

## LA POESÍA TOTALIZADORA DE ERNESTO CARDENAL: UN LEGADO PARA TODOS LOS TIEMPOS

JULIO VALLE CASTILLO<sup>1</sup>

La poesía sigue siendo hasta ahora, según afirmaba José Coronel Urtecho (1906-1994), el único producto nicaragüense de indiscutible valor universal. Nada que no sea la poesía y los poetas, nos ha permitido posicionarnos en el mundo. No hemos podido ser contemporáneos del tiempo que nos ha tocado vivir. En nuestra historia hemos venido de década en década perdidas, hasta sumar varios siglos perdidos. Sin embargo, lo que no han podido hacer las clases dirigentes políticas, lo han logrado los poetas. La poesía es la que ha construido y a su vez inventado a Nicaragua, salvándola de la disolución; es la que la ha dotado de identidad en el continente americano y sus islas; la poesía es el idioma de Nicaragua; su lengua común, su *lingua franca*: su memoria, su historia, su sensibilidad, su imaginación, su pensamiento, su religión, su razón de ser. La poesía ha sido una especie de don colectivo. Estado de poesía, o sea, estado de Gracia. La desgracia acaso ha engendrado la gracia de un pueblo: despoblación indígena, dominación o pacificación y cristianización por la fuerza, encomiendas o esclavitud y coloniaje, piratas ingleses

<sup>1</sup> Escritor, poeta, pintor, crítico artístico y literario nicaragüense. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Dirigió el Departamento de Literatura del Ministerio de Cultura y la revista *Poesía libre* y se desempeñó como catedrático de la Universidad Centroamericana. De una amplia y diversificada actividad de promoción cultural ha viajado por América y Europa. Es miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua. [https://es.wikipedia.org/wiki/Julio\\_Valle\\_Castillo](https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Valle_Castillo)

y holandeses entre el 1600 y el 1700, guerras civiles, independencia y filibusteros en 1800, ocupaciones británicas de más de la mitad del territorio en el siglo XIX, intervenciones norteamericanas en 1909, 1912, 1925; cadenas de volcanes en irregular erupción, terremotos y maremotos y tiranos sanguinarios y entreguistas, generando dinastías y fundando guardias o ejércitos pretorianos. Acaso por todo este complejo de historia y fenómenos naturales, la humanidad nicaragüense, siempre amenazada por la destrucción y la muerte, en eterna crisis, se ha aferrado a la palabra para dejar constancia de sí misma, ha vivido dejando testimonio, ocupando la palabra, levantando actas de nacimiento y reconstrucción hasta articular una especie de sagrada escritura nacional. Cardenal ha encarnado a este pueblo extrovertido: lengua, sonido, grito, signo, significante y significado. Pueblo de poetas. Pueblo-poeta. Pueblo, se dirá tal vez peyorativamente, de palabras, pero de palabras proféticas, que ante todo son “actos”, “hechos”, palabras-hechos altamente éticos y estéticos, o sea, revolucionarios, transformadores, renovadores del verbo mismo, inquietadores de la conciencia y por ende reveladores de la conciencia, de la cosmovisión, del hombre y la mujer en toda su amplia dimensión horizontal y en la honda escalada vertical.

La tradición poética nacional, con su doble fuente, una norteamericana y otra francesa, y sus dos grandes etapas, el Modernismo dariano y el Movimiento de Vanguardia antidariano, delineó los parámetros que conforman la identidad poética de Ernesto Cardenal (Granada, Nicaragua, 20 de enero de 1925). Vivió su infancia circundado de tíos poetas, que asimismo eran políticos, polemistas e intelectuales: Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra Cardenal, Luis Dowling Urtecho, Joaquín Pasos Arguello y hasta su abuela materna, Agustina Urtecho de Martínez, personaje determinante en su personalidad, era una mujer de letras y editora de revistas de la acción católica. Residió en la Granada lacustre y comercial, reconstruida después de la Guerra Nacional (1854-1956) y en el León aún colonial, oratórico y versificante de Nicaragua. En esos años, a la sombra de la mole de la Catedral y bajo un cielo cargado de campanas, a todas horas, intrigado y temeroso, se fascinó por un personaje: alto, corpulento, ojos azules y rubio, casi pelirrojo, acaso por poeta y por demente. Escribe Cardenal:

Cuando era niño yo asistía al colegio de los Hermanos Cristianos en León, en el lugar de Las Cuatro Esquinas (esquina opuesta con la casa de Darío) y pasábamos por la vieja casa cuando íbamos a misa al Hospicio de San Juan de Dios y veíamos por el zaguán al fondo de un corredor sombrío a Alfonso Cortés (1893-1969) encadenado, con una cadena atada a una viga del techo. Yo tenía ocho años pero recuerdo que para mí esa figura era ya misteriosa y me intrigaba porque una sirvienta de mi casa me había contado que era un ‘poeta loco’. Una tarde se soltó de sus cadenas y entró al patio del colegio donde nosotros jugábamos, llenándonos de terror. Después entraron unos guardias y se lo llevaron esposado.

En León mismo entabló una relación al borde de la adolescencia con otro poeta, Lino Arguello, Lino de Luna, Linito, como lo llamaba el pueblo, pariente suyo, que deambulaba arrastrando por las calles empedradas y los barrios a la luz de candiles o farolas de aceite una feroz y mansa dipsomanía y a su vez con un candor y delicadeza lírica, llorando novias muertas que “nunca habían existido”. Lino parecía un príncipe desaliñado, sin trono, o el pedazo del ala de un ángel caído desguazado por los perros callejeros; el pequeño Cardenal le pasaba por entre las rejas de hierro forjado de las altas ventanas algún pedazo de pan o tortillas con frejoles y queso, a escondidas de las personas mayores, para que calmara el hambre.

Con una sensibilidad y conciencia en relación directa, ya oída o evocada, ya atestiguada o protagonizada, con la historia patria, fue conspirador y combatiente desde su adolescencia contra el régimen de los Somoza. Cardenal se asomó a la vida artística en la década del 40, junto con Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985) y Carlos (Ernesto) Martínez Rivas (1924-1998) y al amparo de promotores de vocaciones: Ángel Martínez Baigorri (1899-1971), jesuita español, profesor de literatura en el Colegio Centro América de Granada; Coronel Urtecho, su mentor permanente, casi a domicilio, Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), el divulgador en revistas y suplementos culturales; Manolo Cuadra (1907-1957), el poeta de izquierda, por lo que tuvo que padecer cárceles y exilios, quien lo consideró un “genio” o “cuasi genio”; Joaquín Pasos (1914-1947), el más asistido de gracia poética y Enrique Fernández Morales (1918-1982). Los “tres Ernestos” fueron presentados en los *Cuadernos del Taller San Lucas*, revista editada en Granada, por los poetas del ex Movimiento de Vanguardia. La Posvanguardia estaba compuesta por ex vanguardistas y tres jóvenes, llamados de la “Generación de 1940”. Al final de los 40, Car-

denal concluyó en la Universidad Nacional Autónoma de México su licencia en Literatura. Más tarde siguió estudios de literatura inglesa y norteamericana en Columbia, Nueva York, y luego viajó por Europa. Traductor, ha vertido a los poetas norteamericanos y a los poetas primitivos del mundo; ensayista, ha sido divulgador y crítico de la poesía nicaragüense, norteamericana y cubana; escultor, una mezcla monacal de Brancusi y de los alfareros indígenas y, sobre todo, poeta, creador de un “habla” entre las hablas de la literatura española americana. Es el poeta nicaragüense más conocido, escuchado por las masas y leído por los lectores y creadores de hoy, pues se lee en más de veinte lenguas, su obra sobrepasa el centenar de ediciones y ha influido sobre los poetas novísimos y aún sobre sus contemporáneos y predecesores. Una poesía que además de sus excelencias intrínsecas y de su arraigo temático y formal en Nicaragua, acusa otras funciones liberadoras, sociales, políticas, proféticas y religiosas. “Cardenal llama a su poesía *exteriorista*, afirma Narch de Orti, en oposición al subjetivismo lírico-onírico de otra corriente de la poesía latinoamericana de la cual están ausentes los temas de actualidad...”

