

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

Sistema de Universidad Abierta



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefe de la División del Sistema de Universidad Abierta

La otra revolución:

Escritura comunicante y esperanzadora
Ernesto Cardenal en tres de sus obras

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
PRESENTA
JOSE ALFREDO ESCOBAR MELLADO

ASESOR: MAESTRO JAIME ERASTO CORTES



Ciudad Universitaria, México DF,
septiembre de 2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al "divino laberinto", que es la Palabra;
a mamá, por darme la luz;
a papá (e. p. d.), que me heredó "un siete en el corazón";
a mi hijo, esperanza y porvenir;
a Tey, siempre solidaria;
a Onésimo, que no tiene bastante con lo posible;
a Lotis, por ser la buena del cuento;
a Alex, por su alegría

Agradecimientos

La asesoría y disciplina del maestro Jaime Erasto Cortés Arellano fueron esenciales en la realización de este trabajo. A él, en primer lugar, mi agradecimiento.

Asimismo, agradezco a las personas que menciono a continuación, quienes contribuyeron de algún modo a la consecución de estas páginas.

A Ernesto Cardenal, por cuestionar nuestros esquemas y emborracharnos de utopías; a José María Villarias Zugazagoitia, Lourdes Penella Jean, Galdino Morán López y Eduardo Casar González, por las observaciones y correcciones a estas letras; a todos los maestros que me orientaron durante mis estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México; a Catalina Pérez Fuentes, porque me acercó a la literatura; a Armando Hernández Vargas, porque aún hay muchos "sueños pendientes"; a Enrique Sánchez Torres, Juan Pineda Lira, Abel Téllez (c. p. d.), entre otros, por acompañarme durante algún tiempo; a Felipe Sánchez (c. p. d.), por las veces que, entre bocanadas, compartimos nuestro gusto por la poesía de Cardenal; a José Luis Vargas, Humberto Fabián, Antonio Garnica y todos los MSC que han quemado las naves por el proyecto del Reino; a quienes alguna vez me enseñaron que los marginados son los privilegiados del Dios de Jesucristo.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
| CAPÍTULO 1. HORA O: POÉTICA DE LA MEMORIA HISTÓRICA | 11 |
| 1.1. El poema como <i>postal comunicante</i> | 12 |
| 1.1.1. Primera postal (v. 1-21): esbozo de la represión | 15 |
| 1.1.2. Segunda postal (v. 22-145): el imperio del banano | 19 |
| 1.1.3. Tercera postal (v. 146-393): un homenaje a Sandino | 25 |
| 1.1.4. Cuarta postal (v. 394-573): holocausto de la rebeldía | 37 |
| 1.2. Registros poéticos | 41 |
| 1.3. El poema como documento histórico-político | 70 |
| 1.3.1. Recreación-poetización de la historia | 70 |
| 1.3.2. Testimonio personal y juicio sumario de la historia | 73 |
| CAPÍTULO 2. SALMOS: CANTOS DE FE EN LA NOCHE OSCURA | 78 |
| 2.1. El salmo hebreo: género literario ancestral | 80 |
| 2.1.1. Los textos bíblicos, ¿sólo sagrados? | 80 |
| 2.1.2. Los salmos en las biblias | 83 |
| 2.1.3. Autoría y contexto histórico de los salmos | 83 |
| 2.1.4. Géneros, estructura y contenido de los salmos | 87 |
| 2.2. Cantos nuevos de un poeta singular | 94 |
| 2.2.1. Uso del correlato: "El vino nuevo en odres nuevos" | 94 |
| 2.2.2. ¿Poesía, oración o teología? | 97 |
| 2.3. El salterio cardenaliano: la poesía como estandarte de la humanidad | 101 |
| 2.3.1. "Óyeme porque te invoco" (Salmo 4): el poeta como mediador de la humanidad | 102 |
| 2.3.2. "Alabad al Señor nebulosas" (Salmo 148): el poeta como cantor y celebrante | 109 |
| 2.3.3. "Sus acciones son como el heno de los campos" (Salmo 36): el poeta como sabio maestro | 117 |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 3. CÁNTICO CÓSMICO: EL RITMO POÉTICO DE LA ESPERANZA | 125 |
| 3.1. El ritmo en el poema | 129 |
| 3.1.1. Un ritmo al servicio de lo comunicado | 129 |
| 3.1.2. El ritmo de los orígenes y de la denuncia y el testimonio | 133 |
| 3.2. Un poeta comparte su fe | 142 |
| 3.2.1. Ciencia y teología | 145 |
| 3.2.2. Las mediaciones de Dios (todo como sacramento) | 150 |
| 3.2.3. Sexualidad y tiranía | 156 |
| 3.2.4. La esperanza | 159 |
| CONCLUSIONES | 162 |
| BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA | 178 |

*cantamos por el niño y porque todo
y porque algún futuro y porque el pueblo
cantamos porque los sobrevivientes
y nuestros muertos quieren que cantemos (...)*

*cantamos porque el sol nos reconoce
y porque el campo huele a primavera
y porque en este tallo en aquel fruto
cada pregunta tiene su respuesta*

*cantamos porque llueve sobre el surco
y somos militantes de la vida
y porque no podemos ni queremos
dejar que la canción se haga ceniza.*

MARIO BENEDETTI, "Por qué cantamos" (Cotidianas)

*Sólo quienes sean capaces de
encarnar la utopía serán aptos
para el combate decisivo, el de
recuperar cuanto de humanidad
hayamos perdido.*

ERNESTO SÁBATO, Antes del fin

INTRODUCCIÓN

Según Pablo Antonio Cuadra, a Nicaragua se le conoce universalmente por Rubén Darío y Augusto César Sandino. Pero el mundo también ha mirado hacia este pueblo -fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX- a causa de la dictadura somocista y la lucha sandinista. A esto añadimos la presencia de un grupo de poetas destacados: Azarías Pallais, Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho, Leonel Rugama... En esta lista no podría faltar el nombre de Ernesto Cardenal (1925), el más traducido de su generación y quien ha ido más lejos en sus hallazgos poéticos. A la vez que se conoce a Cardenal como el máximo poeta centroamericano del siglo XX, se le vincula a las luchas populares de liberación nacional, a la Teología de la liberación, al FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) y al marxismo. Es un icono para la izquierda política y religiosa.

Cardenal es hombre de su tiempo y resultado de las circunstancias. Ha sufrido el terror de la dictadura y la intransigencia eclesiástica. Siempre ha tomado partido por las causas del pueblo, principalmente del suyo. Su vida y su obra son igualmente polémicas. Ora lo vemos conspirando contra Somoza en la "rebelión de abril", ora enlistándose en la trapa benedictina de Kentucky, ora investido como sacerdote católico, ora en Solentiname, ora firmando el documento "Cristianos por el socialismo", ora como ministro de cultura al triunfo del FSLN, ora renunciando al partido... Todas estas andanzas, de alguna manera, han filtrado sus aspas en los versos del poeta. Con base en este contexto y debido a sus opciones ideológico-prácticas, su poesía ha sido valorada más desde la trinchera de las ideas y de la militancia que por sus méritos literarios. Hoy guarda silencio la crítica que otrora buscaba en la poesía de Cardenal el discurso político, mesiánico y panfletario -sin detenerse en su novedad estilística-. La globalización se ha impuesto, el marxismo es ya parte de la historia, la reivindicación de los pobres es demagogia y las utopías agonizan. En estos tiempos, un poeta como Cardenal resulta extemporáneo.

Así el horizonte, ¿por qué ocuparnos en la obra de Cardenal? Primero, es un autor relegado de la crítica. Su obra fue objeto de estudio -en revistas o libros- durante las décadas de 1970 y 1980 (Paul W. Borgeson Jr., Steven F. White, José Miguel Oviedo, Mario Benedetti, Robert Pring-Mill, John Lyons, Eduardo Urdanivia Bertarelli, José Promis Ojeda...). Además, localizamos sólo un par de tesis de licenciatura en México dedicadas al rapsoda de Solentiname. Y en los 90, sobresale el texto de Ma. Ángeles Pastor Alonso *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal* (1995). Segundo, a pesar de esta marginalidad de la crítica, es actual, no sólo porque su poesía comunica peculiarmente las inquietudes propias de la humanidad, sino porque es un escritor que sigue produciendo. En los 90 nos ha dado *Telescopio en la noche*

oscura, y recientemente el primer tomo de su autobiografía, *Vida perdida*. Asimismo, la editorial Nueva Nicaragua se dio a la tarea de publicar sus obras completas (incluida su prosa); y la editorial española Trotta ha dado a los lectores ediciones muy bien cuidadas de *Cántico cósmico*, *Salmos*, *Vida en el amor* y *Antología nueva*; también ha publicado hace unos días el segundo tomo de su autobiografía, *Las islas extrañas*. Y tercero, Cardenal es el más destacado y conocido de los poetas de la posvanguardia nicaragüense. Además, de entre la llamada "generación del 40" —integrada también por Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas— es la máxima figura, el más popular y traducido. Y si esto fuera poco, es el mayor representante del "exteriorismo" nicaragüense.

Con base en este contexto, pretendo mostrar en esta tesis sobre todo la calidad del escritor. Quiero comprobar paulatinamente que Cardenal es un poeta fundamental en América Latina no por la bondad de su ideología —que también lo engrandeció—, sino porque elabora una forma singular de hacer poesía, aventurándose por caminos inusitados y polémicos. Y en esta búsqueda, forja una estilística consciente y meritoria. Una estilística que conversa, relata, dibuja, escenifica y expone —apoyada en reiteraciones, citas, siglas, diálogos, enumeraciones, reiteraciones, paralelismos, comparaciones, polisíndeton...—, y va estableciendo aquí y allá vasos comunicantes. En este orden, mi lectura, contraria al grueso de la crítica —que ha exaltado al ideólogo político y marginado al poeta—, resalta el valor literario de la obra y luego navega por algunos discursos extrapoéticos. Por eso, titulo este trabajo como *La otra revolución: la escritura comunicante y esperanzadora de Ernesto Cardenal en tres de sus obras*. Indago en la obra de Cardenal esos méritos e improntas estilísticas por las cuales habrán de recordarlo las generaciones venideras, pero al mismo tiempo destaco su osadía discursiva, utópica y llena de esperanza: "Todas las cosas tienden ardorosas hacia un centro común. / ¡Punto Omega!".

Mi estudio comprende tres obras fundamentales en la producción de Cardenal: *Hora O*, *Salmos* y *Cántico cósmico*. Tratándose de piezas que nos indican la evolución poético-discursiva del poeta, incluyen los estilos y discursos que singularizan toda su poesía. Estas creaciones abarcan más o menos 40 años de su trayectoria poética (de los años 1950 a finales de los 80 —en 1989 publica *Cántico cósmico*—). En *Hora O* se muestra ya el Cardenal que leemos actualmente, cien por ciento exteriorista, y el discurso político-histórico-documental hace su aparición definitiva. En *Salmos*, el poeta lleva a la cúspide el uso del correlato —que había iniciado ya en *Epigramas*— para elaborar plegarias nuevas, y se vuelve portavoz de los actuales "siervos sufrientes", exponiendo su opción religioso-teológica. Y, según el mismo Cardenal, *Cántico cósmico* es la cúspide y resumen de su poesía; aquí se dan cita y amplían todas sus herramientas estilísticas y discursos extrapoéticos (político, místico, indígena, científico, profético, etnológico, mitológico...). En resumen, el criterio selectivo de las obras analizadas obedece a que éstas reúnen los rasgos de estilo y discursivos esenciales de la producción del poeta.

Divido esta tesis en tres capítulos y dos apartados finales (conclusiones y bibliografía). Al inicio de cada capítulo, hago una presentación de la obra (fecha de publicación, características y recepción de la crítica, etcétera) y explico la dinámica del análisis. Cada capítulo se fija en aspectos concretos, según el texto en cuestión. En el primero, "*Hora O: poética de la memoria histórica*", acudo a la historia centroamericana a la vez que rastreo los múltiples recursos o registros poéticos con los cuales Cardenal recrea el pasado (en este caso, divido el poema en fragmentos que llamo "postales comunicantes"). En el segundo, "*Salmos: cantos de fe en la noche oscura*", dedico un espacio considerable al estudio del correlato que emplea Cardenal —el salterio hebreo—, y expongo en qué sentido el texto es a la vez poesía, oración y teología, y profundizo en los símbolos y en los hablantes sálmicos (establezco constantemente nexos entre la estilística y el contenido del texto hebreo y el cardenaliano). Y en el tercero, "*Cántico cósmico: el ritmo poético de la esperanza*", me detengo a revisar cómo aparece el ritmo en el poema, y luego hago un repaso por su discurso teológico.

Éste es un trabajo de investigación y análisis. Por eso, mi apoyo nuclear son los poemas de Cardenal y lo que él dice de su obra; luego, acudo a lo que otros han escrito sobre su producción, en libros, artículos, entrevistas o reseñas. Así, voy sustentando y corroborando mis juicios. En estas páginas pretendo que se escuchen tres voces: la del poeta, la de la crítica y la mía. Pero además, cada obra ha implicado aproximaciones peculiares. Al estudiar *Hora O* ha sido imprescindible un acercamiento a la historia latinoamericana del siglo XX, puntualmente de Centroamérica, incluso a los textos que el mismo Cardenal pudo haber leído para "fundamentar" los hechos poetizados. Y en el caso de los registros poéticos fue necesario asomarme al lenguaje cinematográfico para revisar el montaje en la pieza poética. En el análisis de *Salmos* tuve que familiarizarme con el mundo bíblico veterotestamentario, de manera particular el sapiencial, para hacer una lectura del texto cardenaliano siempre en relación con el *Salterio* hebreo, de tal modo que pudiera descollar la novedad y la originalidad del primero. Y en *Cántico cósmico* las estrategias de análisis fueron más selectivas, dada la vastedad de la obra. Así, tuve que tejer un marco teórico sobre el ritmo poético para luego ofrecer algunos ejemplos en la pieza literaria. Luego, en miras de exponer la veta religiosa presente en esa obra, fue indispensable andar los caminos de la reflexión teológica.

En todos los casos, el empleo de las diferentes herramientas de acercamiento tiene la intención de contextualizar la lectura, precisar significados y significantes, dialogar con el texto para que exprese, comunique y apele. He querido evadir esa lectura fría, pétrea y lineal que caracteriza algunos círculos académicos (espero haberlo alcanzado); leo con los ojos, pero también con el afecto.

La formación religiosa de Cardenal estigmatiza su producción poética. Incluso sus posturas políticas se originan y nutren en una convicción "de fe". Estamos ante un místico moderno, un contemplativo, un profeta. Su poesía comulga con las inquietudes más universales, y cumple —como toda

auténtica poesía— una función sagrada y vicaria: acercar a los hombres a la divinidad y a los hombres entre sí. Por esta razón, no basta aproximarnos a sus versos con la sola perspectiva del crítico literario o con la mirada del sociólogo; debemos tener una "formación" religiosa o por lo menos un conocimiento apropiado de las fuentes que inspiran la vida y obra de Cardenal. Sin esta dimensión, nuestro estudio sería parco y reduccionista; más político que místico; más panfletario que profético; más localista que universal. Pretendo dar un paso más: conociendo y aplicando el análisis literario, juzgo la pieza, el ánfora; y con el presupuesto religioso, valoro el contenido, el agua, la carne, el fondo.

Muchos aspectos han quedado fuera de estas páginas. No he diseñado una biografía intelectual ni un estudio de las ideas. Tampoco expongo las grandes influencias poéticas (Ezra Pound) y religiosas (Thomas Merton) de Cardenal. No presento el marco teórico religioso donde se sustenta el pensamiento cardenaliano (los grandes místicos españoles y orientales y la Teología de la liberación). Asimismo, soy consciente que mi análisis ha sido demasiado selectivo en los dos últimos capítulos, las obras así me lo pidieron; valoré que escogiendo algunas partes de esas creaciones mi estudio ganaría en profundidad.

Con todo, ojalá sirvan estas páginas para confirmar el valor artístico de la escritura comunicante de Cardenal y disfrutar más la obra de uno de los grandes poetas que ha dado América Latina. Pero también sean las letras de esta tesis para quienes "incluso en estos tiempos" creemos que la poesía debe estar al servicio del hombre, iluminando sus pasos, fortaleciendo su bregar cotidiano y esbozando sus sueños.

CAPÍTULO 1

HORA 0: POÉTICA DE LA MEMORIA HISTÓRICA

La dimensión extrapoética (histórico-política) de *Hora 0* es el muelle donde coinciden los barcos de la crítica cardenaliana. Y con razón: de la historia político-social está nutrido este poema, al que su autor ha bautizado como "documento", "crónica en verso" y "largo testimonio patriótico". Abundan las voces que lo califican. Pablo Antonio Cuadra afirma: "Así, en largos días de terror —en horas de catacumba— nace uno de los grandes poemas de Hispano América: *Hora 0*".¹ El crítico Paul W. Borgeson Jr. enjuicia: "es uno de los poemas socio-políticos más logrados en lengua española". Iván Uriarte² lo clasifica como poema de abierto compromiso-político. Por su parte, Jorge Eduardo Arellano precisa que el hallazgo más original del tema político-social lo realiza Cardenal en *Hora 0*, "descado ser prologado por Pablo Neruda, convierte a Nicaragua en la capital de la poesía de América y España".³

Es imposible negar que *Hora 0* está henchido de significados histórico-político-sociales y dominado por un discurso ideológico monosémico. ¿Razón suficiente para decir que el poema deja de serlo para dar paso a un panfleto, a un discurso político adornado? De ninguna manera. La impronta sugestiva de Cardenal es precisamente ofrecer una obra que no renuncia a su carácter literario, pero a la vez no desdena los referentes objetivos que le ofrece la historia inmediata de su terruño y más allá de sus fronteras.

