

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 28-46.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.245>

El carácter como destino: la novela sandinista de Salomón de la Selva

Character as Destiny: the Sandinista Novel by Salomón de la Selva

Eduardo Celis
Benemérita Escuela Normal Veracruzana, México

ORCID: 0009-0003-1953-6681
eduardocelisochoa@gmail.com

Recibido: 12 de junio de 2025
Dictaminado: 30 de octubre de 2025
Acetado: 03 de noviembre de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

El carácter como destino: la novela sandinista de Salomón de la Selva

Character as Destiny: the Sandinista Novel by Salomón de la Selva

Eduardo Celis

RESUMEN

La novela *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* (1985), de Salomón de la Selva (1893-1959), fue publicada de manera póstuma, en momentos en que el nombre de su autor comenzaba a desdibujarse del canon literario hispanoamericano, tendencia que no ha hecho sino acentuarse en el curso de las últimas décadas. El rescate digital de este libro, en 2023, inspira un nuevo análisis sobre el valor literario que De la Selva, más conocido como poeta, imprimió en una de sus pocas incursiones en la narrativa. Este artículo propone una lectura sobre el modo en que *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* concibe el carácter individual y colectivo como fuerza determinante del destino histórico, en diálogo con el devenir de la insurgencia sandinista y con la realidad nicaragüense, al tiempo que argumenta que su naturaleza genérica como novela social inacabada contradice su caracterización como *nouvelle*.

Palabras clave: Salomón de la Selva; novela social; *nouvelle*; Sandino; destino.

ABSTRACT

La guerra de Sandino o Pueblo desnudo (1985), a novel by Salomón de la Selva (1893-1959), was published posthumously at a time when the author's name was beginning to fade from the Latin American literary canon, a trend that has only intensified over the past decades. The digital reissue of the book, in 2023, inspires a renewed analysis of the literary value De la Selva, better known as a poet, invested in one of his few ventures into narrative prose. This article offers a reading of the ways in which

La guerra de Sandino o Pueblo desnudo conceives of individual and collective character as a determining force of historical destiny, in dialogue with the course of the Sandinista insurgency and the Nicaraguan sociopolitical reality, while arguing that its nature as an unfinished social novel contradicts its frequent characterization as a short novel.

Keywords: Salomón de la Selva; Social Novel; Short Novel; Sandino; Destiny.

Innumerables son los nombres que van quedando relegados a los márgenes del canon, para eventualmente convertirse en trazos gastados y apenas reconocibles. En medio de ese proceso parece encontrarse el del nicaragüense Salomón de la Selva (1893-1959), de quien Octavio Paz (2000) recordaba que había sido “el primero que en lengua española aprovechó las experiencias de la poesía norteamericana contemporánea” (p. 748). Esa apropiación de la tradición literaria de Estados Unidos no fue ninguna casualidad: De la Selva partió muy joven a ese país, bajo los auspicios del gobierno de Nicaragua, y fue allí donde comenzó su carrera como escritor y donde publicó el poemario, escrito en inglés, *Tropical Town and other poems* (1918). Ese abrevamiento bilingüe acaso fue uno de los motivos por los que, también de acuerdo con Paz, “no sólo introdujo en el poema los giros coloquiales y el prosaísmo sino que el tema mismo de su libro único –*El soldado desconocido* (1922)– también fue novedoso en nuestra lírica” (p. 748).

Es también en Estados Unidos donde Salomón de la Selva trabó contacto con Pedro Henríquez Ureña, “en 1915, cuando el escritor dominicano se mudó de Washington a Nueva York para trabajar como redactor del semanario newyorkino hispano, de larga tradición, *Las Novedades*” (Suárez Turriza, 2022, p. 132). Henríquez Ureña (2014), de hecho, fue uno de los principales exégetas del nicaragüense. En *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, lo ubica en “una generación intermedia [entre la de los últimos modernistas y los primeros vanguardistas], nacida entre 1890 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores” (p. 274). Las opiniones de Paz y de Henríquez Ureña, entre

muchas otras, no hacen sino acentuar el enigma en torno al olvido en el que ha caído la obra de Salomón de la Selva, de la que actualmente apenas es posible recuperar algunos títulos perdidos en librerías de saldo.