Pero fue hacia mediados de la década del 60 que se proyectó en el ámbito todo de la lengua de España y América, además de otros países europeos como Holanda y Alemania, con obras como *Hora 0* (México: Revista Mexicana de Literatura, 1960), *Epigramas* (México: UNAM, 1961), *Gethsemaní, Ky*, (México: Ediciones Ecuador OOO, 1964), *Salmos* (Colombia: Universidad de Antioquia, 1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (Medellín: La Tertulia, 1965), *El Estrecho Dudoso* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1966).

### **Primeros escarceos**

Mejía Sánchez y Martínez Rivas acertaron antes que Cardenal con su voz propia, particular. El camino que recorrió Cardenal para el hallazgo de lo suyo fue más largo y accidentado; anduvo, visto desde la perspectiva que permite su obra, en dirección opuesta. Él mismo se ha encargado de expulsar esta producción del canon de su obra. Sus primeros poemas, *Carmen y otros poemas*, son poemas de amor, obsesión por una muchacha llamada Carmen, que trasciende y significa *Poema* en latín, *Jardín* en árabe y *Belleza* en sánscrito. Piezas nutridas

de un subjetivismo intenso, un lirismo, que únicamente puede brotar de un auténtico poeta.

Este ciclo primerizo lo cierran tres poemas extensos, torrenciales: “La ciudad deshabitada”, “Proclama del conquistador” (1947) y “Este poema lleva tu nombre”. Poemas hacia la oscuridad, sonámbulos, sensuales, hablando dormidos y despiertos; de aquí cierto paladar o sabor surrealista que evoca a Pedro Salinas, al Neruda de *Tercera residencia*, al Archibal Maclich de *El Conquistador* y a un Claudel formal, versicular: convergencia de sus lecturas formativas. Sin embargo, ya despuntan allí otras constantes de su obra: la temática histórica y la ciudad de Granada de Nicaragua.

Fuera del canon poético de Cardenal, estos poemas en su instante cumplieron con lo esperable: revelar a un poeta, una vocación y además prefigurar en su temática y ejecución verbal algunos rasgos del universo poético de Cardenal, aunque ya se sabe que en un estado de vigilia.

En su temporada en Estados Unidos (1949-1950), Cardenal empezó un proceso de distanciamiento hasta la ruptura con su poesía primeriza signada tanto por la poesía impura de Neruda como por la poesía pura española de Pedro Salinas. Se despojó del lastre y gustos epocales y se dio a buscar su propia voz, acaso más afuera, en el exterior, que en su interioridad. Se dedicó a estudiar y traducir una de las corrientes de la poesía norteamericana que más le interesaba, aquella que, opuesta a Edgar Allan Poe y su simbolismo, arranca con el ímpetu democrático de Whitman, elemental y enumerativo, genera una renovación de la poesía moderna en Occidente con Ezra Pound (1885-1972); se enriquece con Amy Lowell, que continuó el Imaginismo, y se profundiza y extiende con nombres como Edgar Lee Masters, autor de *Spoon River Anthology*, para expresar el mundo aldeano pero vital; Carl Sandburg y su cotidianidad urbana y su fresco informalismo; Vachel Lindsay y su poesía como “un costal de mago”, con mucho de andarín o de juglar; James Oppenheim, Marianne Moore, William Carlos Williams, Muriel Rukeyser... Fruto de aquellas frecuentaciones, junto con Coronel Urtecho, edita, años más tarde, una *Antología de la poesía norteamericana* (Madrid: Aguilar, 1963) que amplía y completa la que su antiguo maestro había publicado en 1949.

Podría decirse que, para Cardenal, el encuentro con la poesía norteamericana, en particular con la poesía de Pound, fue un encuentro consigo mismo. Cardenal, en poco tiempo, logró por temperamen-

to y afinidades, y sustentado en sus vivencias y cultura, una voz propia, identificable y diferente. Y con ella, elaboró una *ars poética* para América latina y la propia España: realista, inteligible, clara, objetiva (algo que tal vez provenía del budismo Zen) e impura; con otro tipo de impureza, anverso de la impureza de Pablo Neruda.

### **Exteriorismo: una plástica verbal**

El crítico Kittseiner afirmó en 1980 que “con el ocaso de la vanguardia histórica (finales de los años treinta) murieron los –ismos en el mundo entero. Es la particular situación histórica de las sociedades hispanoamericanas lo que explica que todavía en los años cuarenta y cincuenta sigan surgiendo –ismos: el “Exteriorismo” de Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, el “nadaísmo” del colombiano Gonzalo Arango. Pero hay una diferencia, entre esos dos –ismos: mientras el segundo es la denominación de un grupo, de una escuela cuando más, el nombre propuesto por los poetas nicaragüenses apuntaba a otra cosa. Ni más ni menos que a designar lo que hoy aparece como la poesía dominante en Latinoamérica en los últimos veinticinco años, a partir del momento de la crisis del código poético que había definido Neruda con su *Canto general* y que mostró sus limitaciones internas e históricas con un libro tan pobre como el titulado *Las uvas y el viento*. Sin saberlo, como siempre ocurre, Coronel Urtecho y Cardenal estaban bautizando, a finales de los años cuarenta, la poesía que se iba a hacer dominante, bajo diversas denominaciones, con tres generaciones de poetas; desde *Hora 0*, *Poemas* y *Anti poemas* (Nicanor Parra) hasta los más recientes poetas latinoamericanos, pasando por los poetas combatientes o guerrilleros, asesinados en la lucha de liberación nacional, uno, incluso, por una facción sectaria de sus propios compañeros: [Xavier] Heraud (Perú), Otto-René Castillo (Guatemala), Leonel Rugama (Nicaragua) y Roque Dalton (El Salvador)”.

“El Exteriorismo” es una “palabra creada en Nicaragua para designar el tipo de poesía que nosotros preferimos, apunta Cardenal [...]”. Y, consciente del fin de los ismos, demarca y precisa: “No es un ismo ni una escuela literaria. Es tan antiguo como Homero y la poesía bíblica (en realidad, es lo que ha constituido la gran poesía de todos los tiempos)”.

Otro rasgo de “el Exteriorismo” es que es una poesía principalmente clara, solar, tropical, diáfana, para que pueda ser entendida por todos los lectores; “alondra de canto cristalino”, había vislumbrado Rubén Darío en 1899, que huye medrosa “ante la fiera máscara de la fatal medusa”: la oscuridad, el hermetismo, el onirismo, el surrealismo...; algo que hacia los 40 y 50 propugnaban Coronel Urtecho y Salomón de la Selva (1893-1959), uno en Nicaragua y otro en México. De la Selva dejó sentada su posición en su “Acroasis en defensa de la poesía humanista”:

En un mundo que requiere la mayor claridad de visión de que es capaz el hombre para los asuntos de gobierno, de economía, de relaciones sociales, de descubrimientos científicos y de problemas morales, aterra el empecinado entreguismo, mientras más fácil y cautivador más pernicioso, de nuestras letras a la nublazón intelectual de quienes quieren a fuerza de ser oscuros, inventar la poesía, como si nunca antes hubieran visto los mortales su rostro luminoso y oído su voz clara. La oscuridad que deliberadamente buscan tantos de nuestros poetas de vanguardia, puede ser para ocultar su ignorancia, en primer lugar, pero también para esconder flaquezas morales, cobardía intelectual. De aquí que el mismo Cardenal haya dicho: “Yo he tratado, sobre todo, de escribir una poesía que se entienda”. Para Cardenal su poética es toda imagen, no metáfora, que fue el corazón vanguardista, sino poética visual, óptica. Una plástica verbal, capaz de retratar un rostro, describir una acción o un paisaje (“Postales europeas”), recorrer la gama de un color, y representar visiones míticas o ciudades como “Greytown”, o “Ciudad Rama” en el Caribe, o ciudades coloniales como el “León” de su infancia, que casi es el mismo tiempo estancado de Rubén Darío; ciudades indígenas como “Nindirí”, o una capital, aún provinciana, como Managua y a las 6:30 p.m.

