



**HAL**  
open science

# Ça, Moi et Surmoi dans l'expression identitaire de la littérature nicaraguayenne contemporaine: Origines et conséquences - Rapide survol d'une histoire intellectuelle du siècle

Norbert-Bertrand Barbe

## ► To cite this version:

Norbert-Bertrand Barbe. Ça, Moi et Surmoi dans l'expression identitaire de la littérature nicaraguayenne contemporaine: Origines et conséquences - Rapide survol d'une histoire intellectuelle du siècle. *Crisol Imaginer le réel dans les littératures centre-américaines contemporaines*, 2023, 25 "Imaginer le réel dans les littératures centre-américaines contemporaines". hal-04484821

**HAL Id: hal-04484821**

**<https://hal.science/hal-04484821>**

Submitted on 29 Feb 2024

**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.

**Ça, Moi et Surmoi dans l'expression identitaire  
de la littérature nicaraguayenne contemporaine:  
Origines et conséquences -  
Rapide<sup>1</sup> survol d'une histoire intellectuelle du siècle**

Par Norbert-Bertrand Barbe

Essayer d'ouvrir une réflexion sur la représentation du réel dans l'Amérique Latine contemporaine (XXème-XXIème siècles), et, plus concrètement, du Nicaragua des vingt dernières années, c'est, d'abord, comprendre que la représentation du réel dans le Nicaragua de l'après-guerre des années 1980, laquelle fut la continuation, inversée, de celle contre le somocisme dans les trente années antérieures, est, avant tout, concevoir, dialectiquement, une représentation du réel qui fonctionne, en premier, sur une auto-représentation de soi, et, en second, sur une construction culturelle de l'expression de ce soi.

Cette double valeur passe par une contextualisation politique, et une histoire des types et des genres.

### 1. Les antécédents

La contextualisation politique implique de revenir sur l'évolution et l'établissement des valeurs idéologiques de l'Amérique Latine contemporaine.

Des auteurs nicaraguayens, comme l'auteur de nouvelles Juan Sobalvarro, ou l'écrivain Erick Aguirre (celui-ci cependant issu de l'oligarchie journalistique du sandinisme par son père, actionnaire du *Nuevo Diario*), ont rappelé au détour des années 1990 l'origine idéologique de l'avant-garde nationale dans les valeurs de l'idéologie triple (hispanité, catholicisme et métissage) de l'affirmation identitaire du discours politique et historique de la construction latinoaméricaine, par opposition à l'Amérique du Nord (anglosaxone, protestante et blanche), comme on le voit, par exemple, dans *Cantos de Vida y Esperanza Los Cisnes y otros poemas* (1905) de Rubén Darío, en particulier dans l'ode "A Roosevelt".

"¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,  
que habría que llegar hasta ti, Cazador!  
Primitivo y moderno, sencillo y complicado,  
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod.  
Eres los Estados Unidos,  
eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español."

Ces auteurs, qui connurent la période des années 1980, mais commencèrent leur carrière littéraire dans la décennie postérieure, définirent sous le nom d'"*hacienda paterna*" cette appropriation de l'héritage colonial par des auteurs à la fois dépendant intellectuellement de son idéologie raciale et légataires par naissance de sa richesse financière (la plupart des auteurs nationaux étant, pour l'avant-garde et la "*post-vanguardia*", les rejetons de la classe dominante, souvent issue de la Colonie, et, comme dans beaucoup de pays de l'Amérique Latine, de son association à l'immigration italienne et allemande, notamment du XIXème siècle et du début du XXème siècle).

On comprend, dès lors, comment et pourquoi les tenants de l'*intelligentsia* littéraire du début du XXème siècle se superposa aux disputes politiques pour la domination du territoire entre les deux grandes villes historiques: León, ville d'origine de Darío et des postmodernistes (ainsi nommés par les avant-gardistes) qui lui sont liés (notamment les *Tres Grandes*: le prêtre franco-nicaraguayen Azarías H. Pallais, Salomón de la Selva et Alfonso Cortés), et Granada, siège des plus jeunes avant-gardistes (notamment José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Manolo Cuadra, et Joaquín Pasos).

La dispute, à l'origine des guerres intestines de la seconde moitié du XIXème siècle, entre León, première ville construite après la *Conquista*, et Granada, pour devenir capitale, fut résolue par

l'élection de l'à peine (comme le décrit l'ambassadeur [chargé d'affaires pour l'Amérique centrale] états-unien Ephraim George Squier dans *Nicaragua: Its People, Scenery, Monuments* [1852] et *Travels in Central America, Particularly in Nicaragua* [1860]) village Managua.

Le principal exposant de la "post-vanguardia" (dénommée ainsi par l'également *granadino* Michelet nicaraguayen: Jorge Eduardo Arellano): Ernesto Cardenal est, à son tour, issu d'une famille puissante, de commerçants, qui donnèrent également le principal architecte de la *vieja* Managua (entre les deux tremblements de terre de 1931 et 1972) Julio Cardenal.

Dans la génération sandiniste, il est intéressant de relever que la famille italienne des Belli produisit la poétesse et romancière Gioconda Belli, et, dans les années 1990, l'artiste plastique Patricia Belli et le Ministre de l'Éducation Humberto Belli.

Les prémisses idéologiques d'hispanité, métissage et catholicisme de l'inscription historique de la littérature nationale impliquent, on le comprend bien, une symbolique essentiellement nationaliste et racialisée, se générant, de fait, par opposition, comme en rendront compte, au XXème siècle, encore aussi *Hora 0* (1957) et *El estrecho dudoso* (1966) de Cardenal, *Canto General* (1950) de Pablo Neruda imité par Cardenal dans son *Cántico Cósmico* (1989), *La invención de América* (1958) de Edmundo O'Gorman, les oeuvres de Carlos Fuentes como *El espejo enterrado* (1992), ou *Las venas abiertas de América Latina* (1971), et *Espejos: una historia casi universal* (2008) d'Eduardo Galeano.

Comme chez Fuentes, chez Galeano, les miroirs sont symboles de la tromperie des Européens conquérants échangeant de l'or contre du verre blanc.

Ainsi, on comprendra pourquoi Cuadra défilait, dans les années 1930, en *Camisa Azul* du Partido Liberal Conservador dans les rues de sa natale Granada.

Pendant des *Camicie Nere* mussoliniennes, cet accoutrement (qui, dialectiquement, rappelle les à peine postérieurs *Descamisados* péronistes de 1945<sup>2</sup>) s'explique par l'origine même de l'idéologie latinoaméricaniste, fondée essentiellement avec l'essai *La raza cósmica* (Madrid, 1925) du Mexicain José Vasconcelos, promoteur, dans ces mêmes années, du Parti Nazi dont il était membre actif<sup>3</sup>.

Dans ce désir de définir l'identité de son pays, Cuadra écrivit son essai au titre suffisamment révélateur en soi: *El Nicaragüense* (1967), où il tente de cerner le caractère national.

À l'imitation de Hernán Robleto, il représentera, aussi, à la fin de sa pièce *Por Los Caminos Van Los Campesinos* (1937) le métissage, ici l'enfant produit du viol de la pauvre "indienne" nicaraguayenne par le soldat états-unien, comme futur christique de la race, selon une élaboration conceptuelle identique aussi bien à celle de Vasconcelos, qui voit dans la race latinoaméricaine le futur de l'humanité, car elle contiendrait en elle les quatre autres (américaine indigène, européenne, africaine et asiatique), qu'à celle des philosophes argentins Enrique Dussel<sup>4</sup> et Arturo Andrés Roig, qui représentent, dans leurs écrits respectifs, l'Amérique comme une femme indigène (la terre continentale) violée.

"3.2.6.3 *La mujer popular, la mujer de la cultura periférica, viene así a sufrir un doble embate, una doble violación: violada por ser una cultura y nación oprimida, por ser miembro de una clase dominada, por ser mujer de sexo violentado. Mujer pobre de los pobres del mundo. Mujer india, africana, asiática. Víctimas del imperialismo, de la lucha de clases, de la ideología machista.*"<sup>5</sup>

"4.2.6.2 *El otro, el pobre, el oprimido, el latinoamericano, africano o asiático, la mujer violada o el niño alienado se avanza desafiante, interpelante, provocante, desde más allá (symbolon) del mundo. El otro en su carnalidad es la palabra primera (dabár en hebreo: que es palabra y cosa real), significante idénticamente significado, contenido histórico y exterioridad, metáfora biográfica, la desnudez como desvelación revelante: veracidad más que verdad.*"<sup>6</sup>

## 2. La conscience de soi d'après-guerre

On conçoit, dès lors, comment s'est élaborée la vision de soi nicaraguayenne, depuis une recherche d'avant-garde orientée à la répertoriatioin des espèces considérées comme indigènes pour leurs noms nahuátl (aussi bien chez Cortés<sup>7</sup> que chez Cuadra), à l'affirmation folklorique par opposition à l'universalisme cosmopolite darien, en un mot à une vision de soi double, d'une part métisse, donc issue d'un héritage européen par la langue et la religion, ce qu'expriment dans leurs

poèmes Darío et Cuadra dès son premier recueil *Canciones de Pájaro y Señora* (1929-1931<sup>8</sup>), et de l'autre indigène depuis l'expression fantasmée et dialectique (qui se développera au XX<sup>e</sup> siècle, en réponse au positivisme darien, martien, et de l'ensemble des auteurs latinoaméricains du XIX<sup>e</sup> siècle) de l'origine indigène de la société latinoaméricaine.