La desatención tanto del público como de la crítica es especialmente notoria en el caso de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, publicada originalmente por la Editorial Nueva Nicaragua y de la que la Universidad Nacional Autónoma de México lanzó una edición digital en 2023, en el marco del proyecto *La novela corta. Una biblioteca virtual*. Antes que nada, quisiera argumentar que esta obra, que De la Selva comenzó a escribir en 1934, pero que nunca se atrevió a dar a la imprenta, no es una *nouvelle*, sino probablemente una novela, a la que el autor no dotó de un carácter concluido, especialmente hacia sus últimos pasajes, lo cual explicaría que a pesar de su calidad literaria jamás se publicase en vida del nicaragüense. Se trataría, en resumen, de una novela breve, sí, sólo si se considera su extensión, pero no si se la analiza en busca de una estética que responda al paradigma de la *nouvelle* en tanto forma que exige sus propias condiciones de fabulación. Por otro lado, esta investigación analiza las maneras en que el escritor nicaragüense pone en perspectiva las tensiones históricas, sociales y culturales en las estructuras narrativas de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, lo cual establece a su vez una serie de correspondencias con una de las visiones fundamentales de la literatura occidental, concretamente la del peso del carácter ante los destinos humanos, tanto individuales como colectivos.

En la novela, De la Selva sigue los pasos de Augusto C. Sandino, protagonista de los primeros compases de la guerra de guerrillas contra la invasión estadounidense de Nicaragua, en el año de 1927, aunque la acción se desarrolla hasta los primeros días de 1928. El ejército sandinista, constituido mayormente por campesinos, es sólo uno de los focos donde se centra la narración, ya que paralelamente se ofrece al lector un vistazo a lo que sucede tras bastidores entre los políticos nicaragüenses que tratan de frenar la ofensiva guerrillera, al tiempo que colaboran con los representantes imperialistas estadounidenses, también ficcionalizados y retratados bajo

el mismo halo de banalidad en que figuran los gobernantes locales. No obstante, como es propio del género novelesco, la parodia está igualmente presente entre los campesinos sandinistas, cuya ignorancia y sometimiento a las voluntades de Sandino se ven retratadas de manera mordaz.

Para abundar en el rechazo a considerar *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* como una novela corta, quisiera rescatar una de las visiones que me parecen más convincentes en el ámbito hispanoamericano en torno a la *nouvelle*. Para Ricardo Piglia (2015), la novela corta se construye alrededor de un vacío cristalizado en un secreto. Es ésta una de las nociones que han aportado mayor comodidad a la ardua tarea de definir al género en cuestión, al igual que sucedió con la teoría pigliana de los dos relatos sobre los que radica el núcleo constitutivo del cuento (Piglia, 2001). En la obra de De la Selva, sin embargo, no es posible identificar un secreto sobre el que adquiera coherencia la construcción de la trama, precisamente porque *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* no depende de la aglutinación alrededor de este vacío al organizarse discursiva y narrativamente sobre un entramado de certidumbres y evocaciones ya conocidas tanto por el narrador de la novela como por los personajes principales, quienes, aunque divididos en dos bandos antagónicos –el de los guerrilleros y el de los *marines* estadounidenses y los gobernantes-títere locales–, constantemente descubren las intenciones y los resultados de las estrategias de la facción opositora. Hay en el centro de la novela una mirada retrospectiva, que da sentido a los avatares de la historia de Sandino y sus guerrilleros, y una omnipresente elusión de puntos ciegos, mucho más propia de, en primer lugar, la novela realista decimonónica y, en segundo, la novela social que se escribió en el ámbito hispanoamericano en la tercera década del siglo xx.

La definición de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* podría estar más en consonancia con lo que su amigo cercano, Henríquez Ureña (1984), señalaría en 1927, en sus “Apuntaciones sobre la novela en América”, a tenor de la escasa –o nula– producción novelística en el virreinato de la Nueva España:

Los “géneros literarios” son designaciones prácticas: muy dudosas su papel como categorías estéticas. Y, aun atribuyendo valor substancial a la noción de género, en cualquier época hay multitud de obras que escapan a las clasificaciones, y resulta puerilidad escolástica empeñarse en definirlas. Hay casos, como el de la *Celestina*, en que interesaría saber cómo pensó el autor: para mí, pensó dramáticamente, y escribió su obra, no tal vez con propósitos de representación, pero sí teniendo en la mente el escenario de “decoraciones simultáneas” (p. 87).