Es la poesía “creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía”, remarca Cardenal en el prólogo a la *Antología de la poesía Nicaragüense* (La Habana: Casa de las Américas, 1973). Y especifica:

El Exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos, datos exactos, cifras, hechos y dichos. En fin, es la



Una isla de tarjeta postal.  
 Las casas inglesas y francesas se distinguen por sus techos.  
 Esta isla cambiaba de manos como bola de tenis.  
 Cocos y palmeras.  
 El almendro tropical de ramas horizontales,  
 y chilamates que son árboles con las raíces en las ramas.  
 Ves la nuez moscada y la canela entre las lianas.  
 Casas pobres entre bugambilias.  
 La humanidad aquí es de color de tierra.  
 Tierra café, y tierra negra mojada  
 humus húmedo.  
 Helechos, plátanos, hojas redondas y de colores.  
 Plantas del Aduanero Rousseau bordean la carretera.  
 Cactus carnosos. Vimos desde un puente  
 mujeres lavando ropa con los pechos desnudos.

Cardenal ha dicho “que la poesía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir a base de superposición de imágenes... consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen...”

Por otra parte, la anécdota, uno de sus recursos más característicos, contribuye en la estructura de un texto a ilustrar el tema general. Cardenal ha construido poemas en base exclusivamente a la anécdota, es decir, a un argumento. En su texto *Vuelos de victoria* (1984) se leen poemas como «Las loras», «El cuento de los garrobos» o «El chanchito que no se comió Rigoberto». En estos tres poemas la anécdota, aparentemente plana e intrascendente, se carga de otra significación; irradia otros mensajes, y no alcanzaría a transmutarse en poesía si no fuera gracias al verso final, que como una llave nos abre a otras dimensiones, a un complejo mundo de connotaciones. Los tres poemas concluyen con una suerte de moraleja, nada didáctica sino abierta, con una trascendencia histórica y trasmutada en poesía. Por ejemplo, en «El cuento de los garrobos» el hecho de que un adolescente saliese de cacería y se encontrase con un tren de soldados de la marina norteamericana no es extraordinario; lo interesante de este cuento, como dice Cardenal mismo, es que la casa donde vivió ese chavalito se ha convertido hoy en un museo, es decir en un lugar de rememoración histórica, en un hito; ese chavalito fue quien encabezó el Ejército De-

fensor de la Soberanía Nacional, que ofreció una respuesta distinta a la historia de Nicaragua. Se trata del general Sandino, quien en su adolescencia se había encontrado con ese tren de marinos norteamericanos y había ofrecido sacarlos de Nicaragua.

Pero el Exteriorismo además de anecdótico y narrativo, como se ha advertido en los ejemplos anteriormente citados, es coloquial o conversacional, el antiguo ideal de Santa Teresa de Jesús o de Juan de Valdés, escribir como se habla, lo cual no le impide al verso libre ni al poema su musicalidad: otra musicalidad, basada en una sintaxis llana. Cardenal se vale de varios elementos y recursos para ello. Uno, las rimas internas y finales como en el poema “Squier en Nindirí” (1956), donde aprovecha la fonética y etimología del nombre indígena de Nindirí para una rima aguda en serie, generando el sonido de un pito u ocarina autóctona. Veamos:

Nindirí:

¡Cómo describirte a ti,

Nindirí,

linda Nindirí!

Bajo Bóvedas verdes:

avenidas; las avenidas

bien barridas de Nindirí.

Chozas sencillas, de paja,

bajo el ramaje verde,

como nidos.

Nindirí:

el nombre musical que te dieron a ti,

(Ninda, agua; y Diria, tierra)

nos habla en una lengua antigua

y olvidada

del lago y el volcán.

Nindirí, linda Nindirí:

Naranjas, bananos de oro, hicacos,

oro entre las hojas.

Muchachas de color de chocolate

con los pechos desnudos

hilando algodón blanco bajo los árboles.

Tranquila y primitiva Nindirí,

sede de los antiguos caciques y sus cortes,

¡visión de la noche, Arcadia de ensueño,  
 Irreal!  
 ¡Cómo olvidarme de ti!

Las onomatopeyas que cruzan su obra casi de punta a punta no sólo son la imitación del canto de los pájaros, que el poeta, quien ha vivido en comunidades campesinas, conoce y distingue muy bien, sino mensajes de amor, que aparecen desde sus *Epigramas*, que si no anuncios, son presagios del Reino de Dios:

El Toledo de terciopelo negro y boina escarlata  
 canta TO-LE-DO TO-LE-DO en los cafetales  
 el pijul de plumaje de color de noche canta  
 PIJUL PUJUL PIJUL  
 (como las garrapatas del ganado)  
 el trespesopide canta  
 TRES PESOS TRES PESOS TRES PESOS  
 Septiembre: en las cercas de alambre canta el justo-juez  
 JUSTO JUEZ JUSTO JUEZ JUSTO JUEZ

El polisíndeton es como la columna vertebral de muchos de sus poemas, que le permite ir hilando el relato verso a verso y marcando un acento rítmico. Todo es conjunción, unión en el místico, en la historia y en el cosmos.

Léase este fragmento y adviértase la trascendencia estructural de la conjunción y:

Y el mar parece un terciopelo o paño muy negro  
 y se van y vienen con la marea como los alcatraces.  
 Y pasan innumerables aves por Cuba todos los años:  
 vienen desde la Nueva España y atraviesan Cuba  
 y van hacia el mar del Sur... y por el Darién  
 pasan todos los años viniendo de Cuba  
 y atraviesan la Tierra Firme hacia el polo Austral  
 y no se les ve volver.  
 Por quince y veinte días  
 desde la mañana hasta la noche el cielo se cubre de aves,  
 aves muy altas, tan altas que muchas se pierden de vista,  
 y otras van muy bajas, con respecto a las más altas,

pero muy altas con respecto a las cumbres,  
y cubren todo lo que se ve del cielo a lo largo del viaje,  
y a lo ancho gran parte de lo que se ve del cielo  
y no se pueden ver sus plumas porque vuelan muy alto,  
y no vuelven.

## Reinvención del epigrama

El epigrama –y la poesía epigramática en general–, con su carga de humor, de crítica o de amargura, pareciera ser la forma y el género más representativo de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, pero es de lo más antiguo, se remonta a la Grecia de posiblemente un milenio antes de Cristo. Por otra parte, en la tradición hispánica abarca varios siglos con nombres cimeros y claves –Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar, Quevedo, Góngora, Lope y Argensola– y en el siglo XVII ingresa al Nuevo Mundo, nada menos que con Sor Juana Inés de la Cruz. La actualización del epigrama se debe a Pound, quien desde comienzos de la segunda década del siglo XX encontraba en algunos clásicos griegos y latinos, como Safo, Catulo y Propertio, lecciones artesanales e inéditas oportunidades semánticas para quienes se iniciaban en el oficio poético.

Uno de los aportes estéticos y éticos de la “Generación del cuarenta” fue el epigrama, con el que enfrentaron el gran aparato del poder dictatorial y totalitario que gobernaba el mundo finalizada la segunda guerra mundial: el stalinismo por la izquierda, el franquismo por la derecha, los dictadores “democráticos” en las Américas central (Carías, Ubico, Somoza), sur (Pérez Jiménez) e insular (Batista, Papa Doc, Trujillo) y el macartismo en Norteamérica. Con sutil ironía hispanoamericana, Mejía Sánchez produjo la *Vela de la espada*, epigramas políticos, literarios y de amor también. Y procedente de la lírica inglesa y española, Martínez Rivas en *El monstruo y su dibujante* es un crítico social, un dibujante apostado frente al mundo o la sociedad señalándole sus lacras, aberraciones, defectos. Cardenal, naturalmente, procede de la fuente grecolatina desde la actualización anglosajona; en la línea de su modelo, Pound, cuyas versiones de Propertio, según Coronel Urtecho, son un “prodigio de modernidad”. A Cardenal no le interesa la poesía mitológica grecolatina, las historias de dioses,

semidioses y hombres, los cuentos de horror, las macabras venganzas de Edipo y Tiestes, Cóloquidas, Escilas, sino la poesía sencillamente humana, la de la realidad o medio en que se desenvuelve.