De esta manera, ubicamos bien el sitio del poema y lo salvaguardamos de rendirse a los pies de un discurso político, por más justo que sea. Sin embargo, estudiar la obra poética de Cardenal nos remite a la extratextualidad, porque cualquier acercamiento a su obra —dice Iván Uriarte⁴— no puede evitar esa función político-social, latente tanto en Cardenal como en la obra misma. Esta misma idea expresa Margarita López Miranda en el siguiente párrafo:

Sólo aprehendiendo esta situación estructural del contenido: el juego de oposiciones entre el discurso del texto, consideradas, además, como expresiones aparte de una estructura mayor, la estructura ideológica, extratextual, se puede comprender la capacidad polisémica del discurso de Ernesto. A la vez, la captación del entrecruce dialéctico de los elementos lingüísticos e ideológicos que se reflejan

¹ Prólogo a la *Antología* de Ernesto Cardenal (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974, 3.ª ed.), p. 14.

² "La poesía de Ernesto Cardenal", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, p. 257-260.

³ *Panorama de la literatura nicaragüense*, p. 181-182.

⁴ *Op. cit.*, p. 260.

en la semántica del texto permiten observar nuevos significados que surgen como efecto de esta última oposición que sería, en este caso, la perspectiva revolucionaria del poeta sobre la realidad externalizada. Desde esta visión (...) podemos apreciar la significación más completa de la estructura poética⁵.

Anotado lo anterior, desarrollo este capítulo, dividido en tres apartados. En el primero presento la división del poema en "postales comunicantes" y comento sus referentes histórico-políticos; en el segundo estudio los registros poéticos; y en el tercero, a modo de conclusión, expongo de qué modo *Hora O* recrea-poetiza los acontecimientos y es a la vez testimonio personal y juicio sumario de la historia, convirtiéndose en un documento histórico-político de Centroamérica.

1.1. El poema como postal comunicante

Poesía, muestra de lirismo u objetivismo, ejemplo de exteriorismo, conversación, narración, diálogo, documental, confesión, denuncia, testimonio, crónica de vencidos y vencedores, panfleto de uso, poética de lo social, ¿qué es *Hora O*, escrito de 573 versos⁶?, ¿qué patrón estético sigue? La primera impresión que tengo al leer —de corrido y detenidamente— el texto es la de estar ante un collage o un fotomontaje. La experiencia es similar, además, a la del cinéfilo que observa una película de historias múltiples que sube y baja de intensidad. Hay narrador, rostros, diálogos, lugares, acciones, tiempos, en ocasiones trama, climax, desenlace... Pero sobre todo, me encuentro ante un álbum de tarjetas postales de colores, tamaños y paisajes distintos, con temática más o menos homogénea. Por eso, considero que *Hora O* hace las veces de una postal comunicante; es un signo que significa y serie de cromos hartos de historia.

A ojo de estudioso literario, asignar a un poema el apelativo *postal* puede ser arbitrario y heterodoxo⁷. No aparece en los diccionarios de retórica

⁵ "Plurivalencia y monosemia en el fragmento introductorio de la *Hora O* de Ernesto Cardenal", en *Revista Iberoamericana*, p. 996.

⁶ Cito el texto incluido en la *Antología* de Ernesto Cardenal (vid. nota 1), p. 29-47; la división que presenta del poema es acertada para el análisis que realizo.

La edición *princeps* de *Hora O* aparece, completa, en folleto aparte en la *Revista Mexicana de Literatura* (México, 21 de febrero de 1960). Anteriormente, es publicada en la revista citada, en dos entregas (enero-abril de 1957 [núms. 9-10] y abril-junio de 1959 [núm. 2]). Hay ediciones posteriores, como *La Hora O* (Montevideo: Poesía, 1966), o la de *Hora O y otros poemas* (Barcelona: El Bardo, 1971). Además, figura en *Nueva antología poética* (México: Siglo XXI, 1978, p. 27-51) y en otras antologías.

⁷ El poeta chileno Nicanor Parra (1914) ha innovado al ligar artes gráficas y creación poética: *Artefactos* (Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1972), poemas acompañados con tarjetas postales; *Chistes para despistar a la (poética) poesía* (Santiago de Chile: Ediciones Galería Época, 1983), ilustradas por prestigiosos pintores. En el 2001, cuando tecleo estas líneas, un diario nacional ofrece la siguiente nota: "Con ocasión del

y poética. El término está ausente de las grandes escuelas críticas como el *new criticism*, estructuralismo (con su precursor Saussure), funcionalismo y sociocriticismo ruso; en la *Obra abierta* de Umberto Eco, en los estudios modernos de Heidegger y Russell y en las teorías de la recepción (Robert Jauss y Wolfgang Iser). Con todo, la expresión *postal* tiene relación con otras categorías o herramientas retóricas. Junto a ellas, puedo explicar y ubicar ésta. Antes de hacerlo, describo sucintamente su etimología y sentido propio en el terreno de las artes gráficas, al que pertenece.

Etimológicamente⁸, *postal* hace referencia 'al correo'. El término proviene del italiano *postale* (de *posta* 'oficina de correos') y acusa, precisamente, al sistema de transporte de correo. La *posta* era el sitio de relevo de caballos –otrora *vehículos* de correo–. El vocablo corresponde al latín vulgar *posta*, *posita* (femenino de *positus*, 'puesto', participio pasivo de *ponere*, 'poner, colgar'). En sentido amplio, *postal* nos remite a la tarjeta o fotografía instantánea que ilustra un sitio o acontecimiento y es enviada por correo de remitente a destinatario. En sentido propio⁹, es una cartulina rectangular –aunque los actuales patrones de diseño incursionan en nuevas formas– empleada como correspondencia breve y abierta. Las hay de varias clases: la oficial o enterpostal, editada y vendida por el Estado, con franqueo; la que lleva impreso en una de sus caras un dibujo o fotografía de paisajes, figuras, monumentos, etcétera; ordinaria, con membrete para correspondencia comercial; y publicitaria. La mayoría de éstas tiene líneas como pautas para escribir la dirección y un recuadro punteado para pegar el sello (ocupa la mitad del espacio, la otra mitad se reserva para escribir el texto). Ordinariamente, la extensión de la postal es 105 x 148 mm. En los sitios turísticos pululan hermosas postales que los viajeros adquieren para recordar los lugares que dejan a su paso ("Mándame una postal de San Telmo, adiós, cuidate", canta Joaquín Sabina a una sus musas en *Con la frente marchita*).

Concebir el poema como postal comunicante y asociar la expresión a otros rangos de la literatura nos acerca más a la narrativa y nos aleja de la lírica; sin embargo, hablar de la poesía como postal comunicante nos remite

Premio Nacional de Literatura (Nicanor Parra) publica una recopilación de las anteriores (poesías) y agrega otras nuevas *La camisa de fuerza, Otros poemas y Tres poemas (mic)*. Con esta edición irrumpe, con violencia, su vigorosa personalidad en el ámbito de la poesía tradicional mediante del (mic) uso de la ironía y de un lenguaje cercano a la prosa, al tradicional, compuesto por 242 *tarjetas postales*, las que recrean un campo visual integrado tanto por la distribución de las palabras como por los dibujos que complementan entre sí la unidad de sentido" (Enrique Gutiérrez, "Nicanor Parra, el gran ausente en el encuentro de Chilepoesía", en *La Jornada*, México, 24 de marzo de 2001, p. 24). El marcado en negritas es mío.

Pero el caso de Cardenal es diferente al de Parra. Cardenal no acompaña su texto con imágenes gráficas como tales; con la sola palabra *pinta postales*. En este sentido, expreso que el término que aplico a *Hora 0, postal comunicante*, puede parecer heterodoxo.

⁸ Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, p. 556.

⁹ E. Martín-E. Tapiz, *Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*, p. 596.

a un registro poético, a una característica literaria. En el caso de Cardenal, poesía es sinónimo de narrativa. Precisamente por eso, el término postal comunicante se acerca, en mucho, a figuras retóricas como el acto, el cuadro y la gradación: porque representa, ilustra, plantea. Digo algo al respecto¹⁰.

Acto es la unidad dramática que corresponde al desarrollo de la acción y abarca un número variable de escenas pertenecientes a una representación. Según Helena Beristáin, en el teatro clásico español, el acto es llamado jornada. La distribución temática de cada acto entra en un episodio, y durante el lapso de los actos corresponde —como en los capítulos o partes de muchas narraciones— a la presentación del asunto (en la que se plantea una situación y se muestran personajes), a la aparición de un conflicto (nudo o tesis) que se acentúa creando tensión ascendente, al climax —muestra la crisis de la problemática planteada y funciona como antítesis respecto de la tesis o nudo— y al desenlace, donde la tensión (resumen de la tesis y la antítesis) desciende. El desenlace puede ampliarse, como en la tragedia antigua, a una catástrofe (hecho funesto que clausura la acción). El término catástrofe es propuesto por Aristóteles, quien además secciona la obra en prótesis, epítasis, catástasis y catástrofe.

Ahora bien, en la acción narrativa hay pausas durante las cuales se realizan cambios necesarios en el escenario. Cuando éstos son mínimos, las pausas se abrevian y los actos se denominan cuadros.

Actos y cuadros nos conducen a la gradación. En el acto hay gradación (elemento narrativo). La narración sube de tono, de repente, llega a una cúspide (llamada también aumentación, climax, desenlace, anticlimax o contragradación). Esta figura retórica afecta la lógica de las expresiones e implica progresión ascendente o descendente de las ideas. Así, éstas (las ideas) conducen crecientemente de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo accidental a lo interesante, de lo inicial al final del proceso. Este orden puede ser decreciente, a la inversa. Y presentarse, asimismo, con repetición, en forma de concatenación, acumulación, enumeración, sinonimia y amplificación.

Hora 0 es poema-postal comunicante porque Cardenal, cual diseñador gráfico, elabora postales que remite a los lectores. Su pluma comunicante dibuja paisajes y pinta rostros que hablan y expresan. Recrea la historia como en un filme. Esas postales hacen las veces de actos que nutren una trama, un asunto que crece y baja de tono. Hay personajes, voces, cuadros intermedios, incluso canciones de animación.

Durante la exposición que presento a continuación no profundizo en las herramientas retóricas de Cardenal que constituyen como tal su obra literaria, pues de ese asunto me ocupo en el siguiente apartado. Simplemente, muestro las postales con el contenido que exponen y comunican.

La postal nos conduce a la historia objetiva y viceversa. Es imposible asomarnos al poema sin comentar los derroteros históricos a que nos remite.

¹⁰ Cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 243-244.

Por esto, en *Hora 0* están concatenados irremediablemente los aspectos históricos y literarios.

1.1.1. Primera postal (v. 1-21¹¹): esbozo de la represión

Es el comienzo del poema. Puede servirnos como modelo de análisis y dada su brevedad la cito completa (por lo mismo, este apartado es más amplio que los restantes). Dividida en dos partes (subpostales), esta postal hace las veces de introducción al texto. La primera está conformada por 19 versos (1-19) de métrica y rima irregulares –su medida, como podemos observar, va desde el endecasílabo hasta las 15 sílabas–; y la segunda, la forma un dístico de versos endecasílabos (20-21).

La postal nos comunica, en pocos pasajes, referentes y significados históricos fundamentales, que dicho sea de paso son tratados en postales más grandes –aunque de otro modo– a lo largo del poema. Ésta es la suma de la obra. Ubica el *gran situs* donde se desarrollan las acciones (semejante a la *composición del lugar*, primera parte del método ignaciano de los ejercicios espirituales): Centroamérica y sus noches tropicales y sombrías, con sus ambientes comunes: palacios presidenciales y calles –espacio donde el pueblo protesta y es reprimido–, estaciones de policía, cuarteles, hogares y pensiones paupérrimas donde el *lumpen* se resiste a ser olvidado. Hay personajes que hablan y actúan o sufren las acciones de otros: Ubico, Carias, la policía, los cascos de acero patrullando las calles; el pueblo dispersado con bombas o torturado en las estaciones de policía. Es la hora 0 –hay duda, miedo, incertidumbre–, es el inicio de la lucha, la señal para hacer memoria de la historia reciente en Guatemala, San Salvador, Honduras, Nicaragua.

Veamos qué nos dice la subpostal 1 (v. 1-19).

- 1 Noches Tropicales de Centroamérica,
- 2 con lagunas y volcanes bajo la luna
- 3 y luces de palacios presidenciales,
- 4 cuarteles y tristes toques de queda.

Estos versos hacen las veces de preámbulo ambiental, resumen del paisaje centroamericano. Observamos y nos cobijan las noches del trópico, contemplamos volcanes y lagunas, algo iluminadas por la luna –llena probablemente–. Un paisaje idílico, sin duda, pero nada distante de la objetividad. Cardenal conoce a perfección la geografía del istmo, vasta de volcanes, lagunas, lunas llenas, aves exóticas y espacios paradisiacos.

¹¹ La numeración y la división del poema son mías, para facilitar el análisis en este apartado y los ulteriores. Asimismo la numeración de los versos en los otros capítulos es mía.

A propósito de los volcanes, por ejemplo, Alain Rouquié, en su texto *Guerras y paz en América Central*¹², nos recuerda que un "rosario" de volcanes, muchos de ellos en actividad, conforma la espina dorsal de las tierras del istmo desde Guatemala hasta Costa Rica; hay 40 en Guatemala y 14 en El Salvador. El mismo vate nicaragüense hace un recuento de esta biodiversidad en el grueso de su obra¹³. Edén -por lo demás paso entre Este y Oeste, lugar desde antaño codiciado, como lo expresa Cardenal en *El estrecho dudoso*- éste muy ambicionado, expoliado y saqueado sin más, hoy hundido en la pobreza y la marginación más vergonzante del continente americano.

En contraposición a este paisaje maravilloso (v. 1-2), la postal dibuja el reverso del denario. Es el momento de las dictaduras iluminadas por las luces de suntuosos palacios presidenciales, de los cuarteles y el sonido lúgubre de los toques de queda. Leemos en *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano:

El equipo de dictadores llegó sin demora para aplastar las tapas de las marmitas; se abrió la época -en los veinte- de la política de la Buena Vecindad en Washington, pero era preciso contener a sangre y fuego la agitación social, que, por todas partes hervía. Alrededor de 20 años -unos más, otros menos- permanecieron en el poder Jorge Ubico en Guatemala, Maximiliano Hernández Martínez en El Salvador, Tiburcio Carías en Honduras y Anastasio Somoza en Nicaragua¹⁴.

El poema continúa, con una segunda imagen del fotomontaje postal:

5 *Muchas veces fumando un cigarrillo
6 he decidido la muerte de un hombre*,
7 dice Ubico fumando un cigarrillo...
8 En su palacio como un queque rosado
9 Ubico está resfriado. Afuera el pueblo
10 fue dispersado con bombas de fósforo.

Estos versos dan cuenta de dos personajes, uno singular y otro colectivo; el primero, en el centro, en la guarida del mando del poder; el segundo, en la calle. Son Ubico y el pueblo. ¿Quién es este personaje caricaturesco quien, mientras fuma y fuma, decide la muerte de un hombre?, ¿ése que en su palacio está resfriado y cuya arma canalla de defensa contra el pueblo es la represión? Jorge Ubico es su nombre completo (1878-1946), presidente de Guatemala de 1931 a 1943¹⁵. Su tiranía en el país del autor de *El sonámbulo* -Luis Cardoza y Aragón- tiene como antecedente la muerte del general libertador Lázaro Chacón. Ubico sube al trono, "elección" que

¹² P. 358 y ss. El autor hace una breve, pero completa referencia a la historia y geopolítica de América Central.

¹³ En poemas como *Canto nacional* y *Oráculo sobre Managua*, el poeta se explaya hablando de la fauna y flora centroamericanas, y también lleva al extremo la onomatopeya.

¹⁴ P. 177.

¹⁵ Vid. Edelberto Torres Rivas, "Guatemala: medio siglo de historia política", en *América Latina, historia de medio siglo*, p. 139-173.

aplaude EE.UU. Desde entonces -1931-, recibe el reconocimiento diplomático tres veces consecutivas para caer catorce años después, bajo el empuje de la insurrección popular.