No sería difícil argumentar que los dilemas en torno a la definición de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* como novela corta, un contrato de lectura que obedece mucho más a las vicisitudes y caprichos del mercado editorial, pertenecen a estas puerilidades escolásticas de las que hablaba Henríquez Ureña. Ambas consideraciones adquieren carices excesivamente problemáticos al contrastarlas con *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*. Como ya lo adelanté unos párrafos atrás, la designación de novela corta como una categoría estética válida parece imantar una vasta serie de contradicciones, que sólo se reconciliarían ante la admisión de que, más que una categoría estética, se trata de una denominación editorial útil a la hora de poner en circulación textos que podrían no inscribirse satisfactoriamente en los ámbitos del cuento o la novela.

Pero independientemente de la índole genérica de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, es lamentable la escasez de bibliografía crítica en torno a un texto que por su riqueza estilística y por el sistema de representaciones que entabla con la historia nicaragüense merecería mayor atención. Y es especialmente desafortunado que poco sea lo que sabemos sobre la genética textual de una obra cuya clara naturaleza inacabada acaso figura detrás del desenlace abrupto y discordante de su capítulo final, en evidente discrepancia con las páginas que lo preceden. Si bien De la Selva dio comienzo a la escritura de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* luego de la muerte del guerrillero, en 1934, el último de los cuatro capítulos en que se divide la novela contrasta marcadamente con los demás, por su brevedad, particularmente en lo que se refiere a la subsección que cierra el libro, en la

que tiene lugar una escena que, por su simbolismo, extraña que De la Selva se limitara a plasmar con trazos tan generales.

A diferencia de una vasta serie de referentes narrativos de la época, *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* trasciende la solemnidad y el retrospectivo humor involuntario para –en su lugar– retratar a personajes complejos y ricos en claroscuros, enunciados a partir de una prosa inteligentemente paródica, sin temor al atrevimiento ni a los exabruptos que podrían desentonar con lo que en las primeras décadas del siglo xx se consideraba “escribir bien” entre los representantes de la república de las letras hispanoamericanas.

Antes de continuar con el análisis de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* considero conveniente hacer un paréntesis teórico, a fin de dar un panorama sobre las escuelas de pensamiento literario que emergían en los mismos años en que Salomón de la Selva se dedicaba a la escritura de su novela. En el ecuador de entreguerras, en el libro que inauguraría la trayectoria de Erich Auerbach como una de las principales voces de la tradición filológica romanista, el crítico alemán abriría su estudio *Dante. Poet of the secular world* (1929) de manera categórica con la aseveración Ήθος Ανθρωπῷ Δαιμονίῳ, máxima heraclitiana que podría traducirse como “el carácter es el destino del hombre”. El pasaje cobra mayor relevancia a la luz de las palabras que Auerbach (2007) dedica en su introducción a los textos homéricos y al contraste que establece con quien considerará el primer poeta del mundo secular –y realista por extensión. Así, al respecto del florentino, el autor de *Mimesis* apunta:

[fue el primero en construir al] hombre, no como un remoto héroe legendario, ni como un representante abstracto o anecdotíco de una clase ética, sino al hombre tal como lo conocemos en la realidad histórica en la que vive, el individuo concreto en su unidad y completitud; y en ese sentido, ha sido emulado por todos los sucesores retratistas del hombre, independientemente de si trataban un tema histórico, mítico o religioso, ya que, después de Dante, mito y leyenda también devinieron historia (pp. 174-175).¹

¹ La traducción es mía.

Llama la atención la similitud de las ideas de Auerbach en los albores de sus derroteros por las configuraciones y figuraciones de la literatura occidental con lo que, por esos mismos años, Mijaíl Bajtín comenzaba a delinear en la que sería la cumbre de su teoría literaria, y que se aglutinaría posteriormente en el tercer tomo de sus obras completas, también conocido como *La novela como género literario*. Si bien Auerbach identificaba la *Comedia* de Dante como el punto de partida de la literatura moderna, las inquietudes de Bajtín, aunque encaminadas en una dirección análoga, se centraban en la novela como un género cuya emergencia resultaba inevitable ante las corrientes históricas y las prácticas discursivas orientadas irrevocablemente hacia la modernidad. Las apreciaciones de Auerbach y Bajtín están mayormente focalizadas en las vicisitudes de la tradición europea, que si bien constituye una de las matrices culturales de la región hispanoamericana no basta para ofrecer una perspectiva de conjunto con la que sea posible una aproximación a la novela de Salomón de la Selva. Sin embargo, considero que los enfoques de ambos teóricos coinciden en diversos planos con los que Ángel Rama, obviamente más interesado en el contexto hispanoamericano, plasmó en *La transculturación narrativa en América Latina* (1982) y en *La ciudad letrada* (1984). Y es que conceptos como los bajtinianos de heteroglósia y la palabra de dos veces convergen con diversas aseveraciones de Rama (2004), como cuando el teórico uruguayo afirma a propósito de narradores de la estirpe de Juan Rulfo:

El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Si esa comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun colinda con una de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística (pp. 42-43).