Indiscrimination identitaire qui resurgit comme problème sous-jacent permanent de Cuadra dans son premier recueil, comme on le voit, en particulier, dans le poème significativement, en ce sens, intitulé "*El Otro*" (1930<sup>9</sup>):

*"En Managua, capital de los temblores  
por pura casualidad nací.  
Se equivocaron los ángeles pastores  
y un niño campesino pusieron en vez de mí.*

*Yo venía equipado con la flor de la albahaca,  
la piel de algún vaquero y un sueño de refresco  
para nacer en un rancho, en un viejo tapesco  
y beberme la inocencia de la leche de vaca.*

*Se equivocó mi abuelo, honrado comerciante,  
se equivocó mi padre, hidalgo y pensador:  
cuando lloré, lloraba buscando a Rocinante,  
el caballito flaco de una aventura en flor.*

*Canto por eso ahora lo que lloré en mi cuna,  
el corral que no hallaba en mi casa burguesa,  
el arbolón del rodeo donde anida la luna  
y la sabana inmensa que el camino atraviesa.*

*Canto la vida errante a lomo de caballo,  
la muchacha que espera en la casa del estero  
y la otra que saluda a mediados de Mayo  
y la otra que se olvida a finales de Enero.*

*Canto el cielo abierto, sin cercos y sin dueño,  
canto el canto libre que siembra cosas bellas  
canto al que laza desde su potrero un sueño  
y al pobre que tiene cien millones de estrellas.*

*Canto lo que no he sido  
porque en mi canto lo fui:  
al ganadero de todo lo perdido  
y al campesino que llevo dentro de mí."<sup>10</sup>*

Généalogie complexe, encore une fois, avec ce poème, qui termine *Canciones de Pájaro y Señora*, entre la paysannerie revendiquée, mais l'héritité d'*hacendado* auto-révélée (d'où confirmation de la thèse de l'origine de la littérature d'avant-garde comme provenant de l'*hacienda paterna* émise par Sobalvarro et Aguirre), et la génétique intellectuelle hispanique (par la Rocinante cervantienne), l'image de la vache réapparaissant, morte, pour conclure le plus court recueil des *Poemas Nicaragüenses* (1930-1933<sup>11</sup>) dans le poème "*La Vaca Muerta*"<sup>12</sup>:

*"Era ella, muerta.  
Aislada en las serranías ásperas y desvalidas,  
bajo el eterno paréntesis de sus cuernos sin amparo,  
entre las cuatro sombras de sus pupilas vacías.*

*Su maternidad en la esfera de sus ubres  
dormidas para el hijo,  
para la amistad,  
la Tierra."<sup>13</sup>*

Devant, par conséquent, renvoyer, dialogiquement, le lecteur à l'avant-dernier poème, "*Allá Lejos*", des *Cantos de Vida*:

*"Buey que vi en mi niñez echando vaho un día*

*bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,  
en la hacienda fecunda, plena de la armonía  
del trópico; paloma de los bosques sonoros  
del viento, de las hachas, de pájaros y toros  
salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.*

*Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada  
que llamaba a la ordeña de la vaca lechera,  
cuando era mi existencia toda blanca y rosada;  
y tú, paloma arrulladora y montañera,  
significas en mi primavera pasada  
todo lo que hay en la divina Primavera."*

L'avant-dernier poème de *Poemas Nicaragüenses* étant "*La Venta de las Vocales*", nicaraguanisation des "*Voyelles*" (écrit en 1871 et publié seulement le 5 Octobre 1883 dans la revue *Lutèce*<sup>14</sup>) d'Arthur Rimbaud, ce qui, par la double référence finale, française et autochtone (les deux versants rappelant, par conséquent, l'inscription de Cuadra dans la ligne directe de l'héritage darien), entre les deux poèmes, fait du second recueil, à l'image, déjà, du premier - comme on le voit dans "*El Otro*" -, le paradigme, jusques, d'ailleurs, dans son titre, de la recherche identitaire individuelle et intellectuelle de Cuadra, mais aussi sociale et d'époque de l'avant-garde.

Cette position dialectique (entre indigénisme et métissage, que nous venons d'illustrer chez Cuadra par l'opposition entre le *peón* qui n'est autre que l'"indio", et l'*hacendado* de référence hispanique), critiquée, nous l'avons dit, par les auteurs récents en réponse à leurs aînés (sorte de meurtre du Père, qui reproduit en cela celui des postmodernistes *leoneses* par les avant-gardistes *granadinos*), marque, comme le relèvent Aguirre ou Sobalvarro, ses limites, l'indien étant toujours vu comme l'Autre.

Ainsi, les poèmes de Pasos, qui font de l'indien le centre de toute son oeuvre, ne le représentent jamais que comme l'image du pauvre, décrit par le bourgeois auteur. Ainsi en va-t'il dans son poème paradigmatique: "*India caída en el mercado*", où le narrateur, depuis son statut hétérodiégétique, décrit une indienne morte au milieu du marché, dans l'indifférence générale:

*"Pobre india doblada por el ataque  
todo su cuerpo flaco ha quedado quieto  
todo su cuerpo sufrido está pequeño pequeño  
todo su cuerpo tronchado es un pajarito muerto.  
Su corazón —¡ah corazón despierto!— pájaro libre,  
pájaro suelto,  
Carlos, ha dormido un momento.  
Ella se desmayó, la desmayaron.  
Al lavarle el estómago los médicos  
lo encontraron vacío, lleno de hambre,  
de hambre y de misterio."*

Comme l'exprime le dernier vers cité ici, pauvreté et mystère originel sont les lieu (naturel et chamanique) et nature (socio-économique) de l'indien pour l'auteur métisse qui le définit.

C'est la vision rousseauiste de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui.

L'indien reste cet être en marge de la société formelle, rejeté par la construction identitaire qui, paradoxalement, prétend le définir, expression consensuelle de la pauvreté et de la rupture civilisationnelle entre l'espace précolombien où il se conserve et le colonial de la cité.

Ainsi, dans le théâtre d'avant-garde nicaraguayen, l'indien est toujours l'employé domestique, le *peón* ou la *criada* à l'accent incompréhensible et comique, qui change le son et le sens des mots, et qui vit "*en el monte*", et vient travailler chez ses maîtres, métisses, à la ville.

Parallèlement, l'instauration de dictatures, appuyées ou pas par les États-Unis, et le surgissement de mouvements révolutionnaires en réponse, générèrent, au Nicaragua, une projection politique de l'ensemble de la production.

Ainsi, on pourra comparer la vision de l'États-unien amoureux de la Nicaraguayenne, qu'il sort de la misère en l'épousant, des *Cuentos pinoleros* (1944) d'Adolfo Calero Orozco avec celui qui emmène en cage des enfants nicaraguayens qu'il a pris pour des singes des *Monos de San Telmo* - d'où le titre - éponyme de l'ouvrage de Lizandro Chávez Alfaro, qui reçut, on le comprend bien, non seulement pour sa qualité stylistique indéniable, mais aussi surtout pour sa thématique anti-impérialiste, le Premio Casa de las Américas de Cuba en 1963.

L'indien en vint alors à être l'enjeu de l'endoctrinement idéologique, politique et culturel, en particulier par l'expérience de Solentiname menée par Cardenal, qui publia sur le sujet *El Evangelio en Solentiname* (1975), que dédoublera Carlos Mejía Godoy avec sa *Misa Campesina*, également de 1975 à Solentiname<sup>15</sup>.

Le socialisme programmatique de Cardenal et le collage comme recours fréquent dans ses oeuvres (des *Epigramas* et des *Salmos*, respectivement 1961 et 1964, au *Cántico Cósmico*) impliquèrent, face à des paysans à qui il fallait inculquer l'art et la poésie comme ressources intellectuelles absolues, l'usage du principe naturaliste d'Émile Zola, de description objective, appelé par Cardenal extériorisme.

L'extériorisme se définit, essentiellement, par la description objective, extérieure - comme son nom l'indique - des objets et des évènements, sans y mettre de sentimentalisme, tout au moins en principe, car on sait combien Cardenal a moralisé la *Conquista* mise systématiquement en parallèle avec l'impérialisme dans son oeuvre.

Cette technique n'est pas sans rappeler la mathématisation des romans par les auteurs des années 1960 en Europe et en particulier en France, avec le mouvement structural en Sciences Humaines et en littérature l'Oulipo (mouvement auquel correspond, à la même époque, en poésie, le Grupo U de Boaco au Nicaragua).

Cette technique se propagea dans la poésie sandiniste dans les années 1980, mais, auparavant, fut différemment accueillie par la *Generación Traicionada* des années 1960.

Alors qu'un Leonel Rugama en fera l'étendard de son principal poème "*La tierra es un satélite de la luna*", qui reprend collage, répétition, pragmatisme référentiel (comme Cardenal dans son "*Oración por Marilyn Monroe*" de 1965) et moralisation externe, c'est plutôt le distancement sarcastique et cultivé qu'adopteront Carlos Martínez Rivas (avec son *Insurrección Solitaria* [1953] au titre révélateur) ou Beltrán Morales.