Este hombre, que defiende los intereses cafetaleros de los grandes terratenientes aliados a las compañías estadounidenses y que sin miramientos escuchamos decir (v. 5-6): "Muchas veces fumando un cigarrillo / he decidido la muerte de un hombre", es prototipo de los dictadores: silencia y asesina. En la otra parte, está el cordero degollado: el ciudadano común, el pueblo. Eduardo Galeano nos recuerda que Jorge Ubico, "resfriado" y "como un queque rosado", en 1933, fusila en Guatemala a un centenar de dirigentes sindicales, estudiantiles y políticos ("Afuera el pueblo fue dispersado...").

Además, el susodicho implanta leyes contra la "vagancia" de los indios (cada indio lleva una libreta donde son registrados sus días de trabajo; de ser insuficientes, debe pagar su deuda tras las rejas o sembrando la tierra, gratuitamente, durante medio año). Asimismo, otorga a las compañías extranjeras del café y banano el permiso para matar: "Estarán exentos de responsabilidad criminal los propietarios de fincas".

Entra a la postal San Salvador:

- 11 San Salvador bajo la noche y el espionaje
- 12 con cuchicheos en los hogares y pensiones
- 13 y gritos en las estaciones de policía.

Noche y espionaje rondan San Salvador¹⁶. Hay perseguidos que en la clandestinidad "cuchichean", con el miedo a cuestras de ser encontrados, pensiones y hogares paupérrimos están en penumbra y acechados. En las estaciones de policía se oyen gritos, los gritos de los torturados.

En este fragmento de postal, el poeta omite el nombre del dictador. Pero consecuente con la cronología recreada, se refiere tácitamente a Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966), quien entre el 2 de diciembre de 1931 y mayo de 1944 instaura, consolida, perpetúa y ve morir su dictadura. Según Mario Salazar Valiente, la suya es "dictadura de carácter feudal colonial" del tipo de las que se instauran en América Latina a principios de siglo. Pronto se hace paladín de la defensa nacional contra los "comunistas" y defiende la oligarquía cafetalera. Apaga los movimientos campesinos, hasta que una huelga lo obliga a dimitir.

El verso 13 ("y gritos en las estaciones de policía") nos comunica el lapso -que se prolongaría hasta la década de los 80 y terminaría con los Acuerdos de Chapultepec en México- del terror en la ensangrentada tierra salvadoreña, donde son asesinados centenares de indígenas, campesinos, catequistas, monjas y religiosos. Más cercanas a nosotros están las luchas de Rutilio Grande, Oscar Arnulfo Romero y los intelectuales de la UCA

¹⁶ Vid. Mario Salazar Valiente, "El Salvador: crisis, dictadura, lucha... (1920.1980)", en *ibid.*, p. 87-138.

(Universidad Centroamericana José Simeón Cañas) que fueron asesinados por apresurar la paz en el *pulgarcito* de América.

Ahora es Honduras:

- 14 El palacio de Carias apedreado por el pueblo.
- 15 Una ventana de su despacho ha sido quebrada,
- 16 y la policia ha disparado contra el pueblo.

Dos sujetos, de nueva cuenta: Carias y el pueblo. Revueltas, violencia, protestas. El pueblo se dirige al centro del poder y lo apedrea. Algo anuncia —una ventana quebrada— que el orgullo del tirano, aunque pétreo, es de cristal frágil. Pero en respuesta, la policia dispara contra los paisanos desarmados. Tiburcio Carias Andino (1876-1969), "gobierna" Honduras¹⁷ de 1933 a 1949. Defiende la industria bananera y la pone a los pies de los grandes capitales norteamericanos. Niega que la suya es dictadura y se deja llamar por el Congreso hondureño "fundador y defensor de la paz en Honduras y Benemérito de la Patria".

Esta parte de la postal es más comunicante al mostrar un hecho también histórico: una de tantas manifestaciones de la oposición popular al régimen de Carias. Es el año 1944: "El 4 de julio, no obstante las amenazas del comandante de Armas Departamental y del director general de Policia, se llevó a cabo otra manifestación pública en Tegucigalpa que se dirigió primero a la embajada norteamericana y luego al palacio presidencial contra el cual los manifestantes lanzaron piedras, siendo disuelta la concentración con bombas lacrimógenas"¹⁸.

Luego, a los seis días de iniciado julio, en la ciudad de San Pedro Sula, centenares de manifestantes marchan, en su mayoría mujeres, muchas de las cuales son muertas y otras tantas gravemente heridas. La matanza provoca el repudio exterior hacia el régimen de Carias y la indignación nacional.

Esta primera parte de la postal se cierra en Managua (v. 17-19). Estamos en la tierra de Darío, Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Gioconda Belli y Sandino:

- 17 Y Managua apuntada por las ametralladoras
- 18 desde el palacio de biscocho de chocolate
- 19 y los cascos de acero patrullando las calles.

Ahora es Managua¹⁹. No aparece el nombre del dictador en los versos. De nuevo el pueblo, asediado bajo las ametralladoras que apuntan desde el

¹⁷ Para ampliar el tema, podemos ver el estudio de Guillermo Molina Chocano "Honduras: de la guerra civil al reformismo militar", en *ibid.*, p. 223-256.

¹⁸ *Ibid.*, p. 242.

¹⁹ Sobre esta etapa, resulta ilustrativo el ensayo de Amaru Barahona Portocarrero y Mario Salazar Valiente "Breve estudio sobre la historia contemporánea de Nicaragua", en *ibid.*, p. 377-404.

palacio de "bizcocho de chocolate", que simboliza la dictadura, resguardada tras los terribles cascos de acero.

Anastasio Somoza García (1896-1956) engorda en el mentado palacete de risa a la vez que los cascos de acero pululan en las calles para poner cerco a cualquier intento de rebeldía. Somoza García mantiene bajo el terror, de 1937 a 1947 y 1951 a 1956, a Nicaragua y es asesinado a manos del poeta Rigoberto López Pérez. Durante su gobierno, la represión, la tortura y el asesinato nutren su *curriculum vitae*. Campesinos, obreros, indígenas, estudiantes e intelectuales padecen las consecuencias de su estadia en el poder. Y servilmente, se convierte en benefactor de los intereses estadounidenses en Nicaragua, se enriquece, traiciona, mata y es traicionado.

Segunda subpostal (v. 20-21). Así las cosas, el poeta -guardián de las palabras, tea en la noche oscura de América Central- cuestiona, impaciente, al centinela que guarda las puertas de la ciudad (recreando la literatura hebrea). Estamos en el umbral del gran poema cardenaliano.

20 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?
21 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?

De este distico nace el título del poema. Es una cita bíblica del texto del profeta Isaías (21, 11), que en *Hora 0* toma una relevancia fundamental: Cardenal convierte las palabras del poeta en postal comunicante. Pero su análisis corresponde a otro apartado. Basta con decir que este fragmento es el pretexto que inaugura propiamente el poema. Es la noche de Centroamérica, el poeta es el centinela que recrea la historia en sus versos, para que conste: es la hora 0, camarada, la de la incertidumbre, del crepúsculo, de la muerte, pero también la de la vida y la esperanza.

1.1.2. Segunda postal (v. 22-145): el imperio del banano

Esta postal cuenta con tres subpostales de versos irregulares: 22-71, 72-120 y 121-145, cuya medida se ubica entre 5 y 20 sílabas. La carne de esta segunda serie de imágenes es bien resumida por el crítico Eduardo Urduvía:

Es la historia de la United Fruit Company y todas las compañías subsidiarias de ésta. El poema explica cómo funcionaba dicha empresa en Centroamérica, el acaparamiento de tierras, la economía de monocultivo, la explotación de mano de obra barata, el monopolio del comercio del banano, el dominio de los poderes civiles

y políticos de los países; en resumen, todo el inmenso poder que esta compañía alcanzó en América Central y el horror que despertó en sus pobladores²⁰.

Además del rosario de compañías bananeras aliadas a la United Fruit Company, Cardenal hace un recuento de cómo los campesinos son sometidos a las condiciones de las compañías y da cuenta de las huelgas reprimidas. Asimismo, la postal se amplía, en la tercera parte, con nutridas referencias a Samuel Zemurray, el "turco vendedor de bananas". Este hombre se apropia de gran parte de Centroamérica, toma el poder de las compañías e impone reglas de juego a diputados y dictadores. Los versos apuntan las culpas de este novelesco personaje en su relación con Honduras y la multimencionada empresa bananera. Amén de las líneas biográficas que nos da *Hora 0* al respecto, Cardenal escribe textualmente algunas frases comunes del personaje.

Subpostal 1 (v. 22-71). Los versos 22-28 constituyen un preámbulo a la irrupción de las grandes industrias bananeras, comandadas por la United, en Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Guatemala. Los personajes son los campesinos y su realidad premonopólica. "Traían el dinero en el sombrero" (v. 22) —refiriéndose a los sembradores hondureños— es una imagen, metáfora cuyo significado acusa la no dependencia. El hondureño es dueño de su tierra, del fruto de la tierra y de su trabajo. Siembra su siembra. El monocultivo aún no se impone como única forma de subsistencia. Porque antes del arribo de los saqueadores:

- 22 Los campesinos hondureños traían el dinero en el sombrero
23 cuando los campesinos sembraban sus siembras
24 y los hondureños eran dueños de su tierra.

Entonces, había dinero porque el empréstito y el impuesto no se pagaban a los invasores (Pierpont Morgan & Cia., por ejemplo). El cultivo del banano es el principal medio de subsistencia para los hondureños. Como siempre, los pobres comen del pan que cae de la mesa de los finqueros, pero nacionales. Llegan las compañías norteamericanas. La memoria histórica es imprescindible. Registra Guillermo Molina Chocano²¹ que con la implantación y el desarrollo del cultivo del banano en la costa norte, primero en manos de finqueros nacionales independientes y luego bajo el control de las compañías norteamericanas, se produce, a partir del último tercio del siglo XIX, la inserción definitiva de la economía hondureña en el mercado mundial.

Así estaban las cosas entonces:

- 25 Cuando había dinero
26 y no había empréstitos extranjeros

²⁰ *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, p. 68.

²¹ *Op. cit.*, p. 223.

- 27 ni los impuestos eran para Pierpont Morgan & Cía.
28 y la compañía frutera no competía con el pequeño cosechero...

En Honduras, la organización campesina es más o menos sólida. Hay varias sociedades y uniones campesinas. En San Pedro Sula, La Fraternidad; en Tela, la sociedad Fiat; en Juticalpa, Vida Obrera; en Olanchito, Esfuerzo. Son sólo botones de muestra. Movimientos que tocan fondo en el corazón campesino. Y no es en vano. Pero qué se le va a hacer, la historia sigue su cauce.

Coherentes con la doctrina Monroe —ésa que en 1823 proclama, ante la expansión inglesa en nuestras tierras, el presidente James Monroe—, "America for the americans", las industrias extranjeras hacen su agosto en la franja central del continente. Para ellas todas las prerrogativas en charola de plata. Los dictadores en turno les ofrecen como subasta estas tierras, sus frutos y los brazos que los engendran. Al frente, la United. La secundan Tela Railroad Company, Trujillo Railroad Company, Cuyamel Fruit Company, Vaccaro Brothers & Company, Standard Fruit & Steamship Company, y pare usted de contar:

- 29 Pero vino la United Fruit Company
30 con sus subsidiarias la Tela Railroad Company
31 y la Trujillo Railroad Company (...)
37 con sus revoluciones para la obtención de concesiones
38 y exenciones de millones de impuestos de importaciones (...)
41 violaciones de contratos, violaciones
42 de la Constitución...
43 Y todas las condiciones son dictadas por la Compañía (...)

La postal comunica lo que no entierra la historia. A principios del siglo XX, la United se convierte en latifundio bananero. Sus principales enclaves, cual plaga contra los egipcios, se multiplican en Honduras, Guatemala y Costa Rica. Usa las vías ferroviarias financiadas por capitales nacionales, otrora para transportar el café, y crea otras para llevar de aquí para allá el banano. Al tiempo, monopoliza servicios eléctricos, correos, telégrafos, teléfonos, servicios públicos y la política, no faltaba más.

De tan ejemplar manera, la United aglutina a sus competidores en la producción y venta de bananas y junto con sus filiales acapara el transporte ferroviario y marítimo para saciar sus intereses. Pronto, la famosa empresa se adueña de puertos y dispone de aduanas y policías propias. El dólar se convierte en moneda nacional centroamericana.

Para completar el cuadro, la United impone condiciones de producción, transporte, uso de suelo, etcétera, y negocia con el dictador en turno o coloca a uno que le convenga. Elige diputados, compra su voto —porque, como dice Zemurray, en Honduras un "dibutado" es más barato que una mula, y menos que una mula—. Manipula la constitución. Se compromete a construir una vía ferroviaria entre Trujillo y Tegucigalpa —"para bien de los nacionales"—; a cambio, devolverá las tierras que explota pasados 99 años, a partir del

convenio. De este modo, pasa por alto la constitución y la soberanía de la nación. Pero la dichosa vía jamás es construida:

- 57 La condición era que la Compañía construyera el Ferrocarril,
58 pero la Compañía no lo construía,
59 porque las mulas en Honduras eran más baratas que el Ferrocarril.
- 60 y "un Dibutado más bbarato que una mula"
61 -como decía Zemurray- (...)

Finalmente, Sergio Ramírez²², en su introducción -"El muchacho de Niquinohomo"- al texto *Augusto César Sandino, pensamiento político*, afirma que con la irrupción de la United las plantaciones bananeras se convierten en verdaderos estados, con leyes, ciudades, fuerzas de policía, tiendas, almacenes, moneda; y los países donde se establecen no perciben más que pálidos beneficios.

La subpostal 2 (v. 72-120) comunica el tiempo de la crisis que sufren mundialmente la producción y venta del banano. Junto con la ola de recesión, llegan torbellinos que azotan Centroamérica: cerrazón política, desempleo, carestía o alza de precios de productos básicos. Como siempre, la clase desprotegida sufre la inclemencia de la tempestad. Los campesinos suman fuerzas para defender el valor de su trabajo y se movilizan de una y mil formas. Resisten y, sin embargo, son agredidos. Hay que aceptar las condiciones de los de arriba. A estas alturas, la United se ha extendido también a Nicaragua y Costa Rica, dejando hundida a Honduras y Guatemala en la miseria. He aquí unas instantáneas de la postal en turno:

- 72 Corrompen la prosa y corrompen el Congreso.
73 El banano es dejado podrir (sic) en las plantaciones.
74 o podrir en los vagones a lo largo de la vía férrea (...)
79 para que no haya banano barato,
80 o para comprar banano barato.
81 Hasta que haya hambre en la Costa Atlántica de Nicaragua.

En víspera de 1930, cae el precio del banano y ascienden los del café, algodón, maíz, frijol y productos ganaderos. Es el crack de la Bolsa de Nueva York que hizo "tambalearse el capitalismo mundial". En Honduras, por ejemplo, la producción nacional durante el periodo 1930-1931 (11 millones 818 mil pesos), desciende de casi dos millones y medio de pesos con relación al lapso anterior. Los trabajadores paralizan sus actividades en las fincas. En el 25 tiene lugar una huelga significativa:

La huelga de 1925 se inicia con la paralización del ingenio azucarero de La Lima, propiedad de la Cuyamel Fruit Company, y luego se extiende también a los campos bananeros de la Tela Railroad Company, Standard Fruit Company, y Trujillo Railroad Company. Aunque el movimiento fue disuelto y controlado por el

²² En *Augusto César Sandino. Pensamiento político*, p. XIV.

gobierno, mediante el desplazamiento de tropas a lo largo de la costa norte, los trabajadores mostraron su potencial de movilización y al mismo tiempo pudieron ver las fallas y deficiencias de sus cuadros dirigentes y organizaciones de lucha. Los obreros azucareros no lograron el solicitado aumento de salarios pero consiguieron mejoras en las condiciones de trabajo (...) La compañía alegó que a causa del precio del azúcar en el mercado mundial y de los costos de producción "estaba soportando pérdidas enormes el negocio"...²³.

Como en un filme, aparecen nuevas imágenes en la postal:

- 82 Y los campesinos son encarcelados por no vender a 30 ctvs.
83 y sus bananos son bayoneteados
84 y la Mexican Trader Steamship les hunde sus lanchones,
85 y los huelguistas dominados a tiros.
86 (Y los diputados nicaragüenses invitados a un garden party).
87 Pero el negro tiene siete hijos.
88 Y uno qué va a hacer. Uno tiene que comer.
89 Y se tienen que aceptar sus condiciones de pago (...)
102 Y hay despido de trabajadores en Puerto Limón.
103 Los pequeños talleres se cierran.
104 Nadie puede pagar una deuda.
105 Y los bananos pudriéndose en los vagones del ferrocarril.
106 Para que no haya banano barato
107 Y para que haya banano barato.

La dirigencia sindical rescata las banderas de la lucha y organiza la movilización de los trabajadores. A principios de 1932, se declara un amplio movimiento huelguístico que coincide con un conflicto entre el gobierno de Mejía Colindres y la Tela Railroad Company relacionado con la construcción de un tramo ferrocarrilero que el Estado había desautorizado. Esta desavenencia, reforzada por las críticas públicas hechas el año anterior a los contratos de riego, considerados lesivos para el país, promueve un clima adverso para la compañía. Crece y crece la inconformidad de productores nacionales en Honduras. Los despidos masivos en las fincas y fábricas continúan:

La Tela había despedido 800 trabajadores y los salarios de los otros habían sido jornales, los trabajadores muelleros de la ciudad del puerto de Tela se declararon en huelga y poco después se unieron a ellos los transportistas (...) La represión no se hizo esperar y grupos de choque de la propia UFCO (United Fruit Company) capturaron y deportaron a varios dirigentes obreros en su intento de liquidar al movimiento sindical²⁴.