En este sentido, no sería aventurado afirmar que Bajtín (2019) propuso una filosofía de la novela fundamentada en aspectos concretos, como su naturaleza dialógica y polifónica, al igual que su

carácter subversivo y anticanónico frente a los géneros elevados y las corrientes históricas y estilísticas en las que se enmarca su origen y desarrollo, que además alberga inigualable parentesco con la “nueva conciencia cultural, literaria y creadora [que] vive en un mundo activamente multilingüe” (p. 259), mientras que Rama, parapetado en los terrenos literarios de América Latina, esgrime que la forma novelesca surge como respuesta a un conflicto que podría asumir diversos binarismos a lo largo de la historia de los países hispanoamericanos, entre ellos, universalismo contra nacionalismo o civilización contra barbarie. Siguiendo con las ideas del uruguayo, la conciencia creadora latinoamericana, más allá de simplemente imitar los modelos europeos, se planta sobre esa encrucijada, que también podría asumir el nombre de cosmopolitismo contra provincianismo, y a partir de ahí entabla un dialogismo entre la escritura y las múltiples voces que se aglutan en el devenir nacional, en consonancia con la heteroglosia bajtiniana (2019), que es “la base del estilo de la novela a lo largo de la historia de este género” (p. 650). A este respecto, Rama (2004) también señala una cuestión interesante sobre la elección de la novela como forma literaria en el ámbito hispanoamericano: “ese género se presenta como el vehículo apropiado de una burguesía urbana en proceso de modernización al que por lo tanto puede echársele mano con posibilidades de que rinda una eficaz actividad educadora” (p. 210). En una afirmación que coincide con los postulados de György Lukács (2018), Rama asimila los procesos de constitución de la novela como género de géneros por excelencia con el de la consolidación de la burguesía en tanto clase social dominante de la modernidad. Este carácter indisociable del género novelesco con sus orígenes burgueses probablemente sea la causa de las tensiones creadoras que se suscitan en el ámbito hispanoamericano tras la irrupción de esta forma, con *El Periquillo Sarniento* (1816). Sin embargo, hay que subrayar que Salomón de la Selva escribe *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* en una década en la que la novela social se erige como la vertiente preponderante del mundo literario. Al respecto, Rama argumenta (2004):

La novela social latinoamericana de los treinta ni siquiera se planteó este asunto como un problema, no discutió si estaba operando con una de las formas predilectas de la cultura occidental burguesa, limitándose a violentarla para que aceptara una ideología que respondía a las orientaciones de un pensamiento de izquierda (en el cual se mezclaba liberalismo, progresismo, tímidos escarceos marxistas) sin modificar demasiado notoriamente sus formas, apenas sí simplificándolas en un régimen más marcadamente denotativo y lógico-racional (p. 211).

En *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, se perfilan claramente estas contradicciones de las que habla Rama: De la Selva pasa por alto el hecho de que la novela sea una forma literaria burguesa y la elige precisamente como el mecanismo que da coherencia a su narración, centrada en el rechazo del imperialismo capitalista estadounidense y en la alternativa esperanzadora para Nicaragua que representa la guerrilla sandinista, a la que además en diversas ocasiones se vincula en la trama con el comunismo, sin que ésta nunca llegue a hacer de esa ideología su bandera de combate. En lo que a esto último se refiere, habría que recordar que los años que Salomón de la Selva pasó en su juventud en Estados Unidos –primero, de 1906 a 1910; luego, de 1911 a 1921– lo sitúan en una posición atípica con respecto a escritores que en la misma época rubricaban sus obras respectivas. En los albores del siglo xx, la república de las letras en el ámbito hispanoamericano miraba hacia París, que todavía ejercía su halo de capital del siglo XIX, un territorio que había constituido la obsesión y fascinación de la conciencia creadora desde Domingo Faustino Sarmiento, pasando por José Enrique Rodó, hasta Rubén Darío. No obstante, si hacemos caso nuevamente a Rama (2009), “la ciudad ideal de la época no era meramente París, aunque sus bulevares haussmanianos hayan producido estragos en los viejos cascos de damero de América Latina al ser traspuestos irreflexivamente, sino más bien la tercera tradición de la metrópoli conservada en el espíritu de las excolonias” (p. 179).