*"El Apolo 2 costó más que el Apolo 1  
el Apolo 1 costó bastante.*

*El Apolo 3 costó más que el Apolo 2  
el Apolo 2 costó más que el Apolo 1  
el Apolo 1 costó bastante.*

*El Apolo 4 costó más que el Apolo 3  
el Apolo 3 costó más que el Apolo 2  
el Apolo 2 costó más que el Apolo 1  
el Apolo 1 costó bastante.*

*El Apolo 8 costó un montón, pero no se sintió  
porque los astronautas eran protestantes  
y desde la luna leyeron la Biblia,  
maravillando y alegrando a todos los cristianos  
y a la venida el papa Paulo VI les dio la bendición.*

*El Apolo 9 costó más que todos juntos  
junto con el Apolo 1 que costó bastante.*

*Los bisabuelos de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los abuelos.  
Los bisabuelos se murieron de hambre.  
Los abuelos de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los padres.  
Los abuelos murieron de hambre.*

*Los padres de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los hijos  
de la gente de allí.  
Los padres se murieron de hambre.  
La gente de Acahualinca tiene menos hambre que los hijos de la gente de allí.  
Los hijos de la gente de Acahualinca no nacen por hambre,  
y tienen hambre de nacer, para morir de hambre.  
Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna"*

On retrouve, dans le poème de Rugama, l'essentiel des éléments que nous venons de définir: l'opposition entre le monde mésoaméricain primitif et celui, ultra-technologisé, du Premier Monde, et entre la religion, comme système de valeurs duel (l'humanisme qui tue de la théorie latinoaméricaniste contre la *Conquista*), et la vie misérable des "indiens" auxquels s'identifie ici racialement l'auteur.

C'est donc, encore une fois, à une auto-description complexe que nous avons à faire, fondée sur un revirement situationnel (le Caliban shakespearien dans l'*Ariel* de 1900 de l'Uruguayen José Enrique Rodó est l'Amérique du Nord, par opposition à l'angélique et cultivée Amérique Latine - ce sont les "*bárbaros fieros*" de "*Los Cisnes*" de *Cantos de Vida y Esperanza* -, alors que pour Roig Caliban deviendra le paradigme de l'Amérique Latine soumise), autant que sur une consécutive ambiguïté racialement entre l'apologie du métissage comme fonds identitaire continental et un indigénisme qui en contredit les prémisses (en ce qui concerne la nécessaire défense de l'hispanité et du catholicisme comme valeurs constitutionnelles).

Ce débat ressurgit encore au XXIème siècle, dans les oppositions, par exemple, entre la Couronne espagnole et le gouvernement chaviste.

Toutefois, un tournant, politique, celui de la fin du sandinisme, au tout début des années 1990, combiné à l'apparition de l'internet et à l'universalisation de valeurs inaccessibles auparavant (le Nicaragua manquant totalement de conservation, que ce soit sous la forme de bibliothèques, de musées ou de fonds audiovisuels), et à la diffusion du discours politique fort, lié à la Nation et à la guerre, vers un discours plus englobant, vers les minorités, telle l'homosexuelle, transformèrent les postulats raciaux politisés de la première moitié du XXème siècle, en supports pour l'affirmation individualiste de la fin du siècle et du début de l'autre.

Ainsi, l'un des principaux jeunes poètes des années 1990, Héctor Avellán, produisit une série de deux premiers recueils (*Las ciruelas que guardé en la hielera – Poemas 1994-96*, 2002<sup>16</sup>, et *La mala uva – Poemas 1996–2002*, 2003) avec pour thème central explicite son homosexualité.

La génération féministe des poétesses des années 1970, avec le recueil *Poemas de la izquierda erótica* (1973) de la Guatémaltèque Ana María Rodas, Juana Pavón au Honduras, et la quirielle de poétesses nicaraguayennes contemporaines, se transforma, dans les années 1990, en une génération intéressée par des disputes plutôt intestines entre groupes poétiques (concrètement entre les Literatos et les Tribal Literarios) que de genre, et en référencement, par nouvelles interposées, de débats nocturnes notamment dans le Bar Irlandais, sorte d'éphémère Café de Flores de Managua, notamment transmis à la postérité par Eunice Shade dans ses recueils de nouvelles.

On ne peut parler d'une féminisation du discours dans les années 1990 et postérieures, malgré la création de l'association de femmes écrivains ANIDE à côté de celles des auteurs nationaux CNE, et du surgissement de nombreuses jeunes poétesses et auteurs de nouvelles, mais en nombre assez similaire à celui de leurs collègues masculins.

Cette nouvelle génération, autant orientée à la nouvelle qu'à la poésie, suite à des auteurs comme Chávez Alfaro, Aguirre ou le Guatémaltèque-Nicaraguayen Franz Galich, a été formée notamment par Iván Uriarte de la Generación Traicionada en poésie, par un atelier qu'il donna de nombreuses années à l'Universidad Nacional de Ingeniería de Managua.

Raison pour laquelle on trouve un *corpus* référentiel similaire entre tous, notamment l'*Ulysse* de James Joyce et les poétesses comme Sylvia Plath et, en Amérique Latine, Alexandra Pizarnik, et les thèmes de la solitude, et du suicide; Francisco Ruiz Udiel, chef de file de la revue Literatos,

s'étant suicidé, après un premier et unique recueil à titre significativement pizarnikien: *Alguien me ve llorar en un sueño* (Managua, CNE, 2005).

De fait, les motifs sont à peu près les mêmes dans la poésie de Ruiz Udiel et dans celle de l'une des membres de Literatosis: Alejandra Sequeira, dont le recueil fut aussi publié par le CNE.

De la même manière que les Biennales d'Arts visuels du Nicaragua des années 1990-2000 furent gagnées systématiquement par les disciples et élèves de l'atelier Espira-Espora de Patricia Belli et les artistes du groupe ArteFacto de Raúl Quintanilla dont elle faisait également partie, les prix du CNE furent souvent donnés à de jeunes écrivains soit descendants d'artistes importants (comme Rodrigo Peñalba, petit-fils de l'introducteur de la contemporanéité dans la peinture nationale et homonyme de son grand-père, ou Ezequiel D'León Masís, fils d'un peintre et écrivain célèbre associé au groupe de Quintanilla), soit membres des deux groupes précédemment cités: Literatosis et Tribal Literario.

### 3. Conclusion

#### 3.a. Une révision conceptuelle sur l'évolution de l'expression de soi

Dit autrement, le thème identitaire de l'avant-garde, qui se fondait sur la recherche indigéniste des sources de la civilisation conquise, augmenté dans la "*post-vanguardia*" des années 1960 d'un discours politisé qui promut la superposition entre la *Conquista* et l'impérialisme<sup>17</sup> (ce que l'on retrouve des poésies de Neruda et Cardenal jusqu'à *Réquiem en Castilla del Oro* [1996] de Julio Valle Castillo, où est explicite la superposition des temps du récit entre la Conquête et l'occupation états-unienne au XX<sup>ème</sup> siècle, et aux nouvelles et romans de Sergio Ramírez, où l'aventure de Sandino est mise en miroir de celle de héros parallèles de "*Charles Atlas también muere*" [1977] à *Castigo Divino* [1988] et *Un baile de máscaras* [1995], sorte d'imitation nationale de *Cien años de soledad*, sans parler de la série de romans de Ricardo Pasos Marciacq autour de figures féminines du patrimoine historique national depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle), fut substitué, dans les années 1990 et postérieures par une auto-représentation beaucoup plus individualiste, et assumée comme telle (comme on le voit dans les anthologies publiées sur la poésie de fin de siècle comme, par exemple, *Poesía de fin de siglo Nicaragua-Costa Rica*, San José de Costa Rica, Ediciones Perro Azul, 2001), non plus liée à la politisation de la vie particulière<sup>18</sup>, mais au contraire à une conception auto-centrée.

De fait, une vision beaucoup moins sociétale, où n'apparaissent plus les immanquables "*indiens*" pauvres, ou paysan avec sa vache et le policier des nouvelles de Fernando Silva, ou du programme radiophonique Pancho Madrigal, commencé en 1959 jusqu'à aujourd'hui sur la Radio Corporación, et qui se définit, à la suite de Chávez Alfaro, Galich ou des nouvelles fantastiques de Juan Aburto dans les années 1970, comme citadine et non rurale, ceci sans nul doute dû au fait que beaucoup d'auteurs de la génération actuelle sont de Managua, même si ont surgi dans les années 2000 des groupes poétiques dans les régions à travers de fanzines digitaux.

Ses références étant souvent internationales, cultivées bien qu'unifiées (très souvent, nous l'avons dit, l'*Ulysse* de Joyce, et les poétesses suicidaires comme Plath ou Pizarnik) autour des mentors des groupes cités (Patricia Belli en arts ou Uriarte en poésie), sorties du cinéma et de la télévision (comme chez Germán Pomares, nous y reviendrons) ou, ce que l'on retrouve aussi dans l'art contemporain national, des codes sociaux d'internet (ainsi, par exemple, Shade, Pomares et Peñalba eurent plusieurs années un site MarcaAcme-com).