Además, los plantadores privados de banano también enfrentan la política restrictiva de la compañía. Cuando la United decreta la reducción en el precio de compra del banano a 30 centavos por racimo contado, los laboradores no lo recolectan. Quienes no acatan la medida encuentran su fruto destrozado por manos fantasma. El gobierno exhorta a que se acepte

²³ Guillermo Molina Chocano, *op. cit.*, p. 236-237.

²⁴ *Ibid.*, p. 239-240.

la reducción en los precios de compra que la compañía impone. Así, como expresa Cardenal, los campesinos –sin alternativa– venden el fruto de su trabajo hasta en 19 centavos el racimo. El precio ha bajado más de 20 por ciento.

Es el turno de la subpostal 3 (v. 121-145). En la parte final de la postal que nos ocupa, entra a escena el turco Samuel Zemurray. Cardenal juega con los tiempos. La postal nos dice cómo la United absorbe a la Cuyamel. Faena en la que Zemurray desarrolla el protagónico. Gracias a su estrategia, domina y hunde a Honduras y Guatemala:

- 122 Sam Zemurray, el turco vendedor de bananas al menudeo
123 en Mobile, Alabama, que un día hizo un viaje a Nueva Orleans
124 y vio en los muelles de la United echar los bananos al mar
125 y ofreció comprar toda la fruta para comprar vinagre.
126 la compró, y la vendió allí mismo en Nueva Orleans
127 y la United tuvo que darle tierras en Honduras
128 con tal que renunciara a su contrato en Nueva Orleans,
129 y así fue como Sam Zemurray buso bresidentes en Jonduras (sic).

En los inicios de la crisis (aquella de los treinta), se fusionan Cuyamel Fruit Company-United Fruit Company, acérrimas rivales en el pasado, clausurando así la "guerra del Banano". Samuel Zemurray, valorando las consecuencias de la depresión, vende, a fines de 1929, la Cuyamel a la United contra efectivo y por 300 mil acciones de esta última que estaban valoradas en ese año en 32 millones de dólares. El activo fijo de la Cuyamel –seguimos a Molina Chocano–: ingenio azucarero de La Lima, barcos, ferrocarriles, tierras bananeras (concesiones), edificios e instalaciones, etcétera, se valúan en esa fecha en 26 millones. De esta manera, la United, habiendo comprado a su principal competidor, se convierte en una sociedad anónima con capital de 242 millones de dólares, mandando en un vasto imperio bananero.

Más datos de Zemurray en la postal:

- 130 Provocó disputas fronterizas entre Guatemala y Honduras
131 (que eran entre la United Fruit Company y su compañía) (...)
138 hasta que la disputa cesó porque se alió con la United
139 y después le vendió todas sus acciones a la United (...)

Finalmente, el turco ejemplar, con el dinero de la venta, compra acciones en la United, y se convierte en el mejor postor en Boston. Entonces, su poder es el que ordena: "y ya fue dueño igualmente de Honduras y Guatemala" (v. 143). Pero ya estaban saqueadas totalmente las tierras, que "ya no servían ni a Guatemala ni a Honduras" (v. 145).

1.1.3. Tercera postal (v. 146-393)²⁵: un homenaje a Sandino

Esta postal nos comunica, en resumen, las vicisitudes del general Augusto César Sandino (1895-1934), desde el inicio de su lucha contra Somoza hasta la muerte a traición que éste le apresuró. Dice el crítico Eduardo Urdanivia que ambas figuras –Sandino y Somoza– se contraponen como símbolos del entreguismo uno y del nacionalismo el otro²⁶. Sin embargo, hay otros personajes que la historia registra y Cardenal también: Moncada, Mr. Stimpson, los guerrilleros que pelean junto con Sandino, Mr. Lane, los telegrafistas que envían mensajes “SIN NOVEDAD”, el filibustero William Walker y Anastasio Somoza.

Pero antes de pasar al análisis de la postal, no quiero omitir las siguientes palabras de Mario Benedetti, muy a propósito:

Los poemas de *Hora 0*, particularmente el dedicado a Sandino, deben ser de los más vigorosos y eficaces que ha dado la poesía política en América Latina. Si no fueran altamente compatibles por otras razones extrapoeéticas, serían igualmente conmovedores por la indignación y la sinceridad transmitida. Cardenal utiliza todos los recursos de su sabiduría literaria, de su dominio de la metáfora, de su impulso verbal, para cubrir de oprobio el nombre del despota (“I was in a concierto, diji Somoza”)²⁷.

Para contextualizar la subpostal 1 (v. 146-159) y entender su carácter comunicante, hay que mirar atrás, antes de la aparición de Sandino en las segovias, cuando los marines estadounidenses inician sus ocupaciones en Nicaragua. El gobierno liberal de José Santos Zelaya en el terruño de Darío se inicia en 1893 y culmina en 1909. Este político crea una infraestructura mínima para el ya próspero negocio cafetalero. El alzamiento de militares y clases conservadoras contra su gobierno –1909– coincide con la negativa de Estados Unidos a construir el canal (que ya había negociado con Panamá). En su lugar, luego de una serie de revueltas, ocupa el “trono” Adolfo Díaz y es nombrado Emiliano Chamorro su embajador en Washington. Así las cosas, los liberales, inconformes con tales cargos, quieren derrocarlos. Entonces, interviene EE.UU.:

Nicaragua pasa a ser de inmediato, y como se le conocía en los círculos financieros internacionales, la *Brown Brothers Republic*, pues aquella compañía (...)

²⁵ La conforman seis subpostales: v. 146-159; 160-225 (formada por tres párrafos: v. 160-208, 209-212 –versos de la *Adelita: Si Adelita...*– y 213-225); 226-269 (la integran dos párrafos: v. 226-244 y 245-269); 270-359 (le dan cuerpo 15 párrafos, sin contar los v. 272, 277-278, 283-284, donde Cardenal vuelve a citar las coplas de la *Adelita*: 270-271, 273-276, 279-282, 285-291, 292-296, 297-300, 301-305, 306-314, 312-316, 317-324, 325-328, 329-340, 341-343, 344-356 y 357-359); 360-389 (la integran dos párrafos: v. 360-384 y 385-389); y 390-393 (le dan forma un par de dísticos: v. 390-391 y 392-393). La métrica de los versos también es demasiado irregular: va de 4 a 18 sílabas.

²⁶ Op. cit., p. 68.

²⁷ “Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos”, en *Crítica cómplice*, p. 141.

y otras más, se dividieron, como en el Evangelio, las vestiduras del paia: tomaron en prenda sus ferrocarriles, las entradas de aduanas, se posesionaron de bancos (...), y en el año de 1912 (...) desembarcó la Marina de Guerra y bombardeó la ciudad de Masaya (...)²⁸.

Estas condiciones facilitan la construcción del canal interoceánico -negado a Santos Zelaya- y se firma el tratado Chamorro-Bryan. Nicaragua da todas las concesiones, por 99 años, a EE.UU. para edificar el famoso canal. A cambio, los marines guardan el orden y garantizan el dominio para los conservadores. Sigue la contienda por el poder, los protagonistas son Carlos Solórzano y Juan Bautista Sacasa y, de nuevo, Adolfo Díaz en 1926. Sacasa se pone al frente en la lucha liberal para derrocar al conservador Díaz. Aliado a Sacasa está José María Moncada en la lid contra la mancuerna "vendepatria" Díaz-Chamorro. En la nómina de las huestes de Moncada figura un joven revolucionario pleno de ilusiones: Augusto César Sandino:

- 146 Había un nicaragüense en el extranjero,
- 147 un "nica" de Niquinohomo,
- 148 trabajando en la Huasteca Petroleum Co., de Tampico.
- 149 Y tenía economizados cinco mil dólares.
- 150 Y no era ni militar ni político.
- 151 Y cogió tres mil dólares de los cinco mil
- 152 y se fue a Nicaragua a la revolución de Moncada.

Cardenal nos da algunos referentes biográficos de Augusto César Sandino, escasos, pero significativos. El pequeño campeador es nicaragüense, de Niquinohomo. Brega en la Huasteca Petroleum Company, de Tampico (México). No entra en su currículo la política ni la milicia. Con sus ahorros, regresa a Nicaragua y se enrola en la lucha de Moncada. El poeta no tergiversa la historia. Sandino nace el 18 de mayo de 1895 en Niquinohomo, en el departamento de Masaya, mínimo pueblecito de Nicaragua, poblado por campesinos que habitan chozas de paja y lodo. Aunque su padre era ladino y poseedor de una pequeña fortuna, el rebelde tuvo, desde su infancia, que laborar fuerte para salir adelante. A los 20 años de edad, sale de su patria y anda de aquí para allá, trabajando para subsistir y asimilando lo vivido. Reside en Honduras, Guatemala y México. Precisamente en este último país la suerte le guña el ojo: en la Huasteca Petroleum Company es nombrado jefe de un departamento de ventas de gasolina. Con el fruto del trabajo logrado en este lapso, regresa a Nicaragua, en 1926, para sumarse a la lucha de Moncada. Pero las cosas cambian, su perspectiva también.

La sagacidad de EE.UU. puede más. Llega a Nicaragua el embajador Henry Stimpson y compra al general Moncada. Le presenta dos alternativas: un armisticio que se prolongaría hasta las elecciones de 1928 y cuyo término lo coronaría como presidente, o la disolución violenta del movimiento por

²⁸ Sergio Ramírez, *op. cit.*, p. XV.

medio de los marines. Como José María Moncada era un "politiquero ambicioso", escogió la primera opción que, además, les garantizaba a él y a sus hombres mulas, caballos, tierras, dólares. Luego de las negociaciones, todos los seguidores de Moncada aceptaron la abdicación. En esas andaba el movimiento liberal, a un año que llegó, ilusionado, Sandino para combatir:

153 Pero cuando llegó, Moncada estaba entregando las armas.
154 Pasó tres días, triste, en el Cerro del Común.
155 Triste, sin saber qué hacer.
156 Y no era ni político ni militar.
157 Pensó, y pensó, y se dijo por fin:
158 Alguien tiene que ser.
159 Y entonces escribió su primer manifiesto.

La anterior es una escena muy significativa. Puedo imaginar a Sandino, cabizbajo, meditabundo, sopesando las alternativas. Y no es mera cursilería. Sergio Ramírez relata que Sandino sale avante con el grupo de hombres que lo emulan. En marzo de 1927, toma el cerro El Común. Ahí, Moncada le envía correos proponiéndole la jugosa alternativa: mulas, caballos, dinero, un puesto público, prebendas, granjerías... Pero Sandino se niega a venderse; opta por la resistencia y continúa con su guerra de liberación nacional. El escritor nicaragüense nos relata así, en narrativa muy cercana a la poesía, los "tres días" de que nos habla Cardenal en una noche:

Regresa al cerro El Común y se aparta de sus hombres para que no lo vean llorar, mientras cavila amargamente sobre el eterno destino de la nación: la venta, la entrega. Igual que Moncada frente a la demanda de mister Stimpson, Sandino examina esa larga noche de meditaciones en el cerro El Común dos alternativas: entregar las armas, licenciar a sus hombres; o resistir hasta la muerte frente al poderoso ejército de Estados Unidos, que tiene barcos de guerra, aviones, cañones, infinitos recursos.²⁹

En esta primera parte de la postal, Cardenal incrusta un verso fundamental (159): "Y entonces escribió su primer manifiesto". Cuando el guerrillero ha decidido no rendirse, lanza un comunicado, firmado el 1.º de julio de 1927.³⁰ El escrito señala aspectos centrales de la opción sandinista: el jefe se presenta como nicaragüense y habitante de un continente dominado y legítima su lucha; arremete contra Adolfo Díaz y Emiliano Chamorro, vendedores de la patria, y vindica la revolución liberal; acusa a Moncada de pasarse al "enemigo extranjero con todo y cartuchera"; e invita al pueblo a sumarse a los esfuerzos libertarios: "(...) Al dejar expuestos mis ardientes descos por la defensa de nuestra patria, os acojo en mis filas sin distinción de color político, siempre que vuestros componentes vengan bien

²⁹ *Ibid.*, p. XXIV.

³⁰ "Primer manifiesto político", en *Hispanoamérica lucha por su independencia*, p. 229-231.

intencionados, pues tened presente que a todos se puede engañar con el tiempo, pero con el tiempo no se puede engañar a todos³¹.

La subpostal 2 (v. 160-225) se inicia con la negativa de Sandino a declinar en la lucha y da paso a la descripción del "pequeño ejército loco" —como llamaría Gabriela Mistral al de Sandino—, sus luchas, condiciones paupérrimas y corazón infinito.

El pacto Stimpson-Moncada es dado a conocer en un telegrama transmitido a la armada americana el 8 de mayo de 1927. Todos aceptaban la rendición, menos uno. Aquí empieza la gesta del *general de hombres libres* (como bautiza a Sandino el escritor francés Henri Barbusse):

- 160 El Gral. Moncada telegrafía a los americanos:
161 TODOS MIS HOMBRES ACEPTAN LA RENDICIÓN MENOS UNO.
162 Mr. Stimpson le pone un ultimátum.
163 "El pueblo no agradece nada..."
164 le manda a decir Moncada (...)
170 "El que se mete a redentor muere crucificado"
171 le manda otra vez a decir Moncada.
- 172 Porque Moncada y Sandino eran vecinos:
173 Moncada de Masatepe y Sandino de Niquinohomo.

Moncada y Stimpson intentan convencer a Sandino para que decline. Sandino y Moncada son vecinos de terruño. Dice Sergio Ramírez que una ironía del destino haría que en un pequeño radio territorial, que no alcanza diez kilómetros, nacieran Sandino en Niquinohomo, y en otros minúsculos poblados más hacia el sur, José María Moncada, en Masatepe, y Anastasio Somoza, en San Marcos. Sobre aviso no hay engaño, Moncada le dice a Sandino en varias ocasiones: "¿Cómo se le ocurre morir por el pueblo?; el pueblo no agradece, lo importante es vivir bien". Los vecinos y otrora camaradas de lucha andarán entonces caminos diferentes. El caudillo va hacia la muerte y el detractor hacia el poder.

Un ejército *sui generis* es el de Sandino, formado por gente de todas las latitudes de América. El batallón que a los inicios de la resistencia, en El Común, cuenta con 30 hombres, incluido Sandino, y cuyo número oscila posteriormente entre los 2 y 6 mil soldados, reúne gente de todo tipo, amén del *coro de los ángeles* (niños huérfanos de guerra, que asisten a las emboscadas, dando gritos, lanzando vivas y otros ruidos que atolondran al enemigo). Los generales sandinistas son campesinos y artesanos, en su mayoría segovianos. Hay voluntarios civiles que sirven de correos y espías; agentes urbanos que informan de los movimientos del enemigo en la montaña o de la llegada de aviones; brigadas internacionales compuestas de intelectuales y estudiantes de México, Argentina, El Salvador, Guatemala, Colombia, Honduras, República Dominicana y Venezuela, que prestan su

³¹ *Ibid.*, p. 231.

servicio militar en las segovias. Gente que va y viene, lucha y se retira, siempre fiel.

181 Y sus hombres:
182 muchos eran muchachos,
183 con sombreros de palma y con caites
184 o descalzos, con machetes, ancianos
185 de barba blanca, niños de doce años con sus rifles (...)
187 con los pantalones despedazados y sin provisiones (...)
189 desfilando en fila india con la bandera adelante
190 —un harapo levantado en un palo de la montaña—
191 callados debajo de la lluvia, y cansados,
192 chapoteando los caites en los charcos del pueblo
193 ¡Viva Sandino!
194 y de la montaña venían, y a la montaña volvían,
195 marchando, chapoteando, con la bandera adelante.

La historia ha registrado las osadías del movimiento sandinista. Por ejemplo, el autor de *Ventanas* en el diario mexicano *La Jornada* dice que la epopeya de Sandino conmueve y sorprende al mundo. En cuanto a la formación y las estrategias:

Las granadas se hacían con latas de sardinas llenas de piedras, los fusiles Springfield se arrebatában al enemigo y no faltaban machetes: el asta bandera era un palo sin descortezar y en vez de botas los campesinos usaban, para moverse en las montañas enmarañadas, una tira de cuero llamada *caite*. Con música de Adelita, los guerrilleros cantaban: *En Nicaragua, señores, le pega el ratón al gato*³².