Cardenal traduce a Catulo y Marcial a la lengua española de América, lo que significa una sintaxis más llana, nada hiperbática, un léxico con algunos nicaragüensismos y términos internacionales (*plaqueette, sex appeal, boulevares...*). Verso y versión libres, sin estrofas ni rimas. Cardenal traduce, sobre todo, la pasión, el deseo, la ira, el despecho y la contradicción, el *odi et amo*, el sentimiento de amor y desamor de Catulo, el amante de Lesbia; traduce sus rivalidades y admiraciones literarias, sus enemistades políticas, por las que ataca, ridiculiza y calumnia; traduce o traslada el ambiente a otros ambientes igualmente urbanos, pero ya no antiguos sino actuales:

Celio, nuestra Lesbia, aquella Lesbia,  
 Aquella Lesbia, a la que amaba Catulo  
*Más que a él* mismo y que a toda su familia,  
 Ahora se vende en las plazas y los boulevares de Roma

Cardenal no traduce por pruritos de erudición ni galas humanísticas, que las tiene, sino para enseñar lo que de vigente, moderno, actual, hay en los clásicos, que pueda ser aprendido por un joven poeta.

Entre 1952 y 1956, Cardenal comenzó a escribir sus propios *Epigramas*, editados en 1961 por la Universidad Nacional Autónoma de México, que llevan como apéndice las ya mencionadas versiones libres de 34 Cármenes de Cayo Valerio Catulo y 39 de los doce libros de epigramas de Marcial. Los suyos son innovadores; poseen un tono clásico y a su vez contemporáneo, a partir de una mezcla de recursos expresivos y de referencias a ciudades en ruinas o perdidas (Troya, Acaya, Tebas o Roma), y actuales (Nueva York, Viena, Managua o Costa Rica), con la mención de poetas y políticos que en esa época resultaban inmediatos para el lector, como Hitler o Somoza, con un temprano e inédito uso poético de los titulares de periódicos en caracteres mayores o mayúsculos y con gran economía verbal.

El epigrama de Cardenal es sobre todo de desamor; se disparan dardos envenenados contra sus novias efímeras: Claudia, Myriam, Ileana. Pero también es sátira política, especialmente contra el general Anastasio Somoza García y su hijo, Tachito, que resultó tanto o más

cruel que su padre. En estos epigramas conviven la frustración amorosa, el despecho, el rencor y la acusación y burla política.

Como poeta del amor, viendo las ciudades con taxis y ómnibus llenos de besos y de parejas, Cardenal teme al desamor o lo tiene como una profanación; teme a la timidez, a la ausencia y a todo lo que impide la realización amorosa, al Odio, factor peligroso, porque puede desencadenar catástrofes mundiales, como ocurrió en la antigüedad y también en la primera mitad del siglo XX. Así lo ilustra más decididamente uno de sus epigramas que es punto de partida de esta concepción que será otra de sus constantes:

Todas las tardes paseaba con su madre por la Lanstrasse  
Y en la esquina de la Schmiedtor, todas las tardes,  
Estaba Hitler esperándola, para verla pasar.  
Los taxis y los ómnibus iban llenos de besos  
Y los novios alquilaban botes en el Danubio.  
Pero él no sabía bailar. Nunca se atrevió a hablarle.  
Después pasaba sin su madre, con un cadete.  
Y después no volvió a pasar.  
De ahí más tarde la Gestapo, la anexión de Austria,  
La Guerra Mundial.

Con Cardenal reaparece el epitafio que en la antigüedad se identificó con el epigrama (Pound rehizo las inscripciones sepulcrales de Propertio). Véanse “Epitafio a Adolfo Báez Bone”, militar y dirigente político de la rebelión de abril de 1954, y “Epitafio a Joaquín Pasos”, poeta vanguardista muerto en juventud:

Aquí pasaba a pie por estas calles, sin empleo ni puesto,  
y sin un peso.  
Sólo poetas, putas y picados conocieron sus versos.  
Nunca estuvo en el extranjero.  
Estuvo preso.  
Ahora está muerto.  
No tiene ningún monumento.  
Pero  
recordadle cuando tengáis puentes de concreto,  
grandes turbinas, tractores, plateados graneros,  
buenos gobiernos.

Porque él purificó en sus poemas el lenguaje de su pueblo en el que un día se escribirán los tratados de comercio, la Constitución, las cartas de amor, y los decretos.

Al encontrar su voz, Cardenal se descubrió como el poeta del amor humano, un doble descubrimiento, una confirmación: amor humano que, a partir de 1956 con su conversión religiosa, saltará a la experiencia mística.

Se evidencian, desde los *Epigramas*, las constantes temáticas y estilísticas que Cardenal desarrollará a lo largo de su poesía: el amor, el desamor, realista o veraz, anecdótico, coloquial; acertó con la lengua de los 60 y desplazó las *Rimas* de Bécquer y los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda.

## Las Horas Cero

Por esos años así mismo era librero, editor y miembro de la Unidad Nacional de Acción Popular, UNAP y participó en la rebelión del 3 y 4 de abril de 1954: su *hora cero* política. La rebelión planeada por intelectuales y jóvenes militares fracasó y como de costumbre, la dictadura desató una represión a sangre y fuego. Cardenal permaneció escondido por varios meses y esta vivencia sustentó uno de los primeros y mejores poemas políticos de este siglo, la “Hora 0” (1960). El poema, como todo texto extenso, está estructurado con una introducción de 21 versos que es una imagen de Centroamérica nocturna, oscura, voces bajas en hogares y pensiones, espionaje, bajo el terror de los torreones de las dictaduras militares, que apuntan con las ametralladoras al pueblo. La Guatemala de Ubico, la Nicaragua de Somoza, la Honduras de Carías, desde unos palacios que según el símil parecían pasteles de chocolate:

Noches tropicales de Centroamérica,  
 Con lagunas y volcanes bajo la luna  
 Y luces de palacios presidenciales,  
 Cuarteles y tristes toques de queda.

Tres partes se refieren a las trasnacionales y al imperio yanqui explotando al campesinado, planeando crímenes de rebeldes y soste-

niendo a los dictadores: la “United Fruit en Honduras”, “Un nica de Niquinohomo” y “Abril en Nicaragua”, lo cual hacen que el poema se extienda por todo Centroamérica. Es la nueva épica centroamericana: fragmentada en diversos tiempos (décadas del treinta a los cuarenta), espacios (Capitales centroamericanas, las montañas segovianas) y personajes como Sandino, Adolfo Báez Bone, Pablo Leal, Walker, Somoza padre e hijo.

De todos los poemas escritos sobre el general Augusto C. Sandino en aquella fecha, el poema de Cardenal, “Un Nica de Niquinohomo” inaugura otro imaginario del héroe, muy diferente a las neoclásicas y románticas de los independentistas, que se prolongó hasta en el mismo Neruda y los himnos del realismo socialista. La imagen que crea Cardenal es el reverso de estas épicas y de estas loas e himnarios. La de Cardenal es una épica más activa sin dejar de ser narrativa; más polifónica sin dejar de ser plástica; más realista y sobre todo, nada idealizadora ni altisonante. Es el poema de la lucha desigual, las negociaciones, la traición y el asesinato de Sandino, desde 1927 hasta el 21 de febrero de 1934. Léase el fragmento del retrato de Sandino y reconózcase la fisonomía de un mestizo, con un hálito de espiritualidad que irradia de su tristeza, de un dolor secular y racial, que no es ni el general de mostachos soberbios cabalgando corceles de fuego ni el bandolero que pretendió imponer el discurso oficialista del somocismo y los Estados Unidos:

Su cara era vaga como la de un espíritu,  
lejana por las meditaciones y los pensamientos  
Y sería por las campañas y la intemperie.  
Y Sandino no tenía cara de soldado,  
Sino de poeta convertido en soldado por necesidad,  
Y de un hombre nervioso dominado por la serenidad...  
Había dos rostros superpuestos en su rostro:  
Una fisonomía sombría y a la vez iluminada;  
Triste como un atardecer en la montaña  
Y alegre como la mañana en la montaña.

Igual ocurre con su ejército, es otro tipo de ejército, constituido por filas de campesinos desarrapados, pobres y mal armados.

Y sus hombres:  
 muchos eran muchachos,  
 con sombreros de palma y con caites  
 o descalzos, con machetes, ancianos  
 de barba blanca, niños de doce años con sus rifles,  
 blancos, indios impenetrables, y rubios, y negros murrucos,  
 con los pantalones despedazados y sin provisiones,  
 los pantalones hechos jirones,  
 desfilando en fila india con la bandera adelante  
 -un harapo levantado en un palo de la montaña-  
 Callados debajo de la lluvia, y cansados,  
 Chapoteando los caites en los charcos del pueblo  
 Viva Sandino!