#### 3.b. Les implications stylistiques dans l'évolution de la littérature narrative de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle

Formellement, l'évolution s'exprime dans les thèmes:

Du jeune Licencié revenant au village que l'on retrouve des nouvelles de Calero Orozco à celles de Chávez Alfaro ou Aburto, avec l'opposition (capitaline chez Aburto) entre la jeunesse diplômée, littéralement en mouvement, et l'ancienneté immobile, comme dans "*Yo maté a Pérez Luna*" du recueil *Se alquilan cuartos* (1983), où le passager des transports citadins, qui est également



le narrateur de l'aventure (comme l'indique le titre), s'affronte par le regard à un vieillard sur son pas de porte, provoquant, selon lui, la mort du vieillard;

À l'opposition, dans la littérature des années 1960-1980, entre l'individu et la société (soit en tant que génétique, comme dans "*Los Monos de San Telmo*", soit en tant qu'imposition politique, comme dans "*El zoológico de papá*" du même recueil de Chávez Alfaro, traitant de la dynastie Somoza, soit en tant que masse informe aux aspirations contraires à celles de l'homme seul perdu dans la foule anonyme, comme dans "*El sermón del ómnibus*", toujours du même recueil, localisé, comme "*Yo maté a Pérez Luna*", dans les transports en commun de la capitale);

Et, dans la littérature des années 1980-1990, aux souvenirs d'un temps perdu (soit en tant que dialectisation du somocisme, comme dans *Castigo Divino* [dont le motif policier - typique de l'Amérique Latine pour dialectiser la situation politique du moment - et historique marque ses liens directs avec la fondatrice *El señor Presidente*, 1946, du Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias], soit comme référence à la Managua détruite après le tremblement de terre de 1972 mise en parallèle avec la fin du sandinisme après les élections de 1990 dans *Un sol sobre Managua* de 1998 d'Aguirre<sup>19</sup> - on notera que les deux oeuvres, de Ramírez et Aguirre, recourent au collage abondant, cardenalien, dans le corps du texte de documents, judiciaires dans le premier cas, journalistiques dans le second -);

Cette recherche depuis le manque et l'indéfinition, logique par le processus initié avec Vasconcelos et renforcé par l'instauration de l'opposition idéologique développée entre les deux blocs de la Guerre Froide sur le continent latinoaméricain dans les années 1960, s'exprime, dans *Managua Salsa City ¡Devorame Otra Vez!* (2000, Premio Centroamericano de Literatura "Rogelio Sinán") de Galich et dans les romans de Ramírez (notamment sa trilogie: *El cielo llora por mí* [2009], *a nadie llora por mí* [2017], *Tongolele no sabía bailar* [2021]) par une dichotomie fondamentale, et probablement involontaire dans les deux cas, entre une histoire nationale politique très particulière (chez Ramírez) et une idiosyncrasie linguistique des personnages très marquée, populaire et vernaculaire (selon un principe que propose la littérature contemporaine cubaine [de *Tres Tristes Tigres*<sup>20</sup>, Lauréat du Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1964 et publié pour la première fois en 1967<sup>21</sup>, de Guillermo Cabrera Infante, aux ouvrages, par exemple, de José Sánchez-Boudy<sup>22</sup>], mais aussi l'intérêt de l'avant-garde et des membres de l'Academia Nicaragüense de la Lengua pour le vocabulaire populaire et sexuel), dès la première page<sup>23</sup> du roman chez Galich, et, par opposition, une structure narrative et un paratexte directement inspirés des États-Unis: le détective privé chez Ramírez, cependant inexistant au Nicaragua, et chez Galich le héros ancien militaire des forces spéciales durant la guerre des années 1980 transformé en gardien de propriété mais qui s'embarque dans la fin du récit dans un massacre vengeur rappelant beaucoup, par la figure même du protagoniste, au Rambo états-unien;

Alors que, nous l'avons dit, la génération postérieure (1990 jusqu'à aujourd'hui), après la dialectisation négative de l'époque du service militaire obligatoire, notamment par Sovalbarro, et l'utopie inconcluse d'Aguirre, présente essentiellement des récits d'aventures littéraires et de salon comme chez Shade, par ailleurs compagne d'Aguirre, de sexualité violente et intime, comme Marta Leonor González, compagne, quant à elle, de Sobalvarro, et co-directrice avec lui de la revue 400 Elefantas, d'histoire inspirées de *telenovelas* chez Pomares, ou de descriptions sans personnages et d'objets comme dans le recueil de nouvelles *Holanda* (2006) de Peñalba<sup>24</sup>, petit-fils du peintre.

Allant même ce changement, par le biais de l'érotisation morale de la *Conquista* dans *El Burdel de las Pedrarias* (1995) qui débute le cycle de romans de Pasos Marciaq jusqu'à une désinvolte représentation des aventures sexuelles d'un homme à femmes dans *Vida y amores de Alonso Palomino* (2001) de Carlos Alemán Ocampo.

### **3.c. Deux *addenda* sur les arts visuels et l'absence de représentation des populations noires dans le paysage mythographique identitaire national**

Le même processus peut se lire dans les arts plastiques:

Après l'introduction d'un fauvisme tardif dans la peinture nationale par Peñalba à son retour au pays<sup>25</sup>, qui marqua ce que l'on a dénommé l'entrée de la contemporanéité<sup>26</sup> dans l'art national<sup>27</sup>;

Le groupe Praxis, dès son *Manifeste*<sup>28</sup>, associe les récriminations politiques et sociales<sup>29</sup> à l'affirmation nationale des couleurs archétypales (héritage de Peñalba<sup>30</sup>) ocre et bleu<sup>31</sup> symboliques de Nicaragua, traditionnellement définie comme "*tierra de volcanes y lagos*", ce que comprend et interprète parfaitement Álvaro Urtecho dans la première des deux strophes de son prosème "*Cósmica Lacustre*" sur l'oeuvre d'Alejandro Aróstegui, chef de file du Groupe Praxis:

*"Lunas, astros, planetas en lo negro de la noche terrífica. Luz de las esferas. Luz cósmica que se acerca y se aleja. Luz en auras al fondo del fetiche erguido, enhiesto: la figura primordial, original, la imagen sagrada, el ídolo de lata de Aróstegui resplandeciendo en toda su impureza terráquea: en todo su fulgor matérico e ígneo. Ídolo que levita (digo, es un decir), ídolo hierático en la orilla del sempiterno lago guardador de los misterios y designios de la tribu. Tótem de temblor volcánico iridiscente, oloroso a lava y a detritus, cegador de ojos temerosos. Jimantador de armonías de color subterráneo: del azul y celeste al cobalto, del negro al dorado, del perforado verde al espectral blanco y al cobre del genésico barro que lucha por surgir y recordarnos el primer día de la Creación!"<sup>32</sup>*

Ce qui, dans les années 1980-1990, avec Raúl Quintanilla (introducateur des installations dans l'art national) et son groupe ArteFacto, notamment dans l'oeuvre de Patricia Belli (introducitrice des objets dans l'art national) puis des artistes féminines de son atelier Espira-Espora, amène la division entre la superposition entre *Conquista* et impérialisme, en particulier par l'usage de symboles comme le miroir et le maïs dans les installations de Quintanilla, et la représentation féministe du corps féminin chez Belli<sup>33</sup>, dérivant, ainsi, doucement, la question sociétale et proprement latinoaméricaniste de l'altérité comme miroir de l'Autre (l'Amérique comme projet utopique européen, comme chez O'Gorman), en une approche de l'être corporel (en cela, si l'on veut, dans l'histoire des idées, sartrien de *L'être et le néant*) de la représentation féministe des artistes centraméricaines (telle, outre Belli, que la costaricienne Karla Solano), c'est-à-dire promouvant, "*sin querer queriendo*", une dérive de la question sociétale (laissée, notons-le, au champ masculin) à l'intime (promu par les artistes féministes);

Les jeunes artistes "*bienaleros*" (le mot est de Luis Morales, artiste vainqueur cependant aussi de la Biennale et actuel Ministre de la Culture), souvent issus au Nicaragua, nous l'avons relevé, de l'atelier de Belli, finissant, quant à eux, par utiliser l'internet et les T.I.C. dans leurs réalisations (d'Óscar Rivas<sup>34</sup> ou Wilbert Carmona<sup>35</sup>), des problématiques que l'on dirait aujourd'hui hors-sol (c'est-à-dire d'expression émotive mais sans aucun lien avec la réalité nationale, tels les poteaux couverts de photographies de sourires par Óscar Acuña, dans un pays cependant de villes relativement petites, de maisons d'un seul étage pour les risques sismiques, où souvent les habitants ont des poules et des cochons dans leurs patios, et sans aucune mégapole qui validerait ce type d'oeuvres, en référence à l'anonymat citadin ou à l'urbanisation industrielle), ou des *selfies* (comme chez le panaméen Jonathan Harker<sup>36</sup>) dans différentes locations souvent touristiques de ce que Marc Augé appellerait des "*non-lieux*".