Cita que comulga con los juicios del paisano de Sandino, Sergio Ramírez. La lucha de seis años del general Sandino en las montañas nicaragüenses, a la cabeza de un puñado de campesinos y obreros —anota—, debe verse como resultado histórico de siglos de dominación extranjera en su patria. Esos hombres, peleando a brazo partido con sus machetes de trabajo y sus viejos rifles, fabricando bombas con latas vacías de conservas y rellenándolas de piedras y fragmentos de hierro, derribando aviones enemigos casi a pedradas, testimoniaron la posibilidad de que unos campesinos —con sus líderes propios, con tácticas forjadas al golpe de la marcha, con su doctrina surgida del proceso mismo de la lucha— organizaran una resistencia exitosa por la autonomía nacional³³. La postal da cuenta:

196 Un ejército descalzo o con caites y casi sin armas
197 que no tenía ni disciplina ni desorden (...)
204 más bien como una comunidad que como un ejército
205 y más unidos por amor que por disciplina militar (...)
207 Un ejército alegre, con guitarras y con abrazos.
208 Una canción de amor era su himno de guerra:

209 *Si Adelita se fuera con otro*

³² Eduardo Galeano, *op. cit.*, p. 178.

³³ Sergio Ramírez, *op. cit.*, p. XI.

210
211
212

*La seguiría por tierra y por mar
Si por mar en un buque de guerra
Y si por tierra en un tren militar (...)*

218 Y todos estuvieron unidos hasta que los mataron a todos.
219 Peleando contra aeroplanos con tropas de zacate,
220 sin más paga que la comida y el vestido y las armas,
221 y economizando cada bala como si fuera de oro;
222 con morteros hechos con tubos
223 y con bombas hechas con piedras y pedazos de vidrios,
224 rellenas con dinamita de las minas y envueltas en cueros;
225 con granadas fabricadas con latas de sardinas.

Los sandinistas, con las herramientas más humildes, logran hazañas de combate que llaman la atención del mundo y agitan la quietud de EE.UU. Hacia 1928, la guerra se extiende a las regiones atlánticas. En abril de ese año, las tropas de Sandino ocupan las minas de La Luz y Los Ángeles. Los aviones yanquis bombardean pequeños poblados campesinos en busca de guerrilleros: Murra, Ojoche, Naranjo, Quiboto.

En medio de esta turbulencia, nos dice Sergio Ramirez:

(...) las minas son incendiadas por los sandinistas, sus túneles dinamitados, los artículos de venta en los comisariatos confiscados. Los marines siguen muriendo en las selvas nicaragüenses, las listas aparecen a diario en los periódicos norteamericanos y la opinión comienza a inquietarse. Los senadores protagonizan acalorados debates en los que se preguntan por que si los marines quieren dedicarse a combatir "bandidos", no lo hacen en Chicago, contra Al Capone y sus secuaces (...)

Sandino sabe que la lucha es larga y los recursos pocos. Para hacer frente a aquella perspectiva de guerra prolongada, se da cuenta que requiere muchos más medios. Sus armas son los pocos rifles anticuados de la pasada guerra civil, o los que arrancan a los marines en las emboscadas y combates. En tanto, la solidaridad internacional se ciñe al aplauso y los discursos; la ayuda efectiva de municiones, armas, alimentos y medicinas es poca. Entonces, aunque sin conseguir nada, en enero de 1929, escribe al presidente interino de nuestro país, Emilio Portes Gil, pidiéndole la autorización de viajar a estas tierras para solicitar personalmente la ayuda que necesita. Sabe que los comités más entusiastas de apoyo a su lucha están en México.

La subpostal 3 (v. 226-269) puede valer por un retrato hablado de Sandino. Primero, los enemigos más aceros del sandinismo acusan al movimiento con motes ofensivos que no minan la gallardía del "ejército loco". Anastasio Somoza —entonces jefe de las fuerzas armadas de Nicaragua—, el otrora valiente "revolucionario liberal" Moncada y el secretario de Estado norteamericano Cordell Hull llaman a Sandino y sus hombres "bandidos",

²⁴ *Ibid.*, p. XXXI.

"bandoleros". Pero Cardenal apunta que "Sandino nunca tuvo propiedades" (v. 230), a lo que añade que el revolucionario hipotecó la casa de su suegro para auspiciar la revuelta. Y lo contrasta con el traidor: "Moncada tenía hipotecada a Nicaragua" (v. 236).

Pero los motes pronto cambian, cuando los estadounidenses se dan cuenta de la valentía y los prodigios del ejército rebelde.

Después de la trampa tendida por Sandino en El Chipote (ante la inminente invasión de los marines a su cuartel principal, Sandino y sus hombres desocupan el sitio: cuando llegan los extranjeros, sólo encuentran monos de paja -por eso se hablará del "ejército de paja"-), los documentos oficiales de la Marina de Guerra sustituyen el título de "bandido" por "guerrillero" para aludir a Sandino. Es una "promoción conquistada a balazos". Lo llamamos "bandido" -dirá entonces el secretario de Estado, Cordell Hull-, sólo en sentido técnico. He aquí el fragmento de la postal comentada:

- 226 "He is a bandido", decía Somoza, "a bandolero".
227 Y Sandino nunca tuvo propiedades (...)
231 Y Moncada le llamaba bandido en los banquetes
232 y Sandino en las montañas no tenía sal
233 y sus hombres tiritando de frío en las montañas,
234 y la casa de su suegro la tenía hipotecada
235 para libertar a Nicaragua, mientras en la Casa Presidencial
236 Moncada tenía hipotecada a Nicaragua.
237 "Claro que no es" -dice el Ministro Americano
238 riendo- "pero le llamamos bandolero en sentido técnico."

Posteriormente, Cardenal nos deja una subpostal para el recuerdo, llena de elementos gráficos y arte, que son como introducción a la descripción físico-personal del jefe revolucionario. Vale la pena citarla, por su emotividad y carácter representativo:

- 239 ¿Qué es aquella luz alla lejos? ¿Es una estrella?
240 Es la luz de Sandino en la montaña negra.
241 Allá están él y sus hombres junto a la fogata roja
242 con sus rifles al hombro y envueltos en colchas,
243 fumando o cantando canciones tristes del Norte,
244 los hombres sin moverse y moviéndose sus sombras.

Luego viene la descripción de Sandino, tan cercana a los retratos con que ilustran los diccionarios y las enciclopedias la biografía del valiente nicaragüense. Vaguedad, lejanía, meditación, serenidad y sobriedad son los rasgos de la cara de Sandino. Al respecto, son ilustrativos estos versos:

- 248 Y Sandino no tenía cara de soldado,
249 sino de poeta convertido en soldado por necesidad,
250 y de un hombre nervioso dominado por la serenidad.

A la fisonomía, la postal añade rasgos de la personalidad y formación del soldado: Sandino no era inteligente ni culto, pero sale así de la montaña, que "todo lo enseña", dice por voz propia. Elementos a los que la postal añade el programa utópico de Sandino: la hermandad de todos, incluidos los yanquis. Y la gran esperanza: que las segovias estén llenas de escuelas. Con este nombre precisamente, *segovias*, los combatientes sandinistas identificaban la zona montañosa en donde apresuraban un porvenir más venturoso:

Allá, eran las Segovias, la región montañosa de Nicaragua que se extiende desde la frontera con la República de Honduras, en el norte y que desciende por el este hacia las selvas y pantanos del litoral pacífico. Sus altos montes cubiertos de espesos pinares, centenarios y altísimos árboles que forman gigantescas grutas naturales de vegetación (...) cubren varios departamentos del país: Nueva Segovia, Estelí, Madriz, Matagalpa, Jinotega; región de ricos cafetales, de explotaciones madereras, minas, en manos de plantadores europeos o de compañías norteamericanas³⁵.

Sin embargo, el boceto del general no huye de la simpatía y parcialidad del poeta, que lo eleva haciéndolo prototipo. En contraparte, la historia dice también que Sandino fue un caudillo en el sentido más estricto de la palabra. Marca línea en las filas de su ejército, da órdenes, pasa lista, se torna dogmático, no permite otra corriente ideológica sino la suya, que ha consagrado sin más. Esto lo hace cometer algunos excesos -presentes en cualquier revolución armada-. Afirma Amaru Barahona, tajante: "Es ilustrativo el caso del doctor Arturo Vega, a quien Sandino mandó a fusilar acusándolo de estar dividiendo el movimiento"³⁶.

El grueso de esta postal lo ocupa la subpostal 4 (v. 270-350). Narra los acontecimientos, paso a paso, del desarme, la tregua y la paz que acepta Sandino, luego que los marines han desocupado territorio nicaragüense. Tal parece que ha triunfado la causa justa. Pero Somoza manda asesinar a traición al jefe guerrillero. Es una serie de fragmentos que, empalmados, forman el cuerpo de la postal. Estamos ante una pieza representativa, visual, casi cinematográfica.

El ejército liberal de Sandino iba de bien a mejor. En 1931, ataca y toma las plantaciones de la United en Puerto Cabezas, en el Atlántico -sin contar otras victorias y derribos de aviones extranjeros-. Ante las grandes pérdidas humanas y materiales, Washington se encuentra en la encrucijada de sacar a sus marines de Nicaragua. Pero en su lugar dejará al Departamento de Estado con un ejército -comandado por Somoza-. Por otro lado, junto con el terremoto que destruye casi la mitad de Managua, en 1931, ocurre el derrumbe del traidor Moncada.

Es el turno, ahora sí, de Juan Bautista Sacasa, quien, sostenido por Washington, asciende a la presidencia. La dádiva tiene un precio: Estados

³⁵ *Ibid.*, p. XXVIII.

³⁶ *Op. cit.*, p. 388.

Unidos nombrará a un jefe-director de la Guardia Nacional que, faltaba más, será nicaragüense. Entonces, el jugador de ajedrez coloca de esta manera sus piezas clave: Sacasa en la presidencia y el sobrino político de éste, Anastasio Somoza García, como jefe de la Guardia Nacional.

Así las cosas:

- 279 Se firmó el desarme. Cargaron las armas en carretas.
- 280 Guatuceros amarrados con cabuyas, rifles sarrosos
- 281 y unas cuantas ametralladoras viejas.
- 282 Y las carretas van bajando por la sierra.

En 1932, Sandino presiente que muy pronto dejará de vivir. Un año después, con el influjo de la política norteamericana de la Buena Vecindad, se celebra la paz. El jefe guerrillero es invitado por el presidente a una reunión decisiva en Managua. El primer día del año de 1933, el último grueso de la marina estadounidense dejaba Nicaragua:

Seis largos años de solitario heroísmo de un puñado de obreros y campesinos, sufriendo privaciones, viviendo en la inclemencia de la montaña, peleando a brazo partido por su nacionalidad, habían logrado aquella victoria. Y empeñando la palabra sometida, de concluir su lucha apenas el último invasor se fuera, Sandino estuvo de inmediato dispuesto a negociar; su carta anunciando sus puntos de paz, estuvo en manos de sus agentes desde el mes de diciembre de 1932, y fue entregada a Sacasa el mismo día que los *mannes* salieron³⁷.

Sandino llega en avión a Managua, a firmar los acuerdos de paz, y es recibido con ovaciones por quienes creen en él. Por fin, ese general humilde, con "rostro de muchacho curtido por las inclemencias de la lucha", había ganado por derecho lo que ningún político hasta entonces: la nacionalidad, la dignidad de llamarse nicaragüense. A la media noche del 2 de febrero de 1933 -relata Sergio Ramírez-, el convenio de paz se firma en la casa presidencial. La presidencia quiere que Sandino se quede en la ciudad para ser laureado; el guerrillero se rehúsa. No es hombre de agasajos y prefiere regresar a las montañas, donde lo esperan las segovias y sus hombres.

Se firma la paz, Sandino vuelve a las montañas para reconstruir las comunidades y poner en marcha los retos de la patria nueva. Pero su lealtad y su inocencia no presienten que una sombra nueva invade la tan añorada soberanía de Nicaragua: la Guardia Nacional, con Somoza a la cabeza. Es desarmado el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua (los sandinistas). A estas alturas, el presidente Sacasa es el títere en turno de EE.UU. y su majestad Somoza. Sandino está en la mira:

- 285 Telegrama del Ministro Americano (Mr. Lane)
- 286 al Secretario de Estado -Depositado en Managua
- 287 el 14 de febrero de 1934 a las 6:5 p. m.
- 288 y recibido en Washington a las 8:50 p. m.:
- 289 *Informado por fuente oficial

³⁷ *Id.*

290
291

que el avión no pudo aterrizar en Wiwili"
y por tanto la venida de Sandino se retrasa..."

Sandino, luego de la firma de la paz y el desarme, está de nuevo en las segovias. Se dirige a las regiones vírgenes de Wiwili donde organizaría una cooperativa agrícola y de explotación minera entre campesinos. Pero el cazador sigue sus pasos. Sandino debe regresar, porque hay asuntos pendientes que puntualizar en la capital. La postal nos dice quiénes traman el asesinato del jefe rebelde: Somoza y el embajador de Washington en Nicaragua, Arthur Bliss Lane:

292 El telegrama del Ministro Americano (Mr. Lane)
293 al Secretario de Estado el 16 de febrero
294 anunciando la llegada de Sandino a Managua
295 *Not Printed*
296 no fue publicado en la memoria del Depto. de Estado.

Y Sandino, dice la postal, inocente va al matadero:

297 Como la guardatinaja que salió del matorral
298 a la carretera y es acorralada por los perros (...)

Según el poema, Sandino, por esas fechas, había criticado a la Guardia Nacional acusándola de inconstitucional, lo que incomodó sobremanera a Somoza:

307 Y: "Es in-cons-ti-tu-cio-nal", decía Sandino.
308 "La Guardia Nacional es inconstitucional."
309 "An insult!", dijo Somoza al Ministro Americano
310 el VEINTIUNO DE FEBRERO a las 6 de la tarde.
311 "An insult! I want to stop Sandino."

La muerte está a la puerta. Aparece ante nuestros ojos expectantes la escena, magistralmente entremezclada por Cardenal, de la excavación de la zanja donde son, afuera de la ciudad, muertos y enterrados Sandino y sus lugartenientes:

312 Cuatro presos están cavando un hoyo.
313 "¿Quién se ha muerto?", dijo un preso.
314 "Nadie", dijo el guardia.
315 "Entonces ¿para qué es el hoyo?"
316 "Qué perdés", dijo el guardia, "seguí cavando."

Más tarde, regresa a escena Moncada, ya derribado del poder. El cuadro es sarcástico y absurdo. El ministro americano -Mister Lane- y Moncada están desayunando. Nos imaginamos a Moncada, pensativo, ido, con algunos remordimientos, recordando al antiguo camarada de ideales, Sandino, quien será ejecutado a traición -postal tan cercana al cuadro bíblico de los evangelios, cuando Poncio Pilato cavila antes de entregar a

Jesús de Nazaret a la turba enardecida-. El ministro le ofrece café a Moncada, el café de la nación vendida: "coffee, sir?". Recordemos que a estas alturas la industria del café en Nicaragua pasa a ser controlada monopólicamente por una compañía norteamericana, la Compañía Mercantil de Ultramar³⁸.

Sigue la cinta, el puñado de postales.

La historia cuenta que la noche del 21 de febrero de 1934, cuando Sandino bajaba de la casa presidencial, luego de haber asistido a una comida con el presidente Sacasa, el automóvil en que viajaba junto con su padre, con el ministro Salvatierra y los generales Estrada y Umazor, es detenido frente al cuartel del Campo Marte por una patrulla de soldados de la Guardia Nacional -ya capitaneada por el general Anastasio Somoza García-, que los obliga a descender. Salvatierra y el padre de Sandino son llevados prisioneros aparte y los tres generales conducidos por rumbo diferente, hacia la "muerte". Es el climax del relato:

341 Después el auto se paró y un guardia les dijo:
342 "Salgan". Los tres salieron,
343 y un hombre al que le faltaba un brazo gritó "¡Fuego!"

344 "I was in a Concierto", dijo Somoza.
345 era cierto, había estado en un concierto
346 o en un banquete o viendo bailar a una bailarina
347 o quién sabe que mierda sería-.
348 Y a las 10 de la noche Somoza tuvo miedo.
349 De pronto afuera repicó el teléfono.
350 "¡Sandino lo llama por teléfono!" (...)
353 Somoza mandó no contestar el teléfono.
354 La bailarina seguía bailando para el asesino.
355 Y afuera en la oscuridad siguió repicando
356 y repicando el teléfono.

Y el desenlace irremediable. Sandino y sus dos lugartenientes habían sido conducidos al lugar de su ejecución, unos terrenos baldíos afuera de la ciudad (se suman así a los grandes, ejecutados casi siempre en la periferia), cercanos al campo de aviación.

Esta es la versión de Sergio Ramírez:

Fueron colocados frente a una zanja excavada con anterioridad y allí, a la luz de los focos de un camión, asesinados con fuego y metralla y de fusiles; sus cuerpos, una vez despojados de sus ropas y objetos personales, que se vendieron al día siguiente (relojes, anillos), fueron lanzados a la zanja. El lugar de aquella tumba sería guardado en adelante en Nicaragua, y hasta hoy, como secreto de Estado³⁹.

Sandino y sus hombres han sido aniquilados:

³⁸ *Ibid.*, p. 384.

³⁹ *Op. cit.*, p. XXXIX.