Y los jefes no tenían ayudantes:  
 Más bien como una comunidad que como un ejército  
 Y más unidos por amor que por disciplina militar  
 aunque nunca ha habido mayor unidad en un ejército.  
 Un ejército alegre, con guitarras y con abrazos.  
 Una canción de amor era su himno de guerra...

Cabe destacar que, en este poema, la tropa de Sandino entona como un himno una canción de amor, que lleva el nombre de Adelita, el mismo de una novia que había tenido el poeta; además es una referencia a la Revolución Mexicana, que tuvo influencia en la formación de Sandino. De modo que la objetividad tiene oculto e imbricado una doble fibra de subjetividad, amorosa y revolucionaria:

*Si Adelita se fuera con otro  
 La seguiría por tierra y por mar  
 Si por mar en un buque de guerra  
 Si por tierra en un tren militar.*

La tercera parte, “Abril en Nicaragua”, es un canto, carente también de las trompas épicas, que cuenta las peripecias del levantamiento del 4 de abril de 1954 y el cruel asesinato de sus dirigentes, pero el poema trasciende con una serie de motivos expresionistas: abril igual a verano, mes de un sol penitencial y caluroso, inclemente, en Nicaragua, las tensiones, las persecuciones y la muerte de los combatientes, los algodones llenos de sangre roja, que se convierte

en semilla, en yerba verde que crece de la tierra quemada cuando caigan las lluvias de mayo, y ésta será una constante en la poesías de Cardenal.

En abril los mataron.

Yo estuve con ellos en la rebelión de abril  
y aprendí a manejar una ametralladora Rising.

Y Adolfo Báez Bone era mi amigo:

Lo persiguieron con aviones, con camiones,  
con reflectores, con bombas lacrimógenas,  
con radios, con perros, con guardias;  
y yo recuerdo las nubes rojas sobre la Casa Presidencial  
como algodones ensangrentados,  
y la luna roja sobre la Casa Presidencial.

La radio clandestina decía que vivía.

El pueblo no creía que había muerto.

(Y no ha muerto)

Porque a veces nace un hombre en una tierra  
que es esa tierra.

Texto básico para la poética de Cardenal, ya que funda su épica y la neo épica centroamericana, dejando vislumbrar también otros caracteres temáticos, estilísticos e ideológicos que reaparecerán doce años después y con una mayor pluralidad de temas y motivos, con una seguridad más libre y abierta en su expresión y con una claridad y convicción marxista en su *Canto nacional* (México, Siglo XXI, 1973).

### Un místico moderno

En medio de la persecución de la guardia de Somoza García y en el escondite, Cardenal tuvo su otra *hora cero*, la religiosa; tuvo el silencio y el tiempo para indagar en sí mismo y vislumbrar claramente su vocación religiosa; pudo oír la voz interior: “El llamado” que dicen, y no se dejó aturdir. A partir de esta convicción se produjo la búsqueda de la relación con la divinidad, el diálogo, una relación que como toda relación erótica pedía soledad y por esto entró en religión

el 8 de mayo de 1957, en el monasterio trapense de Nuestra Señora de Gethsemaní, Kentucky. Allí Thomas Merton fue su maestro de novicios, su amigo y el prologuista de unos textos que redactó entre la oración y la labor. En el caso de Cardenal no hay que buscar confesiones o revelaciones de su experiencia, las convencionales fases de purgativa, contemplativa y unitiva. Merton lo aconsejó que no teorizara o racionalizara sobre su experiencia mística; si las tenía, que se dejara vivirlas con naturalidad y espontaneidad.

Cardenal deja constancia del vacío personal, la banalidad de los placeres o vicios que le dejaba el mundo, la belleza efímera, los bares, una vida que se borraba o frustraba como las fotos. Una experiencia contradictoria, entre la nostalgia y el hartazgo. La sed de amor siempre insatisfecha, el eterno enamorado de todas y de nadie: el despreciado por las muchachas de sus epigramas ratificó sus conclusiones. Él lo confesará en uno de los poemas de *Gethsemaní, Ky.* (1960). Sus primeros meses de novicio trapense serán una lucha con el pasado.

2 A.M. Es la hora del Oficio Nocturno, y la iglesia en penumbra parece  
 que está llena de demonios.  
 Ésta es la hora de las tinieblas y de las fiestas.  
 La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado.  
*“Y mi pecado está siempre delante de mí”*

Y mientras recitamos los salmos, mis recuerdos  
 interfieren el rezo como radios y como roconolas.  
 Vuelven viejas escenas de cine, pesadillas, horas  
 solas en hoteles, bailes, viajes, besos, bares.  
 Y surgen rostros olvidados. Cosas siniestras.  
 Somoza asesinado sale de su mausoleo. (Con  
 Sehón, rey de los amorreos, y Og, rey de Basán).  
 Las luces del “Copacabana” rielando en el agua negra  
 del malecón, que mana de las cloacas de Managua.  
 Conversaciones absurdas de noches de borrachera  
 que se repiten y se repiten como un disco rayado.  
 Y los gritos de las ruletas, y las roconolas.  
*“Y mi pecado está siempre delante de mí”*

La Pascua de Resurrección le devuelve la vida, el sosiego espiritual, la gracia. Es su resurrección. Podría decirse una etapa ascensional. El canto de las cigarras y el del bosque es un canto a Dios, celebración, liturgias festivas desde el convento y la naturaleza:

En Pascua resucitan las cigarras  
—enterradas 17 años en estado de larva—  
millones y millones de cigarras  
que cantan y cantan todo el día  
y en la noche todavía están cantando.

En otros poemas la presencia de Dios es casi tangible, lo siente, lo experimenta sin terminar de verlo y sin atreverse a nombrarlo:

No sé quién es el que está en la nieve.  
Sólo se ve en la nieve su hábito blanco,  
y al principio yo no había visto a nadie:  
sólo la pura blancura de nieve con sol.  
El novicio en la nieve apenas se ve.  
Y siento que hay Algo más en esta nieve  
que no es ni novicio ni nieve y no se ve.

La visión de la divinidad en soledad y oscuridad:

Yo apagué la luz para poder ver la nieve.  
Y vi la nieve tras el vidrio y la luna nueva.  
Pero vi que la nieve y la luna eran también de vidrio  
y detrás de ese vidrio Tú me estabas viendo.

“Él fue una de las raras vocaciones que hemos tenido aquí que han combinado en una forma clara y segura los dones del contemplativo y del artista” —dice Merton.

Pero por los rigores de la regla monástica y enfermedades gástricas, Cardenal tuvo que dejar, dos años más tarde, la Trapa y viajó a México, donde estuvo, en calidad de huésped, con los monjes benedictinos del convento de Santa María de la Resurrección, Cuernavaca. Durante estos años, la obra poética de Cardenal se fue definiendo entre la mística y la profética. En 1964 apareció el libro de los *Salmos*, recreaciones del Salterio bíblico donde el moderno salmista denuncia

los vejámenes de que fue víctima el ser humano en la II Guerra Mundial (1940-1945) y posteriormente en la guerra fría, reclamándole a Dios que tome partido.

Óyeme porque te invoco Dios de mi inocencia  
Tú me libertarás del campo de concentración  
(Salmo 4),

Escucha mis palabras oh Señor  
Oye mis gemidos  
Escucha mi protesta  
(Salmo 5)

Tú eres quien juzga a las grandes potencias  
Tú eres el juez que juzga a los Ministros de Justicia  
y a las Cortes Supremas de Justicia  
¡Defiéndeme Señor del proceso falso!  
Defiende a los exiliados y a los deportados  
los acusados de espionaje y de sabotaje  
condenados a trabajos forzados  
¡Las armas del Señor son más terribles  
que las armas nucleares!  
Los que purgan a otros serán a su vez purgados  
Pero yo te cantaré a ti porque eres justo  
Te cantaré en mis salmos  
en mis poemas...

En el “Salmo 7” podemos leer las siglas tenebrosas en mayúsculas, algo que por ortografía decorativa o ideograma Cardenal utilizará con mucha frecuencia:

Líbrame Señor  
De la S.S de la N.K.V.D de la F.B.I. de la G.N.

Su unión con la divinidad y su vocación sacerdotal estaban definidas y sus proyectos comunitarios y conventuales en una isla del Lago de Nicaragua, en el archipiélago de Solentiname, también. Marchó a completar sus estudios teológicos al seminario de Cristo Sacer-

dote, Colombia, y el 15 de agosto de 1965, fue ordenado sacerdote en Managua, Nicaragua.