Reprenant la conceptualisation des auteurs caribéens noirs sur l'archipiélagisation de leur racines (version isthmique de la race cosmique vasconcelienne), il faut, en outre, constater que les pays mésoaméricains, souvent de triple ou quadruple origine raciale (indigène, avec les Quiché notamment au Guatemala, ou des populations historiques comme celles, au Nicaragua, de Monimbó à Masaya ou de San Juan de Oriente et des villages "*brujos*" des *Pueblos blancos* de Diriá et Diriomo représentés par Alemán Ocampo dans ses romans; noire, sur la Côte Caraïbe ou Atlantique, au Honduras, Nicaragua et au Costa Rica; métisse, comme au Nicaragua ou au Costa Rica, en ce qui concerne la Côte Pacifique, centre administratif, politique et commercial de ces pays; et européenne d'immigration relativement récente postérieure à l'Indépendance), n'intègrent jamais ou que très rarement, dans leurs institutions administratives, leur pouvoir exécutif, et leur littérature et leurs arts visuels l'africanité des populations de la caribéennes.

Ainsi, là où l'"indien" est un objet narratif traité par un sujet métisse, le noir n'a aucune (ou à peu près) existence citoyenne ou culturelle.

Ce manque, ou cette absence *de facto*, étant assez logique, du fait même que, comme la conformation institutionnelle des autorités gouvernementales, c'est dans les centres commerciaux et politiques de la Nation que se forge aussi l'héritage culturel, autour de la figure, par conséquent, du métisse, elle, si, abondamment débattue depuis l'avant-garde, notamment par sa représentation

théâtrale historique dans la pièce du XVII<sup>ème</sup> siècle *El Güegüence*<sup>37</sup>, pour savoir si le protagoniste, face au Gouverneur Tastuanes, est un indigène devant un Espagnol ou un métisse face au représentant indigène de la Couronne espagnole.

Préoccupation centrale de l'analyse littéraire des intellectuels nationaux, de Cuadra et Alejandro Dávila Bolaños dans leurs respectives éditions (1942<sup>38</sup> et 1974<sup>39</sup>) de la pièce jusqu'à Carlos Mántica dans *El Cúecüence o el gran sinvergüenza* (2001), qui en révèle la centralité raciale métisse et du pouvoir de celle-ci sur l'élaboration du discours national depuis, de nouveau, pour reprendre le terme consacré, *l'hacienda paterna*, et l'on pourrait ajouter des centres historiques, politiques et économiques de la Côte Pacifique formés essentiellement par León, Granada et Managua (avec la marchande Masaya à mi-chemin entre Granada et Managua), nous l'avons dit, mais, augmentés, dans ce sens particulier, de la région limitrophe des *Pueblos blancos*, et particulièrement de Carazo, d'où provient le *diríambino* Güegüence.

<sup>1</sup>Nous nous inspirons, pour ce dernier terme du titre du présent travail, de celui de l'essai *Rápido Tránsito Al Ritmo de Norteamérica* (1959) de José Coronel Urtecho.

<sup>2</sup><https://es.wikipedia.org/wiki/Descamisado>

<sup>3</sup>Cf. par ex. Héctor Orestes Aguilar, "Ese olvidado nazi mexicano de nombre José Vasconcelos", *Istor*, 8ème Année, No 30, 2007, pp. 148-157; et Christian Paredes López, *El pensamiento político de José Vasconcelos en la Revista Timón*, Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública (Opción Ciencia Política), sous la dir. d'Alberto Donato Enriquez Perea, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, inédit.

<sup>4</sup>Enrique Dussel, *Filosofía de la Liberación*, Buenos Aires, Docencia, 2013, pp. 33, 80, 103-104, 106, 111, 146-147.

<sup>5</sup>Dussel, p. 106.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 146.

<sup>7</sup>Cf. notre traduction de l'oeuvre d'Alfonso Cortés, *Anthologie Magna*, 2004.

<sup>8</sup><https://www.enriquebolanos.org/libro/Canciones-de-P%C3%A1jaro-y-Se%C3%B1ora-%E2%80%93-Poemas-nicarag%C3%BCenses>

<sup>9</sup>Nous reproduisons l'indéfinition sur la date de l'édition de Pablo Antonio Cuadra, *Obra Poética Completa Canciones de Pájaro y Señora y Poemas Nicaragienses*, San José de Costa Rica, Libro Libre, 1986, p. 112.

<sup>10</sup>*Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>11</sup><https://www.enriquebolanos.org/libro/Canciones-de-P%C3%A1jaro-y-Se%C3%B1ora-%E2%80%93-Poemas-nicarag%C3%BCenses>

<sup>12</sup>Cuadra, pp. 165-166.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 165.

<sup>14</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyelles\\_\(sonnet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyelles_(sonnet))

<sup>15</sup>[https://es.wikipedia.org/wiki/Misa\\_Campesina\\_Nicarag%C3%BCense](https://es.wikipedia.org/wiki/Misa_Campesina_Nicarag%C3%BCense)

<sup>16</sup>Cf. notre traduction de cet ouvrage, Bès Éditions, 2004.

<sup>17</sup>"El americanismo programático del ensayo latinoamericano parece llegar, en los años 1950s, a un particular punto de abstracción o ensimismamiento. Se aborda ahora la problemática de un sujeto interpelado de manera mucho más radical por la universalidad (o por lo que hoy se llamaría globalidad). Esta se ve figurada en el rápido avance de los procesos de modernización, la estabilización de las formas políticas populistas, la recomposición bipolar del mundo, y el indudable rol hegemónico que los Estados Unidos consolidan en el ámbito regional americano. Este rol hegemónico puede no ser de control político total (el que contradice el mantenimiento del gobierno revolucionario en México, y, a partir del 59, en Cuba), y, sin embargo, como ámbito cultural, el Norte se va constituyendo en un "tránsito" mucho más significativo que antaño para el intelectual latinoamericano, y en especial aquel ubicado en la región marginal del Caribe y Centroamérica. Se vive, pues, lo que podría considerarse un momento cultural post-arielista, que lleva a replantearse el problema de las culturas nacionales frente a los Estados Unidos como modelo de civilización." (Leonel Delgado Aburto, "Americanismo, modernidad y escritura: Rápido Tránsito de Coronel Urtecho", *Revista de Historia* No 22, IHNCA, 2007, p. 63)

<sup>18</sup>"Es significativo, por ejemplo, que Octavio Paz, en su conocido *El laberinto de la soledad* (1950), comience sus reflexiones sobre "la soledad" del mexicano con el análisis de la vida de los inmigrantes mexicanos, o pachucos, en Los Ángeles, "ciudad habitada por más de un millón de personas de origen mexicano" (147). La identidad, tal como la concibe Paz durante la coyuntura de escritura de *El laberinto*..., implica un vínculo que no depende de la relación directa con el territorio soberano de la nación. Esta desvinculación territorial resulta, a su vez, en una separación retórica: la narrativa de la identidad debe sobrepasar el ámbito tradicional del nacionalismo. La identidad se expresa en la "soledad abierta" que es la universalidad, y por la que, proclama Paz, al final de su libro: "Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres" (340). El campo significativo de este posicionamiento retórico e ideológico está cimentado también por la consolidación populista en México, que parece dispensar a los proyectos intelectuales de sus seculares oficios de integración de los otros a la doctrina nacional.4 De manera que la nueva racionalidad parece subsumir el problema de la diferencia en el conflicto del sujeto que toca el límite de su propia identidad." (Delgado Aburto, p. 63)

<sup>19</sup>"Es otra novela que sobresale por el tratamiento novedoso de las ideologías y de las luchas hegemónicas que se venían gestando en Nicaragua entre la década del —70l y el —90l del siglo XX. Aunque el argumento nos oriente hacia otros paraderos históricos. En este caso tiene como punto central, la capital Managua, la que la personifica de forma dinámica y la converge con una serie de conflictos según lo indica Besse (2011): dos jóvenes periodistas del diario *La Noticia*, Joaquín Medina y Carlos Vargas, evocan con otros personajes la Managua del pasado, la que existía antes de los terremotos devastadores de 1931 y 1972, la que resistió a la dictadura de Somoza que ordenó la masacre de la avenida Roosevelt en 1967 y el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro en 1978, la que creyó y dejó de creer en la revolución sandinista. Asimismo, discuten sobre poetas, ideas e ideologías, reflexionando acerca de la cultura nacional.

Es así que Managua, se convierte en la relación espacio/tiempo (Cronotopo) según Bajtín es la relación que se dan en dicha categorías, en este caso, la imagen secuencial de Managua se va dando de forma alegórica, algunas veces de forma real, un juego geográfico que da lugar a la fragmentación en la que los tiempos se desvanecen a través de los parlamentos de los personajes, dos jóvenes periodistas que evocan el pasado tomando en cuenta sucesos naturales como el terremoto, la dictadura somocista y la muerte catártica del periodista Chamorro." (José Rafael Flores Bonilla et Allan Glenn Lardizábal Navarro, *Discurso contrahegemónico en la novela nicaragüense de posguerra Con Sangre de Hermanos del escritor Erick Aguirre Aragón*, Máster en Lengua y Literatura Hispánicas, sous la dir. de David Antonio Hernández Santos, UNAN-León, Février 2019, inédit, p. 40)