- 357 A la luz de una lámpara tubular,
 358 cuatro guardias están cerrando un hoyo.
 359 Y a la luz de una luna de febrero.

Han pasado ya las horas trágicas –estamos en subpostal 5 (v. 360-389)–, la noche del asesinato a traición queda atrás. Amanece. En Nicaragua la vida sigue su curso, como si nada hubiera sucedido, como si la llegada del nuevo día enterrara las huellas de las muertes absurdas. El autor de *Epigramas*, por su parte, nos regala una postal por lo demás llena de elementos visuales –ideal para el recuerdo de ávidos turistas–, que prefieren el Edén a las trincheras. Nos ofrece una nomenclatura de la fauna nicaragüense y la vida cotidiana de entonces. Aves y animales terrestres se incorporan al cuadro, junto con el amanecer y las “inditas” que se levantan a preparar el nistoyol (en México, nixtamal o nistamal –“maíz medio cocido en agua de cal para hacer tortillas”–): el perico melero, la lechuza y su último grito, la guardatinaja (en México, tepezcuintle o paca, mamífero roedor cuya carne es muy preciada) y la guatua (pequeño roedor). Los campesinos sacan sus vacas, los lancheros levantan las velas de sus lanchas. Los telegrafistas dan los buenos días, sin novedad:

- 377 (...) el telegrafista de San Rafael del Norte telegrafía:
 378 BUENOS DÍAS SIN NOVEDAD EN SAN RAFAEL DEL NORTE
 379 y el telegrafista de Juigalpa: SIN NOVEDAD EN JUIGALPA.
 380 Y las tucas van bajando por el Río Escondido
 381 con los patos gritando cuá-cuá-cuá, y los ecos,
 382 los ecos, mientras el remolcador va con las tucas
 383 resbalando sobre el verde río de vidrio
 384 hacia el Atlántico...

Junto con esta verdadera descripción de paisaje, Cardenal esboza la contraparte. En las tinieblas, en lo escondido, amanece. También hay crepúsculo para los asesinos de la noche anterior, pero un crepúsculo con pinceladas de remordimiento. Ya no es el campo ni el lago. Aparecen ante nuestros ojos el palacio presidencial, las prisiones, los cuarteles, la legación americana y la estación de policía: emblemas del terror y el asesinato. Entonces:

- 388 (...) los que velaron esa noche se ven en el alba livida
 389 con las manos y las carns como manchadas de sangre.

Los dísticos que cierran esta postal –subpostal 6 (v. 390-393)– se refieren a tiempos históricos diferentes, empleados por Cardenal como registro poético que luego analizo. El primer dístico denuncia a Somoza, asesino de Sandino y veinte años presidente de Nicaragua; el segundo, refiere las palabras finales del filibustero William Walker:

- 390 "I did it", dijo después Somoza.
 391 "I did it, for the good of Nicaragua."

392 Y William Walker dijo cuando lo iban a matar:
393 "El Presidente de Nicaragua es nicaragüense."

Somoza, apenas dos meses después del asesinato de Sandino, admite en un discurso pronunciado en la ciudad de Granada haberlo hecho —mandado asesinar al guerrillero— "por el bien de Nicaragua", con el respaldo del embajador norteamericano —Arthur Bliss Lane—. Al poco tiempo, y con el apoyo de EE.UU. también, derroca en 1936 a su tío Sacasa, y se hace reelegir sucesivamente durante veinte años, amasando una incalculable fortuna.

El dístico final también comunica, aunque como dice Robert Pring-Mill: "de sentido algo oscuro para quienes no conozcan bien la historia de Nicaragua". Habla de las palabras absurdas, burlonas de William Walker, quien se apodera de Nicaragua en 1855 y se hace "elegir" presidente el año siguiente, y muere fusilado en Honduras el 12 de septiembre de 1860. Pero, más ampliamente ¿quién fue William Walker? Que responda el autor de *Memoria del fuego*: "(...) Walker robó, mató, incendió y se proclamó presidente, en expediciones sucesivas, de Nicaragua, El Salvador y Honduras. Reimplantó la esclavitud en los territorios que sufrieron su devastadora ocupación, continuando, así, la obra filantrópica de su país en los estados que habían sido usurpados, poco antes, a México"⁴⁰.

Así, el poeta emparenta, por los actos de ambos, a Anastasio Somoza y a su homólogo William Walker.

1.1.4. Cuarta postal (v. 394-573)⁴¹: holocausto de la rebeldía

Esta postal es un testimonio, porque relata la experiencia inmediata del poeta, contemporáneo a los hechos. Ofrece un recuento de la llamada "rebelión de abril" —de cómo son silenciados sus integrantes—, en la cual Cardenal toma parte activa. Es la postal autobiográfica del poema y significa no sólo una reafirmación de la voluntad realista del poeta, sino la entrada de éste en la historia de Nicaragua, en la corriente liberadora iniciada por Sandino⁴².

Los hechos relatados corresponden al año 1954, dos años antes de que un vate del pueblo apagara la vida del patriarca de los Somoza, Anastasio Somoza García —dicho sea de paso, lo que no impide que sus hijos, Luis y Anastasio Debayle, perpetúen el linaje dictatorial, aunque no siempre

⁴⁰ Eduardo Galeano, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹ La integran cinco subpostales: v. 394-445 (con seis párrafos: v. 394-405, 406-413, 414-426, 427-433, 434-441 y 442-445); 446-459; 460-503 (la integra una triada de párrafos: v. 460-478, 479-492 y 493-503); 504-545 (con tres párrafos: v. 504-512, 513-520 y 521-545); y 546-571 (un párrafo y el dístico de cierre: v. 546-571 y 572-573). La asimetría de los versos oscila entre 4 y 19 sílabas.

⁴² Eduardo Urdanivia Bertarelli, *op. cit.*, p. 68.

nominalmente-. La postal, además, refiere la época del apogeo armamentista, cuando EE.UU. vende armas a Somoza para sostener la dictadura. Tortura, persecución y exilio llueven sobre Nicaragua en todas las estaciones del año. No mina la lucha; sigue en pie. La esperanza nunca expira.

En la subpostal 1 (v. 394-445), Cardenal pinta el paisaje que hermosea Nicaragua durante abril y mayo para contraponerlo, como es costumbre en él, a la represión. Abril es el mes de la sequía, el calor, la quema de los campos. Es el preámbulo para la siembra. El viento caliente sopla en esos días, vemos los tractores de aquí para allá, surcando la tierra. Llegará mayo. Entonces, caerán las primeras lluvias, renacerá -lenta- la hierba, los tractores dispondrán la tierra para la siembra. Pero la estupidez humana opaca esta armonía:

- 406 En mayo llegan las primeras lluvias. (...)
412 florecen los malinches en las calles de Managua.
413 Pero abril en Nicaragua es el mes de la muerte.
- 414 En abril los mataron.
415 Yo estuve con ellos en la rebelión de abril
416 y aprendí a manejar una ametralladora Rising.

¿Qué sucede en aquel abril de 1954? Escuchemos decirlo al propio Cardenal:

Ésa fue una conspiración bastante importante que hubo en Nicaragua y en la que participaron muchos. Consistía en un plan para subir al Palacio Presidencial y capturar a Somoza en su propio cuarto, durante la noche, y allí mismo tomar el poder. Esa conspiración se había venido gestando desde hacía tiempo, conectada con una invasión de los principales opositores, de ex militares y líderes políticos opositores al gobierno que entraron una noche a Managua con un cargamento de armas (...). A media noche se iba a realizar el plan de subir a la casa presidencial⁴³.

Cada uno de los participantes tiene un rol determinado en el asalto a la presidencia. A Cardenal, por ejemplo, le corresponde, con otros camaradas, espiar a Somoza, quien esa noche está en una fiesta en la embajada americana. Sin embargo, los conspiradores reconocen que son pocos para realizar la toma. Al día siguiente, cuando discurren sobre el destino del asalto y de la mejor manera de ejecutarlo, se enteran que han tomado preso a uno de los compañeros, y luego de torturarlo sin tregua, lo hacen confesar el plan. La represión llega como puño de buitres sobre la carroña.

Luego, viene el relato de la persecución, principalmente contra el líder Adolfo Báez Bone, amigo de Cardenal. En la postal vemos cómo lo persiguen, capturan y matan (el poeta testifica que cuando apresan a su camarada, lo torturan de manera horrible; se supo que le habían cortado el pene). La

⁴³ Mario Benedetti, "Ernesto Cardenal: evangelio y revolución", en *Los poetas comunicantes*, p. 93-94.

postal no deja a un lado la descripción de la personalidad y la comparación del heroísmo Báz Bone-Sandino:

- 434 "Si a mí me pusieran a escoger mi destino
435 (me había dicho Báz Bone tres días antes)
436 entre morir asesinado como Sandino
437 o ser Presidente como el asesino de Sandino
438 yo escogería el destino de Sandino."

La subpostal 2 (v. 446-459) no expresa otra cosa que la llegada de armas a Nicaragua para "mantener el orden" y amordazar los movimientos sociales: defender las prerrogativas de EE.UU. en Nicaragua. De EE.UU. precisamente llegan las armas -herramientas del suplicio nacional-, que el pueblo ve pasar en cargamentos por las calles:

- 446 Después EE.UU. le mandó más armas a Somoza (...)
448 camiones y camiones cargados con cajones de armas;
449 todos marcados U.S.A. MADE IN U.S.A. (...)
453 Y la gente callada en las calles las veía pasar (...)

En la subpostal 3 (v. 460-503) continúa la descripción de la persecución y las flagelaciones. Aparece en el cuadro *Tachito* Somoza, quien participa en los suplicios que manda ejecutar su padre (quien le heredaría el "trono", y sin pensarlo). Cardenal guarda en la memoria aquellos días relatados en el poema, sobre todo los que le conmueven personalmente: "Parece que *Tachito* Somoza (...) estuvo presente en el interrogatorio de Bone y que le salpicó la sangre del torturado. Se dice que tuvo durante mucho tiempo una especie de manía de lavarse continuamente las manos y cambiarse de ropa. Le parecía que estaba siempre manchado de sangre"⁴⁴.

Pero la tortura y la prisión no son exclusivas para los conspiradores de abril, sino para todos los opositores al régimen. Los medios de martirio son múltiples. Castigo físico o psicológico, lo mismo da. La postal es sugerente, comunica sin más, están presentes los verdugos y las víctimas, *Pedro y el capitán*:

- 481 (...) detrás de vos entonces empiezan las preguntas
482 y la acusación, la acusación de conspiración
483 y la confesión, y después las alucinaciones,
484 la foto de tu esposa relumbrando como un foco
485 delante de vos y las noches llenas de alaridos
486 y de ruidos y de silencio, un silencio sepulcral,
487 y otra vez la misma pregunta, la misma pregunta,
488 y el mismo ruido repetido y el foco en los ojos
489 y después los largos meses que siguieron.

Los versos de la subpostal 4 (v. 504-545) expresan el coraje y la desaprobación del pueblo hacia el dictador y los ministros norteamericanos:

⁴⁴ José Luis González-Balado, *Ernesto Cardenal: poeta, revolucionario, monje*, p. 66.

Mr. Whelan y el comisionado Sumner Welles, durante el periodo de desocupación. Al tiempo que se embriagan en fiestas y derrochan el dinero de la nación y Somoza se enriquece inmensamente, Managua está cercada por la Ley Marcial y las torturas. La postal lanza improprios contra un personaje *non grato* –Cardenal lo hará en muchos de sus poemas–:

516 Esclavo de los extranjeros
517 y tirano de su pueblo
518 impuesto por la intervención
519 y mantenido por la no intervención:
520 SOMOZA FOREVER

Por lo demás, hasta los manipuladores extranjeros critican al títere que se vende y oferta a su patria a cambio de un ramillete de dólares. Mientras, hay exiliados y perseguidos en la clandestinidad:

534 –"Es un hijoeputa, Mr. Welles, pero es de nosotros."
535 Y en Guatemala, en Costa Rica, en México,
536 los exiliados de noche se despiertan gritando,
537 soñando que les están aplicando otra vez la "maquinita",
538 o que están otra vez amarrados
539 y ven venir a Tachito con la aguja.

Llegamos, finalmente, a la subpostal 5 (v. 546-573). A modo de resumen, vemos los rostros de los héroes de la patria, los que recuerdan los anales de la historia y los que han quedado donde habita el olvido –el telegrafista de 16 años que transmitía mensajes clandestinos a Costa Rica, por ejemplo–, pero que tienen igual mérito que los primeros. Desfilan también los nombres de los tiranos –"¡Muera Somoza!" (v. 552)–. La postal, para que no sean olvidados, pasa lista a los nombres de los protagonistas de la conspiración de abril: Báez Bone, Pablo Leal, Luis Gabuardi; y los anteriores, los que murieron en Wiwili o a la orilla de Managua, inmolados en la emboscada: Estrada, Umanzor, Sócrates Sandino y Augusto César Sandino. Las sombras de los héroes rondan, como malos presagios, la casa presidencial, el núcleo del poder que muy pronto temblará para caer después derrumbado:

546 Cuando anochece en Nicaragua la Casa Presidencial
547 se llena de sombras. Y aparecen caras.
548 Caras en la oscuridad.
549 Las caras ensangrentadas.
550 Adolfo Báez Bone; Pablo Leal sin lengua;
551 Luis Gabuardi mi compañero de clase al que quemaron vivo (...)
556 la sombra de Estrada; la sombra de Umanzor;
567 la sombra de Sócrates Sandino;
568 y la gran sombra, la del gran crimen.
569 la sombra de Augusto César Sandino (...)

En medio del dolor, el color rojo de las postales, los gritos de los torturados y los que cruzan las alambradas en la noche. Aparece el dístico

que cierra-engancha el poema, profético, esperanzador y victorioso. La hora 0 marca el inicio de la *otra revolución*, sueño organizado y poético:

572 Pero el héroe nace cuando muere
573 y la hierba verde renace de los carbones.

1.2. Registros poéticos

Luego de haber repasado las postales comunicantes de *Hora 0* y recordando que este modo de organizar la pieza literaria es ya un registro poético, analizo en este apartado otras herramientas retóricas *sui generis* en la obra de Cardenal.

Los escasos críticos de la poesía de Cardenal se han limitado a enunciar sus rasgos formales característicos y no se han parado a estudiarlos detenidamente, o lo han hecho abreviadamente. Por el contrario, han resaltado la carga política, ideológica o monosémica de las obras, a la que han supeditado su valor artístico. Estoy de acuerdo, en parte, con la crítica, pues las creaciones de Cardenal son altamente comunicativas (religión, revolución, antropología y mística son sus principales veneros). Sin embargo, no debemos soslayar su mérito poético que, finalmente, lo constituye como uno de los más grandes poetas latinoamericanos del siglo XX. Así las cosas, el estudio que presento puede parecer limitado o poco documentado.

Antes de puntualizar y ubicar los registros poéticos de *Hora 0*, es necesario justificarlos dentro de un marco teórico. Un primer paso consiste en distinguir las tópicos esenciales de la poesía de Cardenal, la corriente poética donde está inserto; y con base en esto, enunciar luego la polivalencia literaria que explota.

Al escudriñar la gran corriente poética donde está incluido Cardenal, descubrimos un primer rasgo de su escritura: el carácter comunicativo opuesto al interiorismo o lirismo subjetivo. Para el escritor y crítico literario Mario Benedetti, el *boom* narrativo latinoamericano opaca el bregar poético de escritores como Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Octavio Paz, Eliseo Diego, Juan Gelman o Roberto Fernández Retamar; autores que emulan y rompen con sus antecesores (José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda). Pero unos y otros, más los primeros, marcan un nuevo modo de escribir. Tienen la osadía de dialogar con sus lectores, incluirlos, darles referentes, involucrarlos, comprometerlos con los significantes de sus obras. "Los nuevos poetas experimentan (...) —dice el autor de *Gracias por el fuego*⁴⁵— pero eso también pudo y puede decirse de sus mayores (...) lo que cambió fue el lenguaje (cada vez más despojado) y la

⁴⁵ Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, p. 153.

clave comunicativa (cada vez más abierta)". Ésta es precisamente la característica esencial de la generación en la que se encuentra Cardenal.

De la anterior consideración infiero dos aspectos de la poesía de Cardenal: el tono comunicativo y el lenguaje abierto. Ambos tópicos nos remiten irremediablemente a concluir que su escritura está vinculada a lo narrativo-conversacional -tercer y último aspecto distintivo de la poesía cardenaliana-. Siguiendo el tema, afirma Roberto Fernández Retamar que la poesía conversacional, de un objetivismo que no excluye el lirismo, toma carne en "quien, como he dicho varias veces, considero el primero entre los poetas del Continente que sigue a los grandes figuras de la vanguardia: Ernesto Cardenal"⁴⁶. Y completa la referencia con estas palabras:

También hay aquí un acercamiento entre verso y prosa (y especialmente entre verso y conversación, que no es lo mismo), acercamiento que no sólo comparte con la antipoesía, sino yo diría que con casi toda la generación posvanguardista, e incluso es algo que desde Darío viene anunciándose a lo largo del siglo en nuestra literatura: ya en el poeta Borges hay una enorme presencia de esta interpretación entre verso y prosa; la hay, sin duda, en Vallejo⁴⁷.