Después de esto, datan cambios o progresos que fueron de más en más hasta la radicalidad en las concepciones, cosmovisión y praxis del poeta. Cardenal es un caso de mística; pero coherente con su tiempo. No es pasivo, es activo, transformador social, transfigurador. Si el revolucionario tiene su mística, Cardenal llega a la revolución por místico. Su obra mística, palabra y praxis, va de ese diario erótico de poeta recién casado con Cristo, que es *Vida en el amor*, de publicación tardía en 1970, a su entrega a la lucha de liberación que libró el pueblo de Nicaragua y su vanguardia revolucionaria, el FSLN. En 1966, Cardenal fundó una comunidad contemplativa en el archipiélago de Solentiname, hacia el sur de la Mar Dulce o Lago de Nicaragua. Allí alfabetizó a jóvenes jornaleros, formó cooperativas agrícolas, estimuló la labor creativa: poesía, pintura, artesanías, etc., y prosiguió con su prédica evangélica, no sin salir, para observar en el terreno de los hechos, los procesos de Cuba (1970), Chile (1971) o Perú (1971). La comunidad de campesinos fue creciendo en la comprensión de las Escrituras, de lo que deja testimonio en *El Evangelio en Solentiname* (1975), hasta que un grupo pequeño de sus miembros se hicieron combatientes del FSLN. Solentiname, obviamente, fue arrasada por el ejército personal del último Somoza, octubre de 1977. En 1972 y 1973 dio a conocer dos de sus poemas mayores, extensos e intensos por proféticos. No es la poesía profética que anuncia desastres y catástrofes, sino la que denuncia la crueldad dictatorial del régimen de los Somoza:

Desmentir a la AP, a UP  
es también misión del poeta.

Su “Canto Nacional”, otro de sus espléndidos poemas políticos, es un contrapunto entre la obertura inicial de los pájaros en todo el territorio y la rapiña de nuestros recursos naturales por las compañías norteamericanas, y la zopilotea de los banqueros desde 1912. Otros subtemas son la ocupación nacional, las torturas y golpes contra los presos, la oscura existencia del campesinado a la luz de candiles, la lucha guerrillera, los combatientes. Es además un canto a Leonel Rugama y su enfrentamiento urbano, canto al poeta muerto a los 20 años, que encarnó la juventud y pureza de la Revolución Popular Sandinista.

*Oráculo sobre Managua* (Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1973) es en verdad un oráculo, pero no a la manera griega: no adivina ni pronostica, sino que lee en la ciudad arrasada, en los escombros, en los edificios derrumbados y ahumados producto del terremoto del 23 de diciembre de 1972, la futura transfiguración no sólo de Managua sino de todo el país. Fusión de su lírica objetiva y de su épica, fusión de su lengua de profeta: agitada y visionaria y por tanto política. Como Virgilio, Cardenal intuye en la natividad, en el nacimiento de Cristo, la reconstrucción, el parto del hombre nuevo:

los grandes graneros brillantes están vacíos, llenos de hambre  
(o arroz de Somoza)

su risa en la bodega frente a la bahía –y en todos los paisajes  
De nuevo tu lanchón va por el Siquia con cerros de cajillas  
de cerveza llenas o vacías...

y nuestro delito es anunciar un paraíso

Los monopolios son sólo desde el neolítico

El Reino de Dios está cerca

la Ciudad Definitiva compañeros

Sólo los muertos resucitan

Otra vez hay otras huellas: no ha terminado la peregrinación

A medianoche una pobre dio a luz un niño sin techo

y ésa es la esperanza

Dios ha dicho: “He aquí que hago nuevas todas las cosas”

y ésa es la reconstrucción.

Después de la década eufórica de los 80, triunfo de la Revolución Popular Sandinista, de la derrota electoral del 25 de febrero de 1990 y de la debacle del socialismo soviético, Cardenal, sin haber abandonado la mística, alzó y amplió sus vuelos escribiendo *El telescopio en la noche oscura*, publicado en 1993. Es un largo poema y, como tal, está estructurado por poemas breves, que en algunos aspectos remiten y en otros momentos citan a los *Epigramas*. Pero su importancia y trascendencia radican en que es un texto que, después de los balbuceos de *Gethsemani, Ky*, de las confesiones, anotaciones y contemplaciones del libro en prosa, *Vida en el amor* (1970), y de la concepción general del *Cántico cósmico* (1989), viene a ratificar al

místico de vida y acción, en prosa y verso, que es Cardenal. Mejor dicho, significa que el poeta Cardenal pasa definitiva y declaradamente a unir el amor humano y el divino, la revelación y las ciencias. Se vale, para expresar lo indecible e inefable, del lenguaje y de la imagen erótica. Y en esta dirección responde a la tradición mística española, vuelve a las proximidades de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz.

Entre sus estrofas hay un pareado que evoca a Teresa la santa:  
Hoy no tuve ningún momento de oración.  
¿Qué acaso eso es estar menos juntos?

“Rezar, decía Santa Teresa, es hablar de amor con quien nos ama”. Estamos ante un caso de experiencia mística que se arriesga a la escritura, es decir, a narrar las delicias y asperezas del amor divino. El Creador (Dios) se ha enamorado de una de sus criaturas y la criatura se ha entregado sin reservas a su creador. La instancia unitiva es anotada y reiterada: los dos amantes son UNO, un amante es los DOS:

Yo tengo un amor secreto  
Que ninguno ve.  
Tan secreto lo tenemos  
Que sólo a mí me ven.

Dios me quiere como si yo fuera Dios

No es una experiencia mística abstracta o intelectual, sino concreta, vivencial, hasta con fecha, sensorial y sumamente dolorosa.

Está lleno de alusiones al mundo circundante, el escenario de su amor en distintas latitudes, con las circunstancias y los personajes, lo que resulta un itinerario biográfico: Granada; atrio de la Merced; Managua; Avenida Roosevelt; 2 de junio, sábado, Somoza García y bocinas para espantar el tráfico; motocicleta, parque de Madrid; calle Tacubaya, México; 50 St & Park Ave.; rascacielos de cristal; aeropuerto de Denver; San Francisco de Borja; el Amazona; Jorge Luis Borges; isla de Vancouver, Joaquín Pasos; Juan Aburto; Gioconda Belli; y la auto denominación, Ernesto:

En qué has venido a parar, Ernesto  
[...]

Imagino que me tendrás mucha lástima.  
Cómo será aquel día cuando dirás Ernesto.

Es un retorno o relectura del *Cantar de los Cantares*, poesía dialogal, pero con acotaciones del poeta. Égloga moderna, siempre amorosa. Cada estrofa goza de una aparente o sutil autonomía, pero se entrelaza para presentar y representar a la pareja de amantes y el diálogo de amor, para acentuar el tema y también para variarlo o enriquecerlo. Formalmente sus estrofas recuerdan por la sencillez y la ternura los villancicos, letrillas, coplas, ahora sin rimas, pero en medio de este informalismo, aparece el ritmo de la estrofa corta o de arte menor. El argumento del poema, lo anecdótico y coloquial es la queja, el gemido, el suspiro, los sentimientos de celos, de certidumbre y duda de amor de los amantes.

El alma que en la tópica mística es la amada, padece no el asedio, sino la soledad; el alma se corporiza en mujer, pero es incorporal:

Duro es,  
Pero no me quejo del amor incorporal  
que me tocó en suerte.  
Me querías sólo para vos.  
Y ya más solo no puede ser.