El embeleso de Salomón de la Selva por la cultura anglosajona no era nimio en absoluto y probablemente ocupó el lugar que tuvo

la tradición literaria francesa para la mayor parte de los escritores hispanoamericanos de la época, por lo menos en sus años de juventud. Así, en palabras de Suárez Turriza (2022):

Llama la atención la insistencia con la que don Pedro [Henríquez Ureña] incita a su discípulo [De la Selva] a perseverar en el estudio del español [...]; parecía temer que la influencia artística de los poetas sajones pesara demasiado, todavía en 1922, sobre el espíritu de su joven amigo, y minara su expresión poética en español” (p. 145).

Si la preocupación de Henríquez Ureña sobre el dominio de la lengua española por parte de Salomón de la Selva era legítima, significaría que el autor de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* –una de cuyas grandes proezas es el alto potencial mimético con la lengua hablada por los campesinos, al igual que la maestría en los registros de personajes que apenas logran expresarse en español, ya sean integrantes de la guerrilla sandinista o *marines* estadounidenses, que difícilmente mascullan la lengua local– habría conseguido una notable hazaña literaria al representar de manera auténtica las diferentes voces que pueblan su novela, a pesar de las presuntas limitaciones de su dominio de la lengua española detectadas por su maestro y amigo poco más de una década antes de que comenzara con su escritura.

Es por todo esto que *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* destaca a la luz del problemático papel que desempeña la conciencia creadora al poner en perspectiva el choque entre las fuerzas sandinistas y el ejército invasor estadounidense, al tiempo que es la misma tradición y lengua del país norteamericano de la que el artista detrás de la obra ha abreviado mayormente en su proceso de maduración intelectual. La novela comienza precisamente con el muy simbólico pasaje en el que los aviones estadounidenses bombardean a los guerrilleros sandinistas, en momentos en que su líder les da la orden de parar el fuego, aunque de manera infructuosa, a raíz del atronador ruido que generan las máquinas invasoras. Por esta imagen, De la Selva parecería insinuar que el peso arrollador del poderío estadounidense, en su expansión como tradición hegémónica

que dará paso a las nuevas realidades hispanoamericanas del siglo XX, y de manera mucho más acentuada del XXI, impide frontalmente la diseminación de las voces que resisten a su implantación forzada como régimen de dominación social, cultural y política. En esta tesisura, De la Selva no sería un artista ingenuo que miró sin ningún atisbo de crítica al incipiente núcleo cultural de Occidente, como en su momento el modernismo y las subsecuentes vanguardias lo hicieron con París.

En esta línea, sorprende que Anastasio Somoza Debayle, futuro dictador, a quien De la Selva (2023) retrata en la novela cuando ocupaba el cargo de coronel del ejército nicaragüense, se introduzca en la trama, primero descrito por el narrador como “un joven algo adiposo, de evidentes carnes flojas, con nalgas de mujer, de rostro bien parecido, pero sin expresión de carácter, a menos que se le dé nombre de carácter a la más vacua complacencia” (p. 59), y luego, por su tío, el entonces candidato presidencial José María Moncada, como alguien que “Estudió en los Estados Unidos y habla inglés” (p. 59). Contrastan esas primeras descripciones de Somoza con las que se plantean en torno a Sandino, las que el narrador aventura en el momento en que el ejército sandinista debe reagruparse, tras el bombardeo estadounidense, y que se condensan en las siguientes palabras al respecto de la voz del líder guerrillero:

La voz era de mando. Salía de una boca rasgada a la que le hacían guardia erecta dos hondas arrugas laterales. Salía de boca, pero venía de muy hondo, de más hondo que el cuello, de más hondo que los pulmones, de más abajo del estómago. Era una voz que hacía decir a sus soldados: “¡Güebos de hombre, los de mi general!” (p. 47).