En resumen, carga comunicante, lenguaje abierto y conversación-narratividad son distintivos bien claros en *Hora 0*, que convierten la obra de Cardenal en una pieza eminentemente visual, "refractaria a todo tipo de simbolismo", como dice José Coronel Urtecho.

Coherentes con el análisis de la "poética estructural", podemos distinguir escritos monovalentes y polivalentes⁴⁸. Los primeros corresponden a los informes o reportes científicos, por ejemplo; los segundos, son artísticos. Siendo *Hora 0* un escrito artístico, lo clasificamos como polivalente. En éste encontramos muchos discursos unidos por un metalenguaje: uno, literario tradicional (la descripción de la realidad latinoamericana, cuyo análisis ya presenté en el apartado 1.1.) y otro narrativo (donde el narrador comenta, hace alusiones, califica). Entre ambos está el metalenguaje, que otorga el calificativo de pieza literaria a *Hora 0*.

Ahora bien, el metalenguaje de *Hora 0* está conformado por el tono del texto, las tendencias sintácticas, el léxico y los procedimientos retóricos que ligan los discursos. Este último componente es el que nos interesa. Leyendo detenidamente y sin desviarnos por las ramas extrapoéticas de *Hora 0*, descubrimos un jugoso mosaico de registros poéticos, tropos o figuras retóricas. Polisíndeton, diálogo, paréntesis y guión largo, intertexto, enumeración, similitud, aliteración, metonimia y anáfora son los principales registros⁴⁹ en los que se apoya Cardenal para darle forma a su poema. Hay una herramienta más que analizamos en este apartado -que no es

⁴⁶ Para una teoría de la literatura hispanoamericana, p. 173.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Margarita López Miranda (op. cit.) hace un buen ejercicio de acercamiento a *Hora 0*, en cuanto a sus rangos ideológico-literarios.

⁴⁹ Los paralelismos sinónimos y antitéticos no los reviso en este poema, porque Cardenal los emplea más en *Salmos*.

propriadamente una figura retórica sino un recurso cinematográfico-, el montaje.

El método que empleo para el análisis consiste en una breve exposición de la figura retórica⁵⁰ y en citar versos del poema –a modo de ejemplos ilustrativos– donde confirmo su aplicación, acompañados por sus respectivos comentarios.

El *polisíndeton* es uno de los recursos poéticos más abundantes en la obra de Cardenal y el que mejor ha cultivado (no sólo en *Hora O*, sino también en el grueso de su producción). Este registro, que pudiera imprimirle en ocasiones sesgos de monotonía al poema, le inyecta un tono peculiar y lo hace más comunicante.

Esta herramienta es una figura retórica de construcción poética que consiste en multiplicar los “nexos coordinantes” con la intención de unir un conjunto de elementos dentro de una enumeración. Es decir, el nexo coordinante antecede a cada uno de los miembros del conjunto para ligarlos en un mismo campo semántico. Razón por la cual el polisíndeton es considerado una clase de metábola (recurso de repetición, sinonimia o pleonasma). El artista acude a este registro para hacer hincapié en los componentes de su enumeración y distinguirlos unos de otros; es imposible omitir alguno, por eso hay que enumerarlos. Asimismo, otorga cierta vehemencia al discurso, enfatiza la materia comunicante para no dejar lagunas en el *mensaje*. Los nexos coordinantes por lo regular son conjunciones (y, ni, pero, o).

Eduardo Urdanivia, analizando *Hora O*, se detiene a revisar el polisíndeton. Dice el crítico que, en medio del aparente prosaísmo, Cardenal elabora un estilo comunicativo bien pensado y trabajado. El poeta está pendiente de lo que quiere decir y lo hace con la mayor claridad posible:

(...) debajo de esta forma aparentemente prosaica se entrevé un cuidado muy alto en elaborar un lenguaje para decir con exactitud lo que se quiere decir (...)

El polisíndeton se convierte en la forma poética por antonomasia para nombrar lo que el lector espera como natural, con un tono de monotonía al cual se pueden agregar muchas otras cosas de la propia vida y conocimiento del lector⁵¹.

Observemos cómo aborda Cardenal el polisíndeton⁵². Para ejemplificar el uso de este recurso por medio de los nexos coordinantes *y-o*, tomo una tira de versos (72-108) de la segunda postal. En este rosario de versos, la conjunción copulativa *y* aparece 17 veces y la disyuntiva *o*, 9:

⁵⁰ Para puntualizar el aspecto teórico de las figuras retóricas, recurro a los conceptos de Helena Beristáin (op. cit.) y al *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón (Madrid: Alianza, 1999).

⁵¹ Op. cit. p. 70.

⁵² En éste y los restantes análisis de los registros poéticos, el marcado en negritas de *Hora O* es mío, para visualizar mejor los elementos ejemplificados.

72 Corrompen la prosa y corrompen el Congreso.
 73 El banano es dejado podrir (sic) en las plantaciones,
 74 e podrir en los vagones a lo largo de la vía férrea,
 75 e cortado maduro para poder ser rechazado
 76 al llegar al muelle, e echado en el mar;
 77 los racimos declarados golpeados, e delgados,
 78 e marchitos, e verdes, e maduros, e enfermos:
 79 para que no haya banano barato,
 80 e para comprar banano barato.
 81 Hasta que haya hambre en la Costa Atlántica de Nicaragua.
 82 Y los campesinos son encarcelados por no vender a 30 ctvs.
 83 y sus bananos son bayoneteados
 84 y la Mexican Trader Steamship les hunde sus lanchones,
 85 y los huelguistas dominados a tiros.
 86 (Y los diputados nicaragüenses invitados a un garden party.)
 87 Pero el negro tiene siete hijos.
 88 Y uno qué va a hacer. Uno tiene que comer.
 89 Y se tienen que aceptar sus condiciones de pago.
 90 24 ctvs. el racimo.
 91 Mientras la subsidiaria Tropical cablegrafía a Boston:
 92 "Esperamos que tendrá la aprobación de Boston
 93 la erogación hecha a diputados nicaragüenses de la mayoría
 94 por los incalculables beneficios que para la Compañía representa."
 95 Y de Boston a Galveston por telégrafo
 96 y de Galveston por cable y telégrafo a México
 97 y de México por cable a San Juan del Sur
 98 y de San Juan del Sur por telégrafo a Puerto Limón
 99 y desde Puerto Limón en canoa hasta adentro en la montaña
 100 llega la orden de la United Fruit Company:
 101 "La lunai no compra más banano."
 102 Y hay despido de trabajadores en Puerto Limón.
 103 Los pequeños talleres se cierran.
 104 Nadie puede pagar una deuda.
 105 Y los bananos pudriéndose en los vagones del ferrocarril.
 106 Para que no haya banano barato
 107 y para que haya banano barato.
 108 -19 ctvs. el racimo.

Comento primero el nexa coordinante y. En el verso 72, la liga copulativa se presenta sólo una vez. En este caso, su función es enlazar dos oraciones de la misma naturaleza (presente de la tercera persona del plural del verbo corromper). Para enfatizar el carácter de la oración, Cardenal duplica el verbo: "corrompen... y corrompen". El sujeto de ambas oraciones es tácito. Son las empresas norteamericanas, que irrumpen como cizaña en Centroamérica en mancuerna con los diputados locales sobornados, y que el poeta ha mencionado en el párrafo anterior: la United con sus rémoras -Tela Railroad Company, Trujillo Railroad Company, etcétera-. Pero la importancia del polisíndeton aquí consiste en señalar el objeto directo de la corrupción emprendida por la compañía: prosa y Congreso (constitución y diputados). La United, entre vivas de políticos centroamericanos, se da el lujo de cambiar la constitución y comprar diputados del Congreso (acciones encaminadas a salvaguardar los intereses extranjeros en los países centroamericanos).

Cambiando la constitución y sobornando un congreso se tiene postrado a un país.

Luego, hay una lista de cuatro nexos coordinantes en una oración amplia (v. 82-85). Los versos están concatenados con los anteriores, que hacen referencia a la crisis bananera. Precisamente por esta relación, el primer verso se inicia con un nexo copulativo que enlaza ésta con la sección anterior: "Y los campesinos son encarcelados por no vender a 30 ctvs." (v. 82). La recesión económica desata una ola de violencia contra los campesinos que se unen para defender sus derechos: ellos son los sujetos que sufren las consecuencias de un sistema económico injusto. Sigue adelante el polisindeton, ahora enumerando algunas de las acciones represivas que padecen los campesinos: son encarcelados (v. 82), sus bananos, bayoneteados (v. 83), y les hunden sus lanchones (v. 84). Además, a los campesinos se les suman los huelguistas como sujetos de represión: son dominados a tiros por las guardias blancas de las empresas (v. 85).

Posteriormente, se abre un paréntesis. El verso 86, antecedido de punto y aparte, está unido a los precedentes con el nexo *y*. Puede extrañarnos, en el hilo del discurso, una referencia de tal naturaleza: "(Y los diputados nicaragüenses invitados a un garden party.)". Pero tiene su significado. En medio del derrumbe económico del campesinado, que depende del banano, los diputados nacionales festejan con capitalistas norteamericanos (acentuada esta convivencia con la expresión en inglés *garden party*). El poeta hace referencia al descaro de los políticos, que en lugar de ayudar al pueblo, festejan y se hartan con los poderosos. Más concretamente, los políticos, en lugar de estar a lado de los campesinos, se alían a las transnacionales para sacar la mejor tajada de la crisis. El polisindeton, una vez más, aparece en este paréntesis para ligar, en contraste, la escena mayor con las penosas condiciones del campesinado.

Luego, aparecen los versos 88 y 89 con nexos copulativos. Aunque están separados por punto, los analizo juntos por la similitud de sus referentes. El 88 está ligado al anterior: "Pero el negro tiene siete hijos". El trabajador se ve obligado a aceptar las condiciones que impone la empresa: vender el banano a precio injusto. Primero está comer: "Y uno qué va hacer (...) / Y se tienen que aceptar sus condiciones de pago". Todo está en contra de las clases desprotegidas; la cadena de fracasos es irreversible. De esta manera, el polisindeton enlista las múltiples consecuencias de la crisis y establece una cadena consecutivo-consecuencial: si A entonces B entonces C: es necesidad comer y mantener a los hijos: hay que ajustarse a las imposiciones de quienes tienen los medios de producción.

Versos después, el polisindeton reaparece para mostrar cómo la United decide no comprar más banano a los hondureños, como medida de presión para pagarles una miseria por el racimo de la fruta. Otra vez, el verso 95 está concatenado a los anteriores: "Y de Boston a Galveston por telégrafo...". El polisindeton va enlistando los puntos geográficos de enlace telegráfico para que llegue hasta las montañas más alejadas la decisión de la "lunai" (United): no más banano (para que lo bajen de precio, para que lo regalen los

campesinos). La Tropical Radio cablegrafía a Boston (matriz del poder) para que apoye la decisión de la United, formándose una cadena de mensajería: Honduras-Boston-Galveston-México-San Juan del Sur-Puerto Limón-montañas.

Tomada la decisión monopólica, de nuevo la represión y las medidas de resistencia. Viene el verso 102, con nexos *y*: "Y hay despido de trabajadores en Puerto Limón". A éste le sumamos el 105: "Y los bananos pudriéndose...". Ambos se añaden a la sarta de conclusiones fatales de una política económica perversa.

Finalmente, aparece el último copulativo *y* (v. 107). Los versos anterior y posterior a éste nos ayudan a entenderlo. Las medidas de la United han logrado bajar al máximo el banano, rendir a los campesinos: "Para que no haya banano barato" (v. 106), "Y para que haya banano barato" (v. 107). Es el juego de la empresa extranjera, la medida de presión, el amague. El polisíndeton indica precisamente ese vericuetosucio de la economía. No hay más, la United compra el racimo a 19 centavos (v. 108). El porcentaje del precio por racimo ha caído hasta el suelo.

Ahora estudio el nexo coordinante *o*. Se trata de una conjunción disyuntiva que forma un polisíndeton muy versátil a lo largo de ocho versos (v. 73-80) que podemos revisar en conjunto, ya que no interfiere entre ellos ningún punto. A esta sección le antecede el verso 72 que ya comenté.

Estamos en las peripecias de la crisis bananera y el conjunto de versos que forman polisíndeton con el nexo *o* dan cuenta precisamente de esta situación. Inaugura la sección el verso 73: el banano es dejado pudrir en las plantaciones. A este fenómeno le siguen las disyuntivas, las opciones para que la United dicte las condiciones de compra a los productores: el fruto es dejado pudrir en los vagones (v. 74), o cortado maduro para ser rechazado o echado en el mar (v. 75-76). Cierra el verso con punto y coma. Los versos 77 y 78 siguen el mismo discurso semántico, pero aludiendo a características del producto para no ser comprado: es declarado golpeado, o delgado, o marchito, o verde, o maduro.

La idea sigue siendo la misma: no comprar los bananos o adquirirlos al precio fijado por la United. Aspecto que deja claro el verso 78 —que remata con dos puntos— indicando que los dos versos ulteriores (79-80) son la conclusión del polisíndeton que ha venido repitiéndose con el nexo *o*: "para que no haya banano barato", aparece el nexo *o* para comprar banano barato". Y el verso 81 puede ser una prolongación, explicación o conclusión del polisíndeton que le antecede: "Hasta que haya hambre en la Costa Atlántica de Nicaragua". Es el precio del "rosario de cuentas infelices" que sufre la clase campesina.

En *Hora O* también hay diálogos. Otro registro, propio de la narrativa, pero que Cardenal aplica para hacer más expresivo y visual su poema. También llamado coloquio, estilo o discurso directo, el diálogo es una "estrategia discursiva" en la cual el narrador se hace a un lado para que el relato muestre los acontecimientos de la historia en viva voz de sus protagonistas.

De este modo, el escritor involucra al lector para que presencie en "vivo" los parlamentos de los actores que aparecen en su creación. Además, este recurso economiza los significantes en tanto que "ofrece un máximo de información mediante un mínimo de informantes".

El diálogo involucra a dos participantes. En ocasiones, una expresión enfática raya en diálogo -por ejemplo, el verso 343: "y un hombre al que le faltaba un brazo gritó: ¡Fuego!". Asimismo, es importante señalar que en el diálogo pueden involucrarse narraciones o monólogos que puntualizan, por ejemplo, el antagonismo o la cercanía entre personajes. Por otro lado, en esta figura abundan las formas interrogativas y afirmativas, que le dan un tono particular a la situación comunicativa que aborda el relato.

Aunque este recurso aparece solamente en la tercera postal, sin duda constituye un referente fundamental para valorar el discurso poético de Cardenal. Doy tres ejemplos.

- 160 El Gral. Moncada telegrafía a los americanos:
161 **TODOS MIS HOMBRES ACEPTAN LA RENDICIÓN MENOS UNO**
162 Mr. Stimpson le pone un ultimátum.
163 **"El pueblo no agradece nada..."**
164 le manda a decir Moncada.
165 Él reúne a sus hombres en el Chipote:
166 29 hombres (y con él 30) contra EE.UU.
167 **MENOS UNO.**
168 ("Uno de Niquinohomo...")
169 -Y con él 30!
170 **"El que se mete a redentor muere crucificado"**
171 le manda otra vez a decir Moncada.
172 Porque Moncada y Sandino eran vecinos:
173 Moncada de Masatepe y Sandino de Niquinohomo.
174 Y Sandino le contesta a Moncada:
175 **"La muerte no tiene la menor importancia."**
176 Y a Stimpson: **"Confío en el valor de mis hombres..."**
177 Y a Stimpson, después de la primera derrota:
178 **"El que cree que estamos vencidos**
179 **no conoce a mis hombres."**

Es un empleo *sui generis* de diálogo, porque está fragmentado varias veces por la voz narrativa. Las acotaciones marcan el carácter antagónico de quienes intervienen en el diálogo. Cardenal entremezcla dos diálogos: Moncada-Sandino y Stimpson-Sandino. Los parlamentos están señalados por comillas. Moncada y Stimpson son antagónicos de Sandino, y en consecuencia, Moncada y Stimpson son personajes concordantes.

El diálogo Moncada-Sandino está comprendido entre los versos 160-175. Los dos primeros versos contextualizan la materia del parlamento a "distancia" entre ambos actores. El general nicaragüense Moncada, presionado por los intereses norteamericanos, ha entregado las armas; Sandino dice que no claudica, su lucha contra la ocupación norteamericana sigue viva. Entonces, Moncada insiste para convencer a Sandino de que se rehúse a esa empresa incierta y difícil (v. 163) -es el primer parlamento-. No

hay respuesta de Sandino, en su lugar el poema da razón de la decisión de Sandino de formar su ejército y seguir luchando contra los marines estadounidenses (v. 165-169). De nuevo interviene Moncada, con otras palabras, para infundir temor al jefe en resistencia: "El que se mete a redentor muere crucificado" (v. 170). Otra vez, el silencio de Sandino; el narrador introduce una referencia geográfica para insistir en el antagonismo de los interlocutores (v. 172-173): aunque son vecinos de terruño, sus visiones de la política y el nacionalismo distan años luz una de otra. Por fin, el verso 74 introduce la respuesta escueta de Sandino, simple, convincente (en contraposición a Moncada que tanto ha insistido para convencer a Sandino, pero en vano): "La muerte no tiene la menor importancia" (v. 175). Si juntamos los parlamentos del diálogo Moncada-Sandino, tenemos el esquema siguiente: Moncada-Sandino (silencio)/Moncada-(silencio) Sandino (respuesta).