<sup>20</sup>On comparera ainsi le début de *Managua Salsa City* avec celui du roman de Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres* (<https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/tres-tristes-tigres-cabrera-infante-guillermo.pdf>, pp. 7-11), avec son usage de la phonétique déformée des mots étranger, de *spanglish* et d'emphase de vendeur de marché (remplacé au début de *Managua Salsa City* par la superposition qui joue sur le choc qu'elle provoque pour contradictoire entre langage populaire et harangue de prédicateur hétérodiégétisé): "Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good- evening, ladies gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... «Tropicana», the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... presents... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... They will take you all to the wonderful world... y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics... El Trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en Tropicana! In the marvelous production of our Rodney the Great... En la gran, maravillosa producción de nuestro GRANDE, ¡Roderico Neyra!... «Going to Brazil»... Intitulada, Me voy pal Brasil... Taratará tarará, taratará tarará taratareo... Brazil terra dye nostra felicidad... That was Brezill for you, ladies and gentlemen. That is, my very, very particular version of it! Brasil, damas y caballeros que me escucháis esta noche. Es decir, mi versión del Brazil de Carmen Miranda y de Joe Carioca. Pero... ¡Brasil, público amable que colma este coliseo del placer y de la alegría y la felicidad! ¡Brasil una vez más y siempre, el Brasil eterno, amables y dignos concurrentes a nuestro forro romano del canto y la danza y el amor a medialuz! Ouh, ouh, ouh. My apologies!... Público amable, amable público, pueblo de Cuba, la tierra más hermosa que ojos humanos vieran, como dijo el Descubridor Colón (no el Colón de Colón, Castillo y Campanario, no... Jojojó. Sino ¡Cristóbal Colón, el de las carabelas!)... Pueblo, público, queridos concurrentes, perdonen un momento mientras me dirijo, en el idioma de Chakespeare, en English, me dirijo a la selecta concurrencia que colma todas y cada unas de las localidades de este emporio del amor y la vida risueña. Quiero hablarle, si la amabilidad proverbial del Respetable cubano me lo permite, a nuestra ENorme concurrencia americana: caballerosos y radiantes turistas que visitan la tierra de las gay senyoriates and brave caballeros... For your exclusive pleasure, ladies and gentlemen our Good Neighbours, you that are now in Cuba, the most beautiful land human eyes have ever seen, as Christofry Columbus, The Discoverer, said once, you, happy visitors, are once and for all, welcome. WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome! Bienvenidos, as we say in our romantic language, the language of colonizadors and toreros (bullfighters) and very, very, but very (I know what I say) beautiful duennas. I know that you are here to sunbathe and seabathe and sweatbathe Jo jo jo... My excuses, thousand of apologies for You-There that are freezing in this cold of the rich, that sometimes is the chill of our coolness and the sneeze



en el arte y en la cultura, antes es necesario servir a la verdad en la vida. Nuestra labor artística o cultural no merece existir si antes de hay una razón vital que la justifique.

LA VERDAD no se nos ha dado de antemano. La verdad la encuentra el hombre en la lucha. La verdad tampoco es patrimonio exclusivo de cada uno. La verdad es de todos. De ahí que necesitemos divulgarla, proclamarla, enfrentarla si es preciso. Ocorre entonces que la sola creencia de poseerla no basta. La verdad límpida, imaculada, la verdad de los solitarios y los orgullosos no nos sirve. Es cierto que queremos servir a la verdad –una verdad dinámica, viva, que cada día, cada hora, cada minuto, nos impone su exigencia –es necesario que la hagamos llegar a los demás, hombres como nosotros, y como nosotros embarcados en el mismo bote: en el de la existencia de cada día. Es preciso, pues, que exterioricemos nuestra creación en el arte y en la cultura y que la enmarquemos en la vida: en hechos en actos, en actitudes.

La existencia de este grupo es, por eso, antes que nada y sobre todo, una actitud concreta ante una realidad concreta. Ahí están los hechos. Y aquí estamos nosotros. Esta ha de ser nuestra razón: definirnos ante ellos. Entonces ¿cuáles son?

Los hechos en Nicaragua son: en nuestra sociedad existe un grupo de hombres llamados intelectuales y artistas: pintores –la mayoría de nosotros lo somos-, poetas, cuentistas, novelistas, autores teatrales, ensayistas, actores, críticos... Y también existe una gran masa restante de habitantes que no pueden ser incluidos en esta categoría. Puede afirmarse que la distancia e incompreensión entre ambos es demasiado grande. Si la culpa la tienen los intelectuales y artistas o se debe más bien a la incultura del pueblo, no vale la pena discutirlo aquí. Nosotros queremos comprender y ser comprendidos, acercarnos y que se nos acerquen. Queremos realizar –sin que esto vaya a sacrificar la sinceridad de nuestra creación- la simbiosis entre el pueblo y la cultura.

Queremos darle al arte y a la cultura su verdadera posición.

No aceptamos la fragmentación -en compartimentos estancos, en parcelas separadas e independientes- de la multiplicidad de sucesos en que para nosotros y desde nosotros realiza la existencia, nuestras existencias. Creemos por el contrario, que la realidad es sólo una, aunque varios sean sus aspectos. Y que por tanto, la actividad artística y cultural, el arte todo y la cultura toda, representan una parte de esa realidad; representan formas histórico-sociales de existir históricamente inseparables de la infinita variedad de manifestaciones vitales en las que el hombre levanta acta de su paso sobre la tierra. EL ARTE Y LA CULTURA NO SERÁN PARA NOSOTROS UN "TABÚ" INTOCABLE. SERÁN, NADA MÁS UNAS FORMAS –entre otras tantas- EN QUE SE MANIFIESTA EL HOMBRE, SI BIEN DE EXCEPCIONAL IMPORTANCIA, Y CONDICIONADAS, COMO TODA MANIFESTACIÓN HUMANA, EN FUNCIÓN DE DETERMINADOS SUPUESTOS SOCIALES.

Esta es nuestra actitud. No formaremos parte de partidos, clanes o cofradías. Aceptaremos de antemano el diálogo. Respetaremos la disensión. Y analizaremos serenamente la crítica.

Servir a la verdad, esa es, hemos dicho, la razón última de nuestra existencia como grupo y de nuestra labor artística y cultural. La verdad exige, si, por parte de quien la expresa, fidelidad a sus postulados. Pero exige también, por parte de quien la recibe, pasión para comprenderla. Nada más.

Alejandro Aróstegui

César Izquierdo

Luis Urbina

Orlando Sobalvarro

Amaru Barahona

Revista Ventana, n° 16. León: enero-marzo de 1963. Pp. 24" (María Antonia Bermúdez González, *El proyecto intelectual de la narrativa nicaragüense: de la utopía a la paradoja (1970-2020)*, Doctorado de Estudios lingüísticos, literarios y culturales (RD 99/2011) Línea «Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana», Facultad de Filología Hispánica, sous le dir. de Dunia Grass Miravet, Universitat de Barcelona, inédit, pp. 418-419)

<sup>29</sup>"Por primera vez, un grupo cultural toma posición de manera consciente contra los valores dominantes en la cultura oligárquica. Rescataría tres grandes posicionamientos: a) el arte y la cultura artística no son una actividad elitista, sino una manifestación más, particular, de las múltiples manifestaciones del ser humano; los artistas e intelectuales no son entes superiores que conforman una casta "sublime" dentro del conjunto de la sociedad (no nos creíamos ni "torres de Dios" ni "liróforos celestes"). b) el rechazo a esa tara de nuestra cultura oligárquica que es el "notabilismo". La casta de los "notables", esa obsesión por figurar mediante el cumplimiento de códigos y normas que se promueven desde las estructuras de poder; con sus pontífices, sus jerarquías estamentales, sus círculos babeantes y sus mezquindades (los clubs del autobombo, los ninguneos, las maledicencias, las serruchadas de piso, etc.). Y c) En consonancia con nuestro repudio al elitismo, nos interesaba y mucho lo que sucedía en nuestra sociedad y a nuestro pueblo. Queríamos, sin sacrificar la sinceridad y el rigor estético de nuestra creación, sin caer en el didactismo ni en las truculencias de lo que se llamaba "arte comprometido", participar de las vivencias de nuestro pueblo, buscando la comunicación y la simbiosis entre nuestra sociedad, nuestro pueblo y nuestro arte.

Por eso, si bien el grupo Praxis tiene como eje un movimiento pictórico, fue mucho más que eso. Fue un amplio movimiento cultural antiloligárquico que integró diferentes formas y actividades artísticas: poesía, arquitectura, teatro, investigación, enseñanza, promoción y divulgación cultural, y edición de medios culturales. Nuestra galería que fue nuestro espacio físico emblemático, también fue un espacio de socialización de múltiples actores sociales que buscaban una transformación de la sociedad: fundadores del FSLN (por ejemplo, Silvio Mayorga), guerrilleros del FSLN (por ejemplo, Camilo Ortega), militantes del PSN (por ejemplo, Onofre Guevara), y de intelectuales que pensaban y luchaban por el cambio social (por ejemplo, Mario Flores Ortiz, Francisco Brockman, Samuel Barreto, Norma Peñalba, Henry Rivas y otros). Más de uno de los miembros del grupo fue pintor y militante clandestino, o poeta y militante clandestino." ("La trascendencia del Grupo Praxis", *El Nuevo Diario*, 18/8/2013, <https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/345723-trascendencia-grupo-praxis/>)

"En 1978, para un folleto editado por la galería Praxis a manera de proclama pública frente a la crisis final del somocismo. Alejandro Aróstegui escribió:

Creo que en estos momentos de represión y ataques bárbaros por parte del somocismo hacia las libertades esenciales del nicaragüense, cuando la injusticia campea por todos los ámbitos del país, todo acto cultural o de cualquier otra naturaleza que no sea de acusación, repudio o lucha contra el régimen, viene a ser como una burla a los que han caído y luchan por la liberación del país. No debemos contribuir a presentar una imagen de normalidad por medio de actos que, por muy culturales que sean, no reflejan el estado caótico y de lucha de la sociedad nicaragüense. Por eso apoyo la decisión de la galería Tagüe de suprimir todos los actos programados para el presente año en el ámbito nacional y voluntariamente aplazo, hasta mejores tiempos de libertad, la exhibición personal de mi obra que debió efectuarse en el presente año.