Aunque podría afirmarse que De la Selva asume una perspectiva maniqueísta del conflicto, al igual que lo hicieron muchos de sus contemporáneos ante la imparable expansión económica estadounidense en vastas regiones de Hispanoamérica, también sería posible argumentar que el escritor nicaragüense hace suya esa premisa fundamental de Auerbach (2007): de la mano de Dante, se inauguran las letras modernas, que hacen eco de la filosofía hera-

clitiana: “el carácter es el destino del hombre.” Los personajes que pueblan *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* están todos marcados por el designio del lugar al que se adscriben en la historia, realidad ante la que De la Selva aprovecha la noción de novela como reflejo del devenir histórico al que está irremediablemente sujeta, en perpetua retroalimentación y construcción, lo que a su vez le permite poner en juego sus infinitas posibilidades miméticas. Más aún: si nos atenemos nuevamente a las oposiciones discursivas que encarnan Sandino y Somoza, podemos ver claramente cómo se manifiestan en la novela las contradicciones sociales que se perfilan en ese momento en Nicaragua como un dilatado campo de batalla donde luchan encarnizadamente las fuerzas que determinarán el horizonte histórico del país a lo largo del siglo xx. En este punto, es importante señalar que las derivas de los guerrilleros sandinistas en la novela se desarrollan a la luz de las migraciones a que se ven obligados a transitar frente a la persecución que lanzan contra ellos los *marines* estadounidenses. A este tenor, no hay que olvidar que De la Selva mismo abandonó Nicaragua a muy temprana edad y que, como tantos intelectuales de su época y de las posteriores, su vida consistió en un periplo constante por diversas latitudes, en las que, además de Estados Unidos, se cuentan México, Costa Rica, Panamá y una incursión en la Primera Guerra Mundial, durante la cual peleó en las filas del ejército británico. Sería imposible disociar esta experiencia vital de la que el escritor imprime en su fabulación en torno al conflicto que atraviesa su país después de ingresar al turbulento siglo xx. Es así que la novela encuentra su balance entre la mirada estática, que se posa sobre las tropelías que la clase política nicaragüense perpetra en Managua, y la perspectiva móvil, que rastrea los pasos de los sandinistas en su apresurada fuga del asedio estadounidense, al igual que los ardides que los guerrilleros traman contra la ingenuidad de los invasores norteamericanos.

En ese fresco errático dibujado por De la Selva, resaltan de manera notable el segundo y tercer capítulos, en los cuales asistimos a una cuidadosa y prolongada narración del viaje que emprenden dos personajes cruciales para la trama: Peño y el cura, una inmersión en el paisaje natural profundo nicaragüense, que casi amenaza con tra-

gárselos vivos, muy en la línea de los discursos ficcionales de finales del siglo XIX y principios del XX en Hispanoamérica, que erigieron una tentativa mimética en torno a las prácticas discursivas naturalistas. En el segundo apartado de la novela, Sandino envía al capitán Peño, en una operación encubierta, a tender a los *marines* una emboscada. Para ello, debe fingir que es un campesino que ha sido agredido por los sandinistas. El plan funciona y los guerrilleros infligen un duro revés a los invasores. Durante la misma misión, Peño conoce al cura, a quien eventualmente logra reclutar y traer consigo de vuelta al campamento sandinista, ubicado en El Chipotón.

En la vuelta que ambos emprenden, en el tercer capítulo, se cifra uno de los pasajes más poderosos de la narración, y en donde reluce intensamente el oficio de poeta que De la Selva cultivó a lo largo de la mayor parte de su obra literaria. Carlo Ginzburg (2018) plantea la premisa de que para “ver las cosas lo primero es mirarlas como si no tuvieran ningún sentido: como si fueran una adivinanza” (p. 21); y el narrador de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* se acerca al paisaje salvaje nicaragüense como si la dinámica que permite su existencia fuera un enigma que imanta a los personajes y los fragmenta en su propia subjetividad. Así, vale la pena citar en extenso el siguiente pasaje (2023), en el que Peño y el cura, que además llevan sus aparejos en un par de mulas, se ven acorralados por la fauna del lugar:

Se *adivinaba* el raudo vuelo del gavilán a caza de pájaros incautos, y el reptar de serpientes noctívagas que son el terror de los nidos donde la madre falta. Y entre los helechos, encendiéndose y apagándose, reflejando el brillo de los chapiollos que Peño y el tata cura habían prendido y fumaban para envolverse en humo contra los moscos, relumbraban los ojos del jaguar que daba vueltas en derredor de los atemorizados animales, batiendo en compás de ritmo fatal su recia cola (p. 128).²

² El énfasis es mío.