Su mística es erotismo sin que intervengan los sentidos y su sexo es soledad, castración, celibato. Cardenal se proclama experto en erotismo sin los sentidos. Por algo Merton, su maestro de novicios en La Trapa, le había dicho:

“La vida del monje es  
un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez”

## **Un mundo contaminado de pecados y radioactividad**

*La Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, escrito en su mayor parte en Colombia, es un breve poemario contra el mundo moderno inhumano, mecanizado, lleno de suicidios con barbitúricos, sinistros aéreos a pesar de la perfección técnica, mafiosos que ven sus

propias películas por televisión, incomunicación... es un mundo visto desde el Seminario y el retiro, desde la renuncia y el rechazo. Empieza con “Oración por Marilyn Monroe”, una víctima de la prensa y los medios de comunicación, de la 20th Century Fox, de los ladrones que se posesionaron de su cuerpo, y reveladoramente concluye con “Apocalipsis”, con el fin del mundo moderno, y curiosamente, tiene un poema francamente místico titulado “La noche”. La oración por un ícono de la cinematografía y del erotismo publicitario causó mucho impacto –porque nunca se esperan oraciones por actrices o diosas del celuloide–; sin embargo, es una plegaria que incluye también a los victimizados habitantes del planeta, los desvalidos de las grandes urbes, y esto hace más religiosa la oración religiosa:

Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de  
Marilyn Monroe  
aunque ese no era su verdadero nombre  
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a  
los 9 años  
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)  
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje  
sin su Agente de Prensa  
sin fotografías y sin firmar autógrafos  
sola como un astronauta frente a la noche espacial.

[...]

Señor

en este mundo contaminado de pecados y radioactividad  
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda.  
Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine.  
Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor).  
Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos.  
-El de nuestras propias vidas-. Y era un script absurdo.  
Perdónala Señor y perdónanos a nosotros  
por nuestra 20th Century  
por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.  
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.  
Para la tristeza de no ser santos  
se le recomendó el Psicoanálisis.

Concluye con una invitación conmovedora, rogándole a Dios que responda el teléfono en el momento final del suicidio o del crimen de la actriz:

[...]

Señor:

quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar

y no llamó (y tal vez no era nadie

o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Ángeles)

¡contesta Tú el teléfono!

La “Oración por Marilyn Monroe”, no sólo por su novedad y originalidad, sino por la intensidad y la recepción que le otorgaron los lectores de la década del 60, se ubica como uno de los poemas clásicos de la moderna poesía hispanoamericana.

El poema “Apocalipsis” con el que concluye el libro es una visión no lejana de las visiones de los profetas o de los videntes que por esos años circulaban en los movimientos de la contracultura capitalista y socialista. Es una recreación y modernización del “Apocalipsis” bíblico, pero muy directo y claro respecto a la iniquidad de los sistemas; por ello, no es gratuito que, como en las películas cinematográficas, se esfumen Nueva York, Moscú, Londres o Pekín:

Y HE AQUÍ

que vi un ángel

(todas sus células eran ojos electrónicos)

y oí una voz supersónica

que me dijo: Abre tu máquina de escribir y escribe

y vi sobre Nueva York un hongo

y sobre Moscú un hongo

y sobre Londres un hongo

y sobre Pekín un hongo

(y la suerte de Hiroshima fue envidiada)

Y todas las tiendas y todos los museos y las bibliotecas

y todas las bellezas de la tierra

se evaporaron

y pasaron a tomar parte de la nube de partículas radioactivas

que flotaba sobre el planeta envenenándolo

y la lluvia radioactiva a unos daba leucemia  
y a otros cáncer en el pulmón  
y cáncer en los huesos  
y cáncer en los ovarios

### Las voces antiguas reviven en la poesía

Uno de los recursos más frecuentes en la obra de Cardenal es el intertexto, o sea, la reescritura de escritos literarios o no literarios. Coetáneos a sus epigramas, ensayó poemas con temas históricos, descubriendo la veta de la neo épica centroamericana y española; pero a mediados de los 60 había finalizado una empresa mayor, *El estrecho dudoso*, un largo poema, en el que reescribió y cortó en verso los diversos documentos de Toscanelli, las Capitulaciones del Rey, las crónicas del Capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, las denuncias y la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, las cartas de Monseñor José Antonio Valdivieso, y pasajes de los 17 tomos de la Colección Somoza de don Andrés Vega Bolaños. Un poema extenso articulado por poemas breves o medianos que desde sus superposiciones y secuencias cuenta y canta, describe y retrata al primer gobernador de la Provincia de Nicaragua, que ha servido de modelo de los dictadores:

El Muy Magnífico Señor Pedrarias Dávila  
*Furor Domini!!!*  
fue el primer “promotor del progreso” en Nicaragua  
y el primer Dictador  
introdujo los chanchos en Nicaragua, sí es cierto  
“cauallos e yeguas vacas e ovejas  
e puercos e otros ganados...”  
(pero ganado de él)  
y el primer “promotor del comercio” en Nicaragua  
(de indios y negros)  
a Panamá y al Perú  
(en los barcos de él)  
“indios y negros y otros ganados”  
“para que los pobladores destas partes se rremedien

y la dicha Panamá asimismo”  
dice la propaganda de Pedrarias

En la línea del “Tutecotzimí” de Darío y del “Acolmixtle Netzahualcóyotl” de Salomón de la Selva, Cardenal hace una interpretación de las formas de relación, convivencia y producción de las diversas sociedades o tribus de América del Norte, América Central y América del Sur, para descubrir los modelos de solidaridad, fraternidad, equidad y comunismo primitivo que desde antes de la llegada de los españoles practicaban nuestros aborígenes, sin las aberraciones del totalitarismo soviético. Léase este fragmento de la “Economía de Tahuantinsuyu”

No tuvieron dinero  
el oro era para hacer la lagartija  
y NO MONEDAS  
los atavíos  
que fulguraban como fuego  
a la luz del sol o las hogueras  
las imágenes de los dioses  
y las mujeres que amaron  
y no monedas  
[...]

Después fue saqueado el oro de los templos del Sol  
y puesto a circular en lingotes  
con las iniciales de Pizarro  
La moneda trajo los impuestos  
y con la Colonia aparecieron los primeros mendigos

El heredero del trono  
sucedió a su padre en el trono  
MAS NO EN LOS BIENES

Cardenal se vale de las traducciones de Ángel María Garibay y Miguel León Portilla (publicadas en la colección *Poesía náhuatl* por la UNAM) para concebir su *Homenaje a los indios americanos*,

publicado en 1969, obra que más tarde amplió y publicó con el título *Los Ovnis de oro (poemas indios)*. (Managua: Nicarao, 1988).

El intertexto de *Los Ovnis de oro* es plural: está sustentado en la oralidad de muchas tribus, en los testimonios de *teytes* y caciques vivos, y también en investigaciones antropológicas, códices descifrados y versiones de la poesía náhuatl. Si bien es cierto que es una poesía arqueológica, también es cierto que encuentra vivo el comunismo primitivo, las enseñanzas de sus grandes jefes, los arquetipos culturales –como los Tlamatinimes–, y las concepciones no europeas de la poesía –como *In Xochil in cuicatlal*– y escenas plásticas con connotaciones míticas, como este bello poema maya:

El cielo es como un comal sobre el mundo  
compadre,  
    como un comal azul.  
        O como un comal muy negro.  
Ahora todo está negro sobre el Quiché.  
Sólo miramos en lo oscuro los puros de las estrellas.  
Las estrellas fugaces, es que ellas tiran los cabos encendidos.  
    Es que están cayendo los cabos de sus puros.

Poesía de las Tres Américas: Cantares mexicanos, Mayas, Aztecas, Quiché, Tahirassawichi de Washington, Pawnees, Incas, Yarusos, Cunas, pero también poesía teológica donde las relaciones con Dios y sus dioses aparecen permanentemente.

La Pareja que dijo  
    hagamos al hombre a nuestra imagen  
        y lo creó pareja.  
Él es el Dios Dialéctico Ometéotl  
    Vida-Muerte  
        Mujer-Hombre.  
Transforma la muerte en vida.  
En el Códice Borbónico está con una tibia en la mano  
    y de la tibia saliendo una flor:  
        la resurrección.

Cabe señalar que estos poemas de Cardenal usan con soltura y propiedad los diferentes léxicos indígenas: quetzal, obsidiana, cacao,

códice, Netzahualcóyotl, Tonatiuh, xiquipiles, Yoyontzin, Tlalocan, Tlaltecatzin, Texcoco, Tecayehuatzin, Cuacuahtzin, Tula, Olouaipilele, Palu-wala, Nele, Ustupo, Purba-binye, Molas. En base a todo este léxico y a los vocablos compuestos, Cardenal consigue una textura fonética y escritural e imita la fraseología de las lenguas indígenas a través de la pareja sustantival: “Flor-Canto”, “corazón con Dios”, “casas del canto”, “serpiente-quetzal”, “Vida-Muerte”, “Mujer-Hombre”.