Poco después del triunfo, en 1979, de la Revolución Popular Sandinista, debido a que su esposa, la escritora Mercedes Gordillo, fue nombrada representante cultural del Gobierno de Reconstrucción Nacional, la familia se estableció en México. Aquí Aróstegui siguió produciendo y en 1982, en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec pudo presentar la exposición *Objetos y texturas, 1975- 1982*, con 48 piezas en técnicas mixtas y collages. Fue la primera muestra personal que realizaba en la nueva situación histórica de Nicaragua. Los definitivos acontecimientos socio-políticos no habían interrumpido ni alterado su discurso visual, caracterizado por una manera depurada a la vez que simbólica. No era la suya una crónica visual ni un imitativo reflejo realista. Su consistente trabajo se había concentrado en el establecimiento de un repertorio de equivalencias, por medio del cual resguardaba en todo momento la plena autonomía del lenguaje plástico. Las grandes connociones en el arte de muchos países le habían dado elementos para desarrollar sus propios abordajes." (Colección Presidencial Enrique Bolaños Geyer Mercedes Gordillo Alejandro Aróstegui Una vida dedicada a la literatura y la pintura Serie Cuadernillos 3 Homenaje Raquel Tibol Federico Álvarez Álvaro Urtecho, <https://www.enriquebolanos.org/media/publicacion/CPEBG%20-%2003%20-%20Una%20vida%20dedicada%20a%20la%20literatura%20y%20la%20pintura.pdf>, s/n, pp. 20-21)

<sup>30</sup>En cuanto a Fernando Saravia (Managua, febrero de 1922- febrero de 2009), doce años menor que Peñalba y sin haber tenido escuela ni salido fuera del país, empezó con decoraciones de altares populares, telones azules con estrellas y medialunas plateadas, después pasó a las acuarelas y óleos primerizos cuyos temas se centraban en el paisaje lugareños y costumbrista, reveladoras de una inquietud y aptitud plástica, que denotaba una vocación artística. Saravia se inscribió en la Escuela de Bellas Artes cuando aún la dirigía Amador Lira (Managua, 1910 – México, 1983), formándose como pintor y por insistencia de sus compañeros y maestros, también estudió escultura. La llegada de Peñalba a la dirección de Bellas Artes en 1948

fue determinante en tanto le amplió la visión y aspiraciones a Saravia: libros de artes, reproducciones, conversaciones, ejercicios... Desde el principio, se le tuvo como un prospecto de escultor más que de pintor—quizá porque Amador Lira se dedicó a formarlo en su primera época de Bellas Artes. Peñalba completó su formación de pintor y lo destinó a la docencia, durante su administración. Contemplado en perspectiva, esta localización o apreciación se justifica, porque es obvio que Saravia estaba especialmente dotado para la escultura, amén de que fue constante, dueño de su técnica y autor de una serie de piezas de barro, yeso, cemento y piedra que lo ratifican como escultor tan figurativo como abstracto.

La estética de Bellas Artes que empezaba a formularse como un cruce de nacionalismo temático, paleta tropicalista y técnica impresionista la concibieron y pusieron ya en práctica entre Peñalba y Fernando Saravia. Su versión de Nicaragua es de primera instancia: elemental, paisajística, lírica. Marta traba la califica de ingenua; está unida al tema y al color local, a la naturaleza y a sus elementos: volcanes, lagunas, serranías, llanos y mundo vegetal. De aquí que Saravia se empeñara durante un buen trecho de su vida en pintar flores de veraneras y frutas de pitahayas, árboles de malinche rojos, corteses amarillos, oro, guayacanes, chilamates azules, robles, caraos, cañafístula, calles provincianas, perspectivas de la vieja Managua o caminos rurales que se pierden o desembocan en el centro del cuadro o de la tela, a la manera de Corot y los impresionistas. El modelo de pintor y pintura de Saravia fue, naturalmente, Van Gogh, quien trasciende al impresionismo. Su subjetivismo tiene de la "realidad emotiva" del arte japonés. Sin abandonar jamás este impresionismo ni la academia, llegó a través de ellos, o sea, al tratamiento del color y de cierta composición tradicional, en un proceso personal muy propio, al abstracto, a un expresionismo abstracto, fuerte y novedoso, por el cual se vincula a la pintura que se producirá posteriormente. Vivió y murió debatiéndose entre el paisaje neo-impresionista y el abstraccionismo. Peñalba y Saravia, pareja docente, fundacional de nuestra plástica; sin ellos no hay Escuela de Bellas Artes." (Julio Valle-Castillo, *Las Artes Visuales de Nicaragua*, Managua, PBS Nicaragua, 2012, pp. 23-24)

"En los sesenta irrumpió Praxis con su propuesta ético-estética para los intelectuales nicaragüenses en general. Dicha propuesta cuestionaba la estética vigente —los bodegones y naturalezas muertas de Alejandro Alonso Rochi (1898-1973), la Escuela de Bellas Artes, maestros y alumnos—, demandaba beligerancia política del gremio y erigiéndose en un centro de acción e irradiación cultural —galería y grupo—, amenazaba con desplazar a la Escuela de Bellas Artes como tal. El joven Alejandro Aróstegui captó a sus coetáneos, quienes habían sido discípulos de Saravia, para la causa y para configurar el grupo e, incluso, arrastró a Peñalba y al mismo Saravia hacia estadios más avanzados del abstraccionismo: action painting, art brut, arte informal, el tachismo, el materismo. Praxis rindió un público homenaje a Peñalba con una amplia muestra en su galería. Si Peñalba mostró un entusiasmo sin reservas por Praxis, según refiere José Gómez Sicre (Cuba, 1916- USA, 1991); Saravia, por el contrario se resistió y entendió aquello como un atentado contra la Escuela, que era su mundo. Sin embargo, Saravia, apreciado únicamente como escultor, resultó una de las revelaciones entre las revelaciones de la plástica abstracta, materica y expresionista; repito que acertó con el abstraccionismo, demostrando tener una sensibilidad inusitada y tan nueva como la de los jóvenes y con tanto o más dominio técnico que ellos, incluso, con una paleta personal, llena de luz y color, procedente del impresionismo y del neoimpresionismo en los que se había formado, que refuta la paleta austera y deliberadamente pobre —negros, blancos, grises, ocre, algún rojo— de Praxis. Paletas que son dos visiones y actitudes ante la realidad nacional. Saravia percibe y plasma, imprime la sensación inmediata, la luz, el "nicaragüense sol de encendidos oros" y los colores del trópico: azul, verde, pitahaya, amarillo. Praxis, reflexivo, intelectual, hace la abstracción lejos del color local y aplica sus colores como símbolos de la realidad deprimente, dolorosa, de aquella Nicaragua, realidad que quiere denunciar y de la que quiere ser reflejo." (Ibid., pp. 26-27)

<sup>31</sup>"En 1974 abrí una galería de arte, a la que puse el nombre de Tagüe, palabra nahuatl, que describe un maravilloso color (de barro rojizo) utilizado por nuestros antepasados indígenas en los dibujos de sus cerámicas.

Managua había sufrido el terremoto devastador de 1972, que cortó en un instante nuestras raíces más profundas. Los capitalinos padecemos cambios radicales en la vida cotidiana, de pronto todo se había convertido en escombros. La Galería Tagüe vino a llenar un espacio para los artistas. Al correr del tiempo esto ha pasado a convertirse en memorias lejanas, que ahora revivimos.

Los mejores artistas del país formaron parte del Grupo y Galería Tagüe. A la cabeza el reconocido y prestigioso Grupo Praxis que había realizado un giro sorprendente en la pintura nicaragüense, renovando las obras pintorescas anteriores y conduciendo la nueva pintura hacia la modernidad. El resultado fueron obras matericas de gran contenido social y monocromía, cito como ejemplo un lago acerado, real, no imaginario ni pintado en azules turísticos. De allí mi profundo entusiasmo por la mejor pintura del país. En Tagüe se presentaban también jóvenes con nuevos valores plásticos, obras primitivas, lectura de poemas, esculturas, artesanías. De hecho Tagüe fue una continuación de la escuela de Rodrigo Peñalba y la Galería Praxis, dos momentos importantes para el arte nicaragüense, de acuerdo a conocidos críticos de arte nacionales y extranjeros. La pintura llegó a convertirse en la mejor, en creatividad y calidad, del área centroamericana. Se llevaron exposiciones al extranjero, un seminario impartido por la prestigiosa crítica de arte colombiana Marta Traba, permitió un mayor conocimiento de la pintura latinoamericana. Homenaje al Gueguense (pintura y dibujo, primero en su género aquí), donde participaron pintores destacados del país. Concurso de artesanía nacional. Una verdadera promoción de amor a la cultura nicaragüense." (Colección Presidencial Enrique Bolaños Geyer Mercedes Gordillo Alejandro Aróstegui, pp. 3-4)

"Aróstegui ha trabajado por series, de manera sistemática. Bastará recordar las denominadas Petroglifos (1974) y Cerámica nicaragüense (1975) para señalar su indagación en torno a los vestigios prehispánicos y a las artesanías populares de su país, aunque no siempre la sustancia poética que le brinda Nicaragua se concrete en asuntos tan precisos. El paisaje, por ejemplo, es

El terremoto del 23 de diciembre de 1972 destruyó casi toda Managua y puso fin a la segunda etapa de Praxis. La primera había culminado en 1966, año en que Aróstegui es invitado por José Gómez Sicre a exhibir en Washington y permanece en los Estados Unidos durante cinco años. El entonces director de Artes Visuales de la Unión Panamericana supo percibir en sus cuadros cualidades que actuarían como vectores de desarrollo en el arte de Aróstegui:

Su paleta se inclina hacia turbios y neutrales matices, quizá inspirada en los colores de los dos grandes lagos de Nicaragua. Las figuras y los paisajes son delineados en impasto, haciendo uso el artista de texturas arcillosas a las cuales les incorpora huesos, valvas y piedras, sea particularmente o en combinación. Si hay reminiscencias de las formas de Giacometti o de las calidades de Dubuffet — dos puntos de partida para Aróstegui — las pinturas están impregnadas de la propia personalidad del joven nicaragüense.

Entre los materiales que Aróstegui adhería a la base pictórica no aparecían todavía las latas, determinantes de un lenguaje tan original como propio. Quizá fue el inmenso basurero de escombros dejado por el sismo (que el gobierno dictatorial de Anastasio Somoza no se molestaba en limpiar) lo que lo inclinó al uso de latas aplastadas. Se encontraban por todos lados, como expresivos testigos de una precaria normalidad. Inicialmente las usó sin modificarlas; se podía reconocer los servicios prestados: latas de sardinas, latas de cerveza, latas de lubricantes.... Pero una lata aplastada reconocible posee la elocuente emotividad de una forma degenerada y una utilidad degradada, imponiendo en cualquier composición su autonomía argumental. El paso siguiente consistió en convertir las latas en chatarra anónima, lo que permitía poner en función valores esencialmente plásticos: oxidaciones, brillos, arrugas, ofreciendo al tacto visual (los ojos saben tocar) texturas inéditas que sorprendieron a artistas tan avezados como el puertorriqueño Antonio Martorell, quien le decía a Aróstegui en una especie de carta abierta que se publicó en la revista *Plural* en abril de 1982:

Toda tu obra es una regeneración de escombros, un basurero nutritivo. El amoroso tratamiento de material tan deleznable, su sacralización misma le otorga un profundo sentido religioso de fe en la vida y de rescate de la muerte [...] El espectador se asombra y sobrecoge ante estas presencias. Lo cotidiano se hace extraordinario, el desecho se convierte en tesoro.

Quizás estas amorosas palabras fraternales indujeron a Aróstegui a convertir las latas en objetos preciosos (para lo cual las retocó con barnices y colores), puestos con solemnidad ritual en mesas o en cajas cuyos volúmenes virtuales quedaban resaltados con luces de artificio escenográfico que acentuaban masas y perspectivas." (Ibid., pp. 19-21)

"Praxis procura concretar, ya no el acento gentilicio, sino una expresión americana cruda más amplia y profunda, o sea, esencial, de donde valora, redescubre y lee como un "art brut" milenario y propio el legado indígena: escultura, cerámica y petroglifos. También recupera la imaginaria criolla y mestiza de los siglos coloniales, el arte popular, las artesanías y las piezas automotrices, tuercas, latas, chatarra, empaques de maquinarias. Praxis compromete el cambio social, pero sobre todo con el arte. Ya no pinta los temas o motivos pintorescos o folklóricos de la tierra, sino que crea con tierra verdadera, arena objetos de desechos: cartones, papeles, trapos, en busca de los valores intrínsecos de la pintura. La nacionalidad, la americanidad o la identidad planteada resuelta como lenguaje plástico." (Valle-Castillo, p. 71)

---

"En este período pre-terremoto del 23 de diciembre de 1972: Aróstegui era además el ideólogo, el culto, el serio, ya codificado: sus *Monstruos sagrados* o *Vacas sagradas* (iconografía crítica de la intelectualidad nicaragüense representada por Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho), el paisaje lacustre y volcánico tratado modernamente y concebido en relación con la chatarra, las latas, los desechos, la basura del consumismo.

El botadero o basurero de Acahualinca unía las tragedias prehispánicas, las huellas de un desastre natural y éxodo y los cinturones de miseria. Acahualinca fue, desde entonces, un tópico de los poetas y de pintores entonces ascendente. Un jardín de desdichas. Aróstegui ha elaborado y elabora con originalidad y singular factura el paisaje lacustre y volcánico, arquetípico de Nicaragua, en contraposición con el paisaje urbano representado por latas oxidadas, dignificando de tal manera esas mismas latas que, a veces, se convierten en todo el paisaje. A través de un proceso de embellecimiento de la materia que ha llevado más de dos décadas (1980-2012), su discurso nos sume en el contraste de un mundo moderno y arcaico, entre el cosmos estrellado y el basurero terrenal, entre dioses indígenas, osamenta de conquistadores, criaturas humanas pequeñas en relación con el espacio; sus latas aplastadas se trasmutan en monumentales piedras preciosas, en personas siniestros, en aves deslumbrantes y relumbrantes y robots de la post-modernidad, entre ciudades delirantes, míticas, perdidas o soñadas, y urbes contemporáneas, entre el jardín de las delicias y el jardín de las desdichas. Un pintor invariablemente parecido a sí mismo, aún cuando dibuja platos, ollas, tazas, con apariencia metálica, ilustra con tinta china a poetas como poeta, interpreta y crea. como es el caso de Xavier Villaurrutia, un mexicano totalmente opuesto a él." (Ibid., p. 74)

<sup>32</sup>Colección Presidencial Enrique Bolaños Geyer Mercedes Gordillo Alejandro Aróstegui, p. 27.

<sup>33</sup>Cf. "Nicaragua: 4 plásticos postmodernos" et *Acercas de Punciones* (catálogo de 1997 para la exposición de Patricia Belli en el Palacio de la Cultura de Managua, Nicaragua, y la Primera Bienal de Arte Iberoamericano de Lima, Perú), reproduits dans *Los ArteFactos en Managua 1997-1999*, pp. 43-73.

<sup>34</sup>Cf. notre article sur cet artiste dans notre série *Cultura Logia, Nuevo Amanecer Cultural*, 2005-2008: "Óscar Rivas", 28/5/2005, p. 10.

<sup>35</sup>"El jurado integrado por Mónica Kupfer (Panamá), José Noceda (Cuba) y la autora de esta crónica, de la Argentina, otorgó por unanimidad el Primer Premio a Espiritu, de Wilbert Carmona, obra creada a partir de un sitio en Internet. El artista decidió hacer esta pieza cuando un amigo le facilitó una página, <http://poodwaddle.com/worldclockes.htm>, que le causó "escalofrío" y le hizo ver la vida desde otra perspectiva. La obra consiste en la proyección en tiempo real de este sitio que incesantemente registra cifras sobre la población mundial (nacimientos, muertes, enfermedades), la naturaleza (deforestaciones, extracción de petróleo), bienes de consumo (producción de autos, computadoras). Números sobre números, a cada instante el sida, el cáncer, la vejez, llevan a la muerte a miles de personas. Pero el espectador debe tomar un número antes de ingresar al espacio de la instalación y, a la salida, oprimir un botón que anuncia en un visor digital el turno del próximo visitante. Así, a través de la frialdad y contundencia de la estadística, el artista evidencia la fragilidad de la existencia." ([https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Ferias\\_Bienales\\_trienales/VI\\_Bienal\\_de\\_Artes\\_Visuales\\_Nicaraguenses](https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Ferias_Bienales_trienales/VI_Bienal_de_Artes_Visuales_Nicaraguenses))

Germán Pomares criticó en el realismo *ready-made* de Wilbert Carmona, qui ne fait que reprendre un principe populaire des sites internet.

<sup>36</sup>Cf. notre article sur cet artiste dans notre série *Cultura Logia, Nuevo Amanecer Cultural*, 2005-2008: "Jonathan Harker", 16/4/2005, p. 10.

<sup>37</sup>Cf. notre traduction de cet ouvrage, Bès Éditions, 2001, et nos écrits sur cette oeuvre, dans "Le rire: Désacralisation ou manière de diffuser le sacré? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires", 2000 ans de Rire. Perspective et modernité, Colloque International GRELIS-LASELDI/CORHUM (2000, Besançon), PUFC - Presses Universitaires Franc-comtoises, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 31-41; et *Escritos sobre El Güegüence*.

<sup>38</sup>Cf. Cuadra, "El primer personaje de la literatura nicaragüense: El Güegüence Creado por un pueblo que se burla de sus desgracias y uno de los personajes de la literatura popular de Hispanoamérica", *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, Novembre 1966, p. 2.

<sup>39</sup>Jorge Eduardo Arellano, "El Güegüence o la esencia mestiza de Nicaragua", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No 416, Février, 1985, note 11 p. 21.