El narrador trata de darle sentido a esa experiencia que viven Peño y el cura a partir de un desentrañamiento de lo real, en sus linderos casi impenetrables. Siguiendo la estela de Ginzburg, para lograr ver ese mundo que se mantiene al margen de las pugnas humanas y que hace las veces de una frontera necesaria de atravesar para que ambos personajes puedan volver a verse inmersos en las refriegas contra el ejército invasor, la voz narrativa ha de especular sobre el significado que subyace en los sutiles movimientos que pueblan ese mundo, acaso más despiadado, esto de no ser porque el jaguar que atemoriza a Peño y el cura, a pesar de entablar contra ellos una persecución similar a la que los *marines* lanzan contra los sandinistas, al final de cuentas se abstiene de atacarlos, en un gesto que acentúa el disímil horizonte de vicisitudes que prevalece en los territorios inhóspitos de Nicaragua.

No obstante, durante la turbulenta inmersión de Peño y el cura en la tenebra selvática es otro el ominoso símbolo que persigue a los protagonistas de este pasaje, uno relacionado con el folclor local y con los espectros que pasean por la tradición oral centroamericana. Agobiados por las inclemencias sonoras de la selva, en las que resonaban “chiflidos de pájaros en cuya entonación se adivinaban amenazas, mentadas, burlas de Satanás” (De la Selva, 2023, p. 131), Peño le confiesa al cura: “aquí estamos seguros [de las ceguas]. Los tigres no las dejan pasar. Ni qué iban a saber las malditas que por aquí veníamos. Mejor quiero que me alcance una bala que no que me juegue una cegua” (p. 131). Unas páginas más adelante, cuando los temores de la noche ya han amainado y parece que ambos personajes y la recua de mulas que los acompaña están a salvo, Peño nuevamente alude a estos seres: “Caminandito nos calentamos, padre. Veya que si nos agarra otra noche a lo mejor nos güelen las ceguas y persiguen. ¡Vuele caite, a ver a qué horas salimos de este monte!” (p. 133). Es significativa la hipérbole barajada por Peño: preferiría que el fuego del campo de batalla lo alcanzara a encararse con esta criatura, que mucho alberga en común con la Llorona, ser que tiene presencia en la tradición oral mexicana y de algunos países de Centroamérica, al igual que con otras figuras del folclor hispanoamericano. En el caso de la cegua,

David Mareño Lozano (2021) señala que, junto con otras variantes centroamericanas, constituye “una misma figura desde el punto de vista tipológico, si bien no procede asimilarlas [...] al mismo prototipo de la Llorona” (p. 683).

Así, aunque en *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* se alude a la cegua, sin determinar los rasgos específicos de la leyenda en la que De la Selva estaría pensando, al introducirla en los diálogos de Peño y el cura, ésta desempeña un papel imprescindible a la hora de hilvanar los dos territorios fundamentales sobre los que se cierne la trama: en primer lugar, la Nicaragua «civilizada», urbana –que en realidad es el eje donde se articulan las subtramas que protagonizan los gobernantes manipulados por el imperialismo estadounidense y que en numerosos pasajes evidencian su inercia política– y la Nicaragua «salvaje», de la barbarie –binarismo esencial latinoamericano–, que, indómita, se yergue más peligrosa que las balas detonadas por el aparentemente invencible ejército estadounidense. Eso no es todo: la irrupción de la cegua en *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* pone de relieve aquellas ideas de Rama (2004) que rescataba páginas atrás: la novela social que se escribió en el ámbito latinoamericano en la década de 1930 no necesariamente hacia del materialismo histórico un estandarte estético y en su lugar se limitaba a incorporar los “tímidos escarceos marxistas” (p. 211) de los que habla el teórico uruguayo. Una estética más orientada y abiertamente marxista no habría logrado hacer de la cegua uno de sus ejes articuladores, al tratarse de una figura procedente del imaginario mítico y popular, discordante con las tendencias ideológicas que en ese entonces circulaban como alternativa al expansionismo de Washington.

Si bien *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* se construye efectivamente como una novela social en la que tienen cabida elementos tendientes a lo fantástico, también es cierto que las exploraciones relacionadas con el comunismo están presentes e igualmente ejercen un papel destacado en la trama. Desde las primeras páginas, se nos habla de “la mulita parda del general Sandino, ensillada con la montura mexicana que le habían mandado los comunistas de México” (De la Selva, 2023, p. 45). A raíz del bombardeo, todas

las mulas en posesión del ejército sandinista huyen en estampida y son capturadas por los estadounidenses. Además de la emboscada sandinista, uno de los objetivos principales de la misión de Peño al infiltrarse entre los *marines* es, de hecho, recuperar la mula del líder guerrillero. A sabiendas de estos sucesos, se explican las palabras del narrador cuando Peño finalmente logra reencontrarse con el animal: “Peño casi da un salto de sorpresa. Traía el marino la mulita parda del general Sandino ensillada con la montura de charro que los comunistas le habían enviado al jefe del Ejército Libertador. Los adornos de plata de la silla poblana relumbraban bajo el nicaragüense sol de encendidos oros” (p. 112). Pero la mulita parda de Sandino no solamente es un animal con el que se ha encariñado el líder guerrillero, sino que sirve para tematizar la conflictiva relación que el sandinismo alberga con los comunistas en general y con los mexicanos en particular. En una analepsis narrada inmediatamente después de la escena anterior, Sandino les explica a sus subordinados la incompatibilidad con el símbolo de la hoz y el martillo que aparece en los estribos de la montura: “No puede ser nuestro —les había dicho—. La hoz no la usamos nosotros. Nosotros usamos el machete. Somos de la América Central. En México sí he visto que usan la hoz. Nuestro símbolo debe representarnos” (p. 113). Es más, este pasaje, en apariencia inocente, sirve para que el sandinismo idee sus propias señas de identidad y se aleje de la simbología comunista, que en ese momento se ha generalizado en diversos puntos del globo. Y no sólo eso: Sandino, en una nueva evocación hacia la máxima heracliana de que el carácter es el destino del hombre, insinúa que Nicaragua, con toda su vasta estela de peculiaridades, se encuentra en un punto de fuga con respecto a México y su variante nacional del comunismo, por lo que para asumir su identidad en el episodio de conflicto con el imperialismo estadounidense es preciso que enarbole su propia simbología, que irónicamente también supone una relación conflictiva con su inserción en Centroamérica.

Es en esa encrucijada donde adquiere sentido la otra parte del título de esta novela: *Pueblo desnudo*. Salomón de la Selva deja entrever que para que Nicaragua sea capaz deemerger victoriosa de

la mano de Sandino es preciso que encuentre su propia voz en el concierto de los incipientes estados hispanoamericanos, que continúan debatiéndose en la engañosa bipolaridad de la civilización y la barbarie. El título de la novela podría interpretarse por lo menos de dos formas, no del todo opuestas. En primer lugar, como dos nombres igualmente posibles para una sola enunciación narrativa; en segundo, como un dilema entre la guerrilla encabezada por Sandino y el resultado de la derrota que ésta pudiera sufrir ante los invasores estadounidenses: un pueblo despojado de todo atavío o peculiaridad, sin carácter y sin destino. ➤◆

REFERENCIAS

- AUERBACH, E. (2007). *Dante. Poet of the Secular World*. R. Manheim (Trad.). Nueva York: New York Review of Books.
- BAJTÍN, M. M. (2019). *La novela como género literario*. C. Ginés Orta (Trad.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- DE LA SELVA, S. (2023). *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://lanovelacorta.com/novelas-en-la-frontera/la-guerra-de-sandino-o-pueblo-desnudo.pdf>
- GINZBURG, C. (2018). *Ojazos de Madera*. A. Clavería (Trad.). Bogotá: Ariel.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1984). *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOZANO, D. M. (2021). La Llorona, la Ciguanaba y otros espectros femeninos. Configuración tipológica y motivos legendarios. *Revista Chilena de Literatura*, 104, 671-695. Santiago, Universidad de Chile. Véase <https://www.jstor.org/stable/48663036>
- LUKÁCS, G. (2018). *Teoría de la novela*. México: Debolsillo.
- PAZ, O. (2000). *Obras completas II. Excusiones/incursiones. Fundación y disidencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- PIGLIA, R. (2001). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2015). *La forma inicial*. México: Sexto Piso.
- RAMA, Á. (2004). *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMA, Á. (2009). *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo.
- SUÁREZ TURRIZA, T. (2022). Salomón de la Selva y Pedro Henríquez Ureña: notas sobre una amistad cultural. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 74, 131-160. Ciudad de México, Universidad Autónoma de México. Véase <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2022.74.57445>