El poema nos dice que hay un intermediario, un enlace entre los personajes. Aunque mediado y "a distancia", existe diálogo. La materia de conversación está implícita en los parlamentos: Moncada pide a Sandino que se rinda, que no dé más batalla. Los silencios y acotaciones no rompen la conversación, sino que refuerzan las posturas de uno y otro. Finalmente, el emisor -Moncada- obtiene la negativa del receptor -Sandino-.

La plática Stimpson-Sandino (segundo diálogo) es más complicada, porque sólo aparecen los parlamentos de Sandino (también entrecuadrados); Stimpson jamás habla. Las intervenciones de Stimpson son tácticas y podemos inferirlas a partir de las palabras de Sandino. En el verso 176, éste parece responder a una intimidación del embajador Stimpson, que no augura buenos tiempos al movimiento sandinista. Todo parece indicar que lo de Sandino es una locura. Los presagios de Stimpson son fundamentados en el verso 177: ha ocurrido la primera derrota de los sandinistas. Así las cosas, Sandino "responde" al embajador en los versos 178-179: "El que cree que estamos vencidos / no conoce a mis hombres". El esquema de los parlamentos queda así: Stimpson (intervención táctica)-Sandino (intervención explícita)/Stimpson (intervención táctica)-Sandino (intervención explícita).

Aunque Cardenal ha pasado por alto los parlamentos de uno de los personajes, también hay un diálogo: conocemos la materia de la comunicación y a los dialogantes.

Los dos ejemplos siguientes están dentro de la serie de párrafos en donde Cardenal narra el homicidio de Sandino. Aquí, el diálogo se presenta convencional, es decir, explícito y sin fragmentaciones intermedias:

- 312 Cuatro presos están cavando un hoyo.
313 "¿Quién se ha muerto?", dijo un preso.
314 "Nadie", dijo el guardia.
315 "Entonces, ¿para qué es el hoyo?"
316 "Qué perdón", dijo el guardia, "seguí cavando."

El marcado en negritas nos permite visualizar perfectamente los parlamentos. El narrador dice puntualmente quiénes intervienen en el coloquio: el guardia y uno de los cuatro presos. El verso 312 marca la ambientación y dibuja la escena: cuatro presos están cavando un hoyo, el hoyo donde son enterrados Sandino y sus lugartenientes. Uno de los presos abre el diálogo con el guardia que vigila la realización del trabajo de los reos.

Los parlamentos de los versos 313-314 siguen una línea temática. El preso, con cierta incertidumbre, pregunta al guardia sobre el destino de la excavación que están haciendo, ¿acaso alguien se ha muerto?, ¿algún preso? El guardia responde con precisión a la pregunta, pero es lacónico, no abunda en explicaciones. El reo no debe saber para qué es el foso. Los versos 315-316, en cambio, marcan una ruptura en el diálogo. El preso cuestiona a su interlocutor, entonces, si nadie ha muerto, ¿tiene sentido la fosa? El guardia rompe el hilo de la conversación y no tolera más preguntas, se limita a una evasiva: "... seguí cavando". El esquema del diálogo queda así: preso-guardia/preso-guardia. Aquí el antagonismo es escaso, por eso no hay relatos intermedios recurrentes, como en el primer ejemplo.

- 317 El Ministro Americano está almorzando con Moncada.
318 **"Will you coffee sir?"**
319 Moncada se mantiene mirando a la ventana.
320 **"Will you coffee, sir?"**
321 **It's very good coffee, sir."**
322 **"What?"** Moncada aparta la Mirada de la ventana
323 y mira al criado: **"Oh, yes, I'll have coffee."**
324 Y se rió. **"Certainly."**

Este diálogo sigue el mismo esquema del anterior: a la ambientación de la escena (v. 317) la secundan los parlamentos entre el criado de la casa del ministro americano y Moncada. El ministro americano está almorzando con Moncada. Como en toda mesa grande, el criado atiende a los comensales. Por eso, un criado de la casa del ministro americano ofrece café al invitado Moncada. Moncada está distraído, cavilando sobre la muerte inminente, a traición, de su antiguo lugarteniente Sandino; no responde a la cortesía del servidor. Entonces, la norma exige una reiteración, con más adorno. El criado insiste: "es un buen café, señor" (v. 320-321). Moncada ha oído sin escuchar la invitación del criado, pero ante la vehemencia de éste, acepta: "claro, si quiero..." (v. 322-323). La afirmación final, luego de la risa de Moncada (v. 324), es algo confusa, puede completar la respuesta dada al criado, o referirse a la cavilación respecto del próximo asesinato del guerrillero. Así, el esquema del diálogo es: criado-Moncada (silencio)/criado-Moncada.

Los dos últimos diálogos que he citado, además, le imprimen a la postal un carácter dramático, de incertidumbre y expectación. ¿Qué pasará?

El *paréntesis* y la *raya* son otros registros favoritos de Cardenal en *Hora O*. Aunque la *raya* o *guión largo* no es una figura retórica, en el poema suele tener el mismo efecto que el *paréntesis*.

El *paréntesis*, figura de pensamiento, consiste en una adición donde se intercala una oración (simple, compuesta o compleja) entera dentro de otra. Así, el discurso va hacia otros derroteros o se amplía, haciendo las veces de digresión. Éste es el *paréntesis mayor*.

Helena Beristáin distingue el *paréntesis simple* o *incidental*. Éste, a diferencia del mayor, es una oración breve que dilata o explica la información antecedente. Atendiendo este referente, por lo menos en *Hora O*, Cardenal emplea más el *paréntesis incidental* que el mayor o complejo.

Ahora, el uso de la *raya* es múltiple⁵³, hay que puntualizar en qué sentido lo utiliza Cardenal. La *raya* se aplica para enumerar, señalar las intervenciones de los distintos personajes de un diálogo sin nominarlos o precisar los comentarios del narrador a las participaciones de los actores. El poeta limita este registro para encerrar aclaraciones o comentarios dentro de su discurso poético; en ocasiones, también para señalar a los actores que nutren algún parlamento.

Doy ejemplos de uso de *paréntesis* en la segunda postal:

- 43 Y todas las condiciones son dictadas por la Compañía
44 Con las obligaciones en caso de confiscación
45 (*obligaciones de la nación, no de la Compañía*)
46 y las condiciones puestas por ésta (*la Compañía*)
47 para la devolución de las plantaciones a la nación
48 (*dadas gratis por la nación a la Compañía*)
49 a los 99 años...

Los versos anteriores están incluidos en la sección que aborda el tema del advenimiento de las grandes empresas extranjeras a Centroamérica (concretamente a Honduras) capitaneadas por la United. Precisamente a esta compañía se refieren los versos 43-44. Los que anteceden a esta parte han comunicado las mil y una artimañas que realiza la United para sacar el mayor provecho en el negocio (exención de impuestos, subvenciones, violaciones de contratos, revoluciones para obtener más y más concesiones, etcétera). De esta manera sutil, la nación hondureña se vuelve esclava de la firma, que ha llegado a establecer todas las reglas del juego. Son muchas las imposiciones. Entonces se abre el *paréntesis* en el verso 45 para que no haya dudas: las obligaciones son de la nación, aunque parezca lo contrario.

Continúa el verso 46 con la ampliación de los datos: "y las condiciones puestas por ésta (*la Compañía*)". Ahora, el *paréntesis* tiene un papel gramatical, para señalar puntualmente a qué sustantivo representa el pronombre demostrativo ésta: se refiere a la Compañía y no a la nación, como pudiera entenderse. Así, el poeta evita la anfibología.

⁵³ Cfr. *Ortografía de la lengua española*, p. 77-78.

Luego, continúa la oración (v. 47-49), en medio queda otro paréntesis. La información es la siguiente: la compañía ha puesto la condición fundamental a su favor; luego de explotar las tierras hondureñas sembrando y cosechando banano, las devolverá pasados 99 años. El verso 48 marca un paréntesis que tiene función aclaratoria y de juicio: la compañía no ha dado nada a cambio ni favorecido a los hondureños, pero les ha arrebatado "limpiamente" las plantaciones. Los versos subsecuentes a éstos especifican quiénes regalan las plantaciones de la nación a los intereses extranjeros: los gobernantes y los diputados del país.

Sigo con los ejemplos. Aquí aparecen paréntesis y rayas. Estamos en la tercera postal:

165 El reúne a sus hombres en el Chipote:
 166 29 hombres **(y con él 30)** contra EE.UU.
 167 MENOS UNO.
 168 ("Uno de Niquinohomo...")
 169 **-Y con él 30!**

Luego que Moncada se ha vendido a los intereses extranjeros, y a cambio de regalos ha dejado la lucha revolucionaria, Sandino no claudica y forma su minúsculo ejército. Reúne a sus hombres en el Chipote (v. 165), que en adelante será cuartel común de los combatientes sandinistas. A continuación, el poeta notifica a sus lectores sobre el número exacto de quienes integran la lucha de resistencia contra la ocupación militar estadounidense: 29 contra EE.UU. Pero entre la cifra de militantes y el enemigo, Cardenal abre un paréntesis para singularizar la presencia activa de Sandino en el pequeño ejército: con él suman 30 los soldados, 30 en total. Para enfatizar la idea anterior, el verso 167, en altas, alude nuevamente a Sandino: MENOS UNO (referido al verso 161, donde Moncada telegrafía a los americanos que todos sus hombres aceptan la rendición, excepto Sandino).

Enseguida, hay otro paréntesis (v. 168), ligado con el verso anterior (aunque separado por un punto), destinado de nuevo al líder guerrillero. En este caso, el paréntesis hace una alusión geográfica: el lugar de nacimiento de Sandino, Niquinohomo. La frase entre paréntesis aparece entrecomillada, posiblemente Cardenal está citando el informe que da Moncada a los americanos sobre la identidad del jefe en rebeldía.

Por último, hay una raya (v. 169), que en el poema tiene igual función que el paréntesis del verso 166 y expresa lo mismo. Aunque la raya cierra la frase con signo de admiración, no hace más que singularizar y destacar de nuevo al caudillo: Sandino de verdad está incluido en la lucha, porque su presencia suma 30 hombres en resistencia. Sin él, los combatientes estarían incompletos.

213 "El abrazo es el saludo de todos nosotros".
 214 decía Sandino **-y nadie ha abrazado como él.**

Este distico forma parte de la postal donde Cardenal describe el *modus vivendi* de los sandinistas. En medio de arrebatos liricos y referencias históricas, el poeta cita textualmente a Sandino: "El abrazo es el saludo de todos nosotros", para en el siguiente verso abrir una raya con un juicio poético: "*nadie ha abrazado como él*". El registro sirve entonces para encerrar una afirmación que casi es metáfora. Cardenal está lejos de los acontecimientos, no ha sentido el abrazo de Sandino para hacer tal juicio; pero la tradición le lleva a aseverarlo. El abrazo significa el ardor revolucionario, la fidelidad, la entrega a la causa de liberación nacional, el calor humano de un movimiento que conmovió al mundo. De nuevo, como en los ejemplos anteriores, la raya ensancha la figura del caudillo de Niquinohomo.

Un ejemplo más:

259 "En la montaña todo enseña" decía Sandino
 260 **(soñando con las Segovias llenas de escuelas)**
 261 y recibía mensajes de todas las montañas
 262 y parecía que cada cabaña espía para él
 263 **(donde los extranjeros fueran como hermanos)**
 264 **todos los extranjeros hasta los "americanos"**
 265 **—"hasta los yanquis..."**

Cardenal continúa con las referencias a Sandino y sus émulos de lucha. Otra vez la cita "literal" refiere palabras del líder (v. 259) e ilustra su relación con la naturaleza: la montaña educa a sus hijos, les forma los ideales. El conjunto de versos que ejemplificamos aquí contiene dos paréntesis y una raya. Nuevamente, parece que el poeta recurre a esta mediación retórica para destacar las bondades personales e ideológicas de Sandino.

El primer paréntesis guarda consecuencia semántica con el verso que le antecede. Sandino piensa que la montaña es como una maestra para los hombres, los hace más verdaderos. Es el sitio de la lucha y la verdad ("No hay quien le ponga puertas al monte", canta Joan Manuel Serrat en *Utopía*). Es en la montaña donde se libran las batallas y se organiza el combate: sitio de vida y muerte. Pero, aunque la montaña es la gran *magistra*, en su seno imperan la marginación y la pobreza ("Hijo del cerro, presagio de mala muerte...", de nuevo Serrat, en *Niño silvestre*), la carencia semiabsoluta. Y es en las montañas, en los cerros, de donde vienen las grandes luchas, porque ahí toma cuerpo adulto la miseria —como en las orillas citadinas—; de las montañas chiapanecas surgió el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), por ejemplo. Pero no desvío los comentarios.

Sandino está en la montaña sabia, pero quiere que esa sabiduría se engrandezca con nuevas posibilidades reales de desarrollo. Por eso, anhela ver las segovias llenas de escuelas, para que los montañeses tengan más "armas" e instruidos sepan defender sus derechos. De alguna manera, el paréntesis nos indica que la educación y la alfabetización estaban dentro del ideario —aparentemente anarquista— de Sandino. Los versos 261-262

continúan hablando de la relación estrecha de Sandino con su entorno geográfico de lucha.

Aparece el segundo paréntesis, que incluye otro de los proyectos sandinistas, probablemente el más utópico, pero maravilloso, del minúsculo combatiente: la fraternidad universal. Dos versos comprende el paréntesis. En el primero, Sandino propone una hermandad de los nacionales con los extranjeros y en el segundo, especifica que los "americanos" también serán hermanos. La raya repite la idea del segundo verso del paréntesis anterior, pero lo hace más coloquialmente, al llamar "yanquis" a los americanos. ¡Ya no más xenofobia!

Este paréntesis se integra en un campo semántico más amplio: americanos y sandinistas son los antagónicos de la historia. El poema sublima la lucha de segundos y enfatiza la acritud de los primeros. Los versos han girado en torno de esta idea. Sin embargo, este registro le da nuevo viraje al campo semántico: el enemigo común puede ser hermano. Sandino no ataca al norteamericano por ser tal, sino sus acciones de intervencionismo y dominio. Es el único paréntesis que enfatiza esta bondad del movimiento sandinista haciéndolo más trascendente. Cardenal no quiere omitir esta reflexión, pero la ubica entre paréntesis; lo primordial sigue siendo la lucha, el combate, el enemigo sigue ahí, tan real como la miseria.

El *intertexto* consiste en citar o recrear un texto dentro de otro. Pero además es el conjunto de unidades que el lector descubre en una obra, donde se relacionan ésta y otras creaciones leídas o escuchadas. La cita intertextual puede ser parcial o total; literal o recreada. Este recurso exige un quehacer creativo del autor, para evitar que su producción manifieste aires de plagio. Así, puede cambiar magistralmente, enmendar, parcializar o ajustar a su texto el texto retomado¹⁴. Por lo demás, un escrito puede llegar a ser un *collage* de otros textos. Además, el uso del intertexto está subordinado a la cultura e ideología del autor –aspecto muy marcado en Cardenal–.

En la primera postal, aparece el siguiente intertexto, de alguna manera clave para ubicar el sentido de todo el poema:

20 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?
21 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?

Este distico con el que cierra la primera postal de *Hora 0* corresponde a una cita bíblica del libro de Isaías (*vid.* Is 21, 11b). Este par de versos inaugura propiamente el poema. En los versos 1-19, el poeta ha hecho un esbozo de la represión centroamericana, de los dictadores y sus víctimas. Así las cosas, el par de versos, a modo de intertexto, da cuenta de un ambiente sombrío, de un estadio del día donde la noche es dueña de la situación y no

¹⁴ Algunos cantautores acuden creativamente al intertexto. Joaquín Sabina es un ejemplo de esta afirmación. Sus canciones, mezcla de muchos referentes, devienen en creaciones muy originales, que además exigen a sus admiradores un horizonte referencial-cultural amplio.

se sabe a exactitud qué hora es, por eso la pregunta al centinela (¿al poeta?). El intertexto no es elegido al azar por Cardenal. El contexto vital que enmarca al texto recreado es similar al de *Hora O*: conflicto político, persecución, inseguridad, brecha entre oprimidos y opresores. Entonces, el dístico, de muchos siglos de antigüedad, adquiere nueva significación en el siglo XX. Por lo demás, Cardenal ingresa así a la corriente religioso-literaria de la profecía.

Para valorar la importancia de este recurso, conviene hacer un breve comentario de los versos desde la trinchera a la que pertenecen. Vale citar el texto bíblico⁵⁵ completo de donde Cardenal extrae los versos que usa como intertexto (Is 21, