloso de Alejo Carpentier, que desembocará en el mágico de Gabriel García Márquez.

De alguna manera, el concepto de Carpentier de lo real maravilloso determina, explica y justifica, en la época de la vanguardia nicaragüense, lo que acuñamos en JCU: por un lado el recurso de lo objetual y lo casual (*ready-mades* de Duchamp) como elementos orgánicos del proceso de escritura vanguardista, y por otro el enfoque sustitutivo de temas surrealistas en general de concretización de elementos nobles del simbolismo (la fuente dariana en Huidobro, pájaro azul y, de nuevo, fuente darianos los dos en Pablo Antonio Cuadra) por elementos reduccionistas de la realidad nacional popular en JCU. En una entrevista dada a la BBC en 1976 (reproducida en BBC Mundo.com del domingo 26 dediciembre del 2004, http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4126000/4126885.stm), Carpentier decía:

“La palabra realismo mágico fue traída a nuestro idioma por la publicación, si no me equivoco, por las ediciones de la Revista de Occidente hacia el año 1926, de un libro de un crítico alemán llamado Franz Roh, titulado "El realismo mágico", donde analizaba la producción de los pintores expresionistas alemanes. Podríamos decir también que cuando André Breton en su primer manifiesto del surrealismo dice que todo lo maravilloso es bello, lo maravilloso siempre es bello, sólo lo maravilloso es bello, ya en cierto modo definía lo maravilloso.

Lo real maravilloso, tal como yo lo entiendo, se diferencia de ambas cosas por lo siguiente.

En el realismo mágico, tal como lo veía Franz Roh, el realismo mágico venía fabricado por el artista, por así decirlo.

El artista se colocaba ante una tela y al representar una calle de una ciudad moderna, la llenaba de elementos misteriosos, extraños, contrastados, en una atmósfera exenta de aire, exenta de espesor, transeúntes misteriosos que nunca se miran a la cara, que nunca dialogan...es un mecanismo fabricado, un elemento maravilloso fabricado, un realismo mágico fabricado.

Los surrealistas también, en la mayoría de los casos, producían lo maravilloso combinando objetos en una mesa, creando contrastes. Es decir, es un mundo maravilloso fabricado, premeditado.

En América Latina, lo maravilloso se encuentra en vuelta de cada esquina, en el desorden, en lo pintoresco de nuestras ciudades, en los rótulos callejeros o en nuestra vegetación o en nuestra naturaleza y, por decirlo todo, también en nuestra historia.”

Así, siguiendo la línea de la época, el nacionalismo que contemplamos también en Apollinaire, o los futuristas italianos, y, significativamente, en todos los líderes literarios de los movimientos de vanguardia, de Marinetti a Tzara o Breton, y asumiendo el discurso en vía de inauguración del nacionalismo de vanguardia nicaragüense, en este caso encabezado por Pablo Antonio Cuadra, quien le dará el giro permanente y sistemático en sus poemarios y escritos, Coronel no deja también, asimismo, de interesarse por la historia nacional, escribiendo *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua (De Gainza a Somoza)* (1962) y *La familia Zavala y la política del comercio en Centroamérica* (1971). Sentimiento patriótico expresado en forma

sublimada y referida a la antigüedad es también *La Sagrada Familia* de Salomón de la Selva, autor igualmente de *El Soldado desconocido*, versión nicaragüense del sentimiento nacional, tanto por el plantear la situación suya propia de extranjero en guerra europea, como por recordar, desde las primeras líneas del prólogo, tipismos nicaragüenses como escupir en la calle.

Lo popular sirvió probablemente a la vanguardia nacional como elemento de cohesión discursiva en la elaboración de una realidad folclórica, similar a las planteadas en España por la generación del 27, con Federico García Lorca y Gerardo Diego, o la anterior del 98, con Azorín, Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

El problema de las raíces, cuestión de Estados-Naciones en proceso de unificación todavía a finales del siglo XIX, de ahí por ejemplo los pleitos territoriales de los actuales Estados Unidos tanto con sus vecinos latinoamericanos, como con su propio Sur, es el que implica un doble movimiento reivindicado, tanto por los postmodernistas, en particular Salomón, y los vanguardistas, concretamente JCU y Cuadra, con las traducciones y las reflexiones del primero sobre literatura norteamericana, pero también podríamos citar a las traducciones (del inglés) de hai-kai por Cabrales. Este cosmopolitismo radicado o arraigado, como se prefiere, a una tierra, donde, como en Cuadra lo universal se vierte a lo coloquial (véase por ejemplo *Libro de Horas* o el homérico, por así decir, *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, 1967-1971), a diferencia del modernismo dariano en el que lo coloquial se elevaba a lo universal, se expresa perfectamente en la división cuatripartita, una por continente, hasta recaer en el último, el integrador latinoamericano, de la ponencia “*De lo real maravilloso americano*” (originalmente publicado en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, aquí tomado de la edición de Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99) de Carpentier.

Dentro de esta predominancia patriótica se dibuja un marco religioso fuerte, en T.S. Eliot en los Estados Unidos, Anatole France

en Francia, Pablo Antonio Cuadra en Nicaragua. Misticismo que, teniendo ecos en Chesterton en Inglaterra o Borges en Argentina, se relaciona con una metaforización de lo real, a través de la cual, como en estos dos autores, como también, anteriormente en Huysmans, Poe, o, a inicios del siglo XX, en Kafka y Calero Orozco en la novela citada, la realidad adquiere matices de paradojas, laberintos y contradicciones. Lo literario afirmándose entonces como este espacio de lo no decible, de lo equivocado.