*Los Ovnís de oro* constituye una reivindicación del pensamiento de los aborígenes de América, sus sistemas sociales tan antiguos como actuales y, más allá de la temática, constituye una renovación de la poesía indígena de las tres Américas.

## Ciencia y poesía

Si la poesía de Cardenal abreva, en general, en las enseñanzas, concepciones y recursos de Pound, el *Cántico Cósmico* no puede comprenderse sin las teorías del sacerdote jesuita Teilhard de Chardin (1881-1955). La evolución universal: la materia y el pensamiento están también involucrados en el proceso de la evolución, logro de mayores niveles de conciencia. A partir de la tendencia del universo, guiado por la Ley de complejidad-conciencia, Teilhard vislumbra el Punto Omega (Omega: la meta de la evolución), que define como “...una colectividad armonizada de conciencias, que equivale a una especie de superconciencia. La Tierra cubriéndose no sólo de granos de pensamiento, contándose por miríadas, sino envolviéndose de una sola envoltura pensante hasta no formar precisamente más que un solo y amplio grano de pensamiento, a escala sideral. La pluralidad de las reflexiones individuales agrupándose y reforzándose en el acto de una sola reflexión unánime”. La evolución entonces se estaría convirtiendo en un proceso cada vez más opcional. Teilhard señala los problemas sociales del aislamiento y la marginalización como inhibidores enormes de la evolución, ya que la evolución requiere una unificación del sentido. Ningún futuro evolutivo aguarda a la persona si no es asociada con los demás. En comunidad, en sociedad. El Cosmos como hermandad.

El *Cántico cósmico* (Managua: Nueva Nicaragua, 1988) pertenece al más ambicioso conjunto de obras poéticas producido en las Américas a lo largo del siglo XX y en la lengua española de todos los

tiempos. Libro de poemas o poema-libro, comprende la más acendrada experiencia mística junto a la historia de la “tribu”, o de la especie. En tanto poema totalizador, está tan próximo como distante del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, de los *Cantos* de su maestro norteamericano Ezra Pound y del *Canto general* de Pablo Neruda. Estos son los libros y la poética familiar de Cardenal. Con ellos y entre ellos hay que medir el *Cántico Cósmico*, establecer sus puntos de contacto y, sobre todo, sus diferencias, que son las que configuran su individualidad. El *Cantar de los cantares* nutre al *Cántico espiritual* de San Juan y ambos sustentan al *Cántico Cósmico*. Si en San Juan de la Cruz el alma se convierte en Amada del Amado que es Dios, profundizando el lenguaje erótico de la sublimación mística, en el *Cántico Cósmico*, la mencionada metáfora, acorde con las revoluciones científico-técnicas de este fin de siglo, amplía su radio de acción y sus elementos se multiplican. La Amada y el Amado en ellos mismos transformados, también son:

los núcleos de hidrogeno,  
de 1 protón y 1 neutrón

Es el universo, las galaxias, el cosmos convertido en Amada fundida con el Amado. El *Cántico Cósmico* es una suerte de “*El Cántico de los cánticos*”, como se llama la “Cantiga 41”. Formalmente el *Cántico Cósmico* deviene de Pound al emplear el más variado español americano, al incorporar diversos sistemas de signos y textos. Con Neruda comparte un voraz aliento terrenal, carnal, telúrico, pero lo refuta a través de una visión más revolucionaria –por científica– y de una lengua más transparente, comunicante, fácil, legible para cualquier mortal.

La propuesta poética, la ambición y el experimentalismo de *Cántico Cósmico* lo ubica en el centro de la tradición de la poesía moderna y, dentro de esa tradición, a contracorriente. Cierra y abre. Clausura e inaugura. Creo que clausura de manera cimera la tendencia poética conocida como “Coloquialismo” –que entre nosotros, los nicaragüenses, se nombra “Exteriorismo”– e inaugura la poesía del siglo XXI, la poesía del futuro, –algo que Cardenal ya venía elaborando y abordando desde su singular libro *Salmos*–, porque le restituye a la poesía y gana para ella motivos, temas, espacios y materiales que antes no había podido contener o emitir. Es poesía “científica” más que

astral o cósmica, pues sin rebajar la emoción y la imaginación es capaz de asimilar y expresar el más veraz y comprobable conocimiento científico. No hay en el *Cántico Cósmico* un solo postulado científico, una fórmula que no sea demostrable:

Cuando un positrón choca con un electrón  
la energía de los dos se hace pura radiación.  
(la relación entre partícula y partícula es recíproca,  
el positrón es la antipartícula del electrón  
y el electrón es la antipartícula del positrón)

La misma idea de “partícula” no tendría sentido,  
cada partícula habría sido del tamaño del universo  
observable  
y el universo con una temperatura de más de  
100 millones de millones de millones de millones de millones de  
grados

a una décima de millonésima de millonésima de millonésima  
de millonésima de millonésima de millonésima de millonésima  
de segundos después del principio.

Con el *Cántico Cósmico*, hacen su entrada a la poesía, sin pérdida de valor científico, el Big Bang, los hoyos negros, la Mecánica Cuántica, las galaxias, las leyes de la termodinámica, el sistema planetario, etc., y no como Ciencia-ficción, sino como Ciencia, y no sólo por los temas sino por su propia estructura racional y formal.

A partir del *Cántico Cósmico*, y esto ha sido uno de los ideales poéticos de Cardenal, no hay tema vedado para el poema. Poesía totalizadora; poema síntesis; poesía mística y por eso mismo erótica, tórrida, caliente y asimismo, política, panfletaria sin el menor asco ni escrúpulo y sin detrimento alguno de la poesía; poesía subjetiva y también objetiva; poesía lírica y a su vez, narrativa, documental, periodística (no es gratuito que la “Cantiga 24” se titule “Documental latinoamericano”); poesía científica, erudita, llena de las citas y de los conocimientos menos sospechados (la bibliografía consultada por Cardenal sobrepasa los 2000 títulos); poesía revolucionaria, y celeste, cósmica, astral, terrenal, terrícola y terrorífica; poesía primitivista, indigenista, que puede leerse, amén de como el canto de amor

que es, como una cosmogonía de los pueblos del tercer mundo, como una neo-biblia de los pueblos del tercer mundo. Esta masa verbal inmensa, densa y diversa, es dinámica, porque logra integrarse a través de 43 “Cantigas” o unidades autónomas, que pasan a constituirse en subestructuras de una estructura mayor que es el propio poema, por medio de la contradicción. Poema dialéctico en tanto que cada una de las “Cantigas”, si no refuta, complementa o agota a la “Cantiga” que le precede o continúa: el universo sometido a “relaciones de incertidumbre” está seguido por “La palabra”, o sea, por el material y el instrumento que construye y crea para el poeta; “La danza de los millones”, un inventario de las barbaries del capitalismo y la acumulación de capital, está seguido por el “Epitalamio”, el canto de bodas del universo que contrasta con el egoísmo y la inhumanidad capitalista.

El crítico y poeta Roberto Fernández Retamar ha considerado que la poesía de Cardenal es “poesía conversacional”: una escritura poética que tiende a ser grave, no solemne, y, por cierto no excluye el humor. Además, se afirma en sus creencias políticas y religiosas. Yo diría, más bien, que es una poesía que se cuida poco de definirse; se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición. Sobre todo, es una poesía capaz de mirar el tiempo presente sin dejar de abrirse al porvenir y de señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano. Esto explica que asuma, a veces, el clamor y la denuncia de un profeta; que se anime al abordaje de la ciencia sin dejar de ser ciencia como poema. Esto ilustra al contemplativo del cosmos buscando a Dios en sus raptos místicos. Aquí reside la razón del rescate panteísta de los pueblos del mundo arcaicos y prehispánicos. Y el motivo por el cual la historia antigua, moderna o contemporánea, las crónicas y documentos y los códices puedan convertirse en poesía. Por estas cosas, también, en el poema la abolición del yo se multiplica en la especie humana: aquí brilla la paradoja de que el amor humano no sea inferior al amor divino. Finalmente, aquí radica la esperanza de que el Reino de Dios acabe con el capitalismo salvaje, y con todo totalitarismo que amordace la palabra y lacere la libertad del ser humano. Ese es el legado de Cardenal, no solo a su pueblo nicaragüense, sino a todos los pueblos de la tierra.