Es lo que llamaremos una literatura-trampa, como en los surrealistas, Borges, Pedro Salinas y su poemario *La voz a ti debida*, pero también la literatura policíaca, que conoce su mayor éxito. Como apuntábamos, en *La voz a ti debida*, el objeto del poema, en este caso la dantesca amada, se vuelve concepto de algo mayor, concepto puro, son las tijeras o la fuente de Cuadra, la misma fuente de Huidobro, el Aleph de Borges, “*Conversación Galante*” de Eliot (que recuerda poemas similares de Cortés sobre la poesía y sus temáticas clásicas), o “*Mr. Apollinax*”, del mismo Eliot (que recuerda algunos poemas de Pound, traducidos por JCU y Cardenal).

El personaje simbólico volviéndose representativo o arquetipal de una realidad otra, son “*El hombre-símbolo*”, “*Narciso*” y “*La diosa coja*” en los cuentos de JCU, son la similar “*Muerte de San Narciso*” del poema de Eliot, *El hombre que era Jueves*, novela de Chesterton, el Cifar de Cuadra, el Ulises (1922) de Joyce.

Collage y referencia como distancia irónica a lo descriptivo se presentan en estos autores, en particular en los anti-darrianos vanguardistas nacionales con sus infaltables burlas al modelo, JCU con el título homérico, sacado de *La Iliada*, de la antología de su poesía completa (por lo menos en la selección establecida por el mismo poeta): *Pol-la D'Ananta*, *Katanta*, *Paranta* (1970, 1989, y 1993), y en Joyce y sus palimpsestos narrativos, cuyo símil en Nicaragua podría ser el tardío *Lobo Jack* (1998) de Rafael Vargarruiz.

El principio del flujo de conciencia de Joyce, aunque con todas las diferencias, pueden verse en JCU y sus poemas instantáneos o casuales, como por ejemplo a su mujer, y, más significativamente, tal vez, en *Rápido Tránsito* (1953, 1959), aunque el

tono general pretenda obviamente más asemejarse al ambiente jazz y la voz despreocupada de novelas como *El gran Gatsby* (1925) de Scott Fitzgerald.

El problema de la desconstrucción del lenguaje en JCU en el ámbito hispánico se puede comparar con los versos de León Felipe (“*Desbaced este verso*”) o a las farsas y el teatro para títeres (1921-1928) de García Lorca.

De lo mismo, el principio acumulativo o enumerativo en la poesía de JCU tiene equivalente en Gertrude Stein, por ejemplo las *Stanzas* o “*If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso*”.

Aunque con acentos todavía de poesía tradicional, a la manera de Burns por ejemplo, Yeats propone en sus poemas canciones objetuales al “*Peñ*”, “*La Flecha*”, “*Las Muñecas*”, etc., y sus poesías amorosas, como las evocaciones de Pound o JCU, aparecen a menudo distanciadas y con toque irónico.

Podríamos decir que conclusión no hay al presente trabajo, por varios motivos: primero tuvimos, por asuntos bibliográficos personales, que hacer sin la fundamental labor de Steven White sobre las influencias francesas y norteamericanas en la poesía nicaragüense, lo que, sin lugar a duda, resta numerosos elementos de comparación establecidos por nuestro colega estadounidense. Por otra parte, el hablar de JCU y la literatura universal sería, no sólo abarcar, como hemos propuesto, el margen de correspondencias formales entre su obra y las preocupaciones de la poesía, la literatura y el arte de su época, sino, a la vez, las influencias directas, perceptibles en su poesía, es decir, en textos específicos de JCU, y los trabajos hechos por el poeta sobre literatura, en particular norteamericana, abarcando, dichos trabajos, a la vez sus traducciones y sus textos críticos y ensayísticos (tales como, en este último caso: *Panorama y antología de la poesía norteamericana* de 1948, y, en colaboración con Cardenal: *Antología de la poesía norteamericana* de 1963). Recordar los valores de la broma, la descomposición, la enumeración, lo coloquial y lo patriótico, en JCU es, más que hablar

de su obra, hablar de una generación: la vanguardia nicaragüense, y una época: las vanguardias de inicios del siglo XX, haciendo desaparecer la figura del poeta a provecho de cotejos todavía no intertextuales, pero sí comparativos. Para que reaparezca el poeta, se tendría que llegar al nivel intertextual, lo que no hicimos en el presente trabajo, aún cuando ya lo habíamos hecho, parcialmente, en cuanto al poema “*Obra Maestra*”, en nuestro anterior trabajo aquí referenciado a inicios de la presente ponencia. Además, expresar realidades formales de la construcción poética y literaria (es decir, cómo se presenta el texto y cuales son sus paralelos con normas estilísticas de una época) sólo permite empezar a vislumbrar el trabajo por hacer, así que, no pretendiendo aquí a ninguna obra maestra, y jugando algo con las palabras del mismo JCU, a lo mejor al igual que otros conferencistas presentes, terminamos en círculo: “*Y allí comienza su gloria/ donde su pena termina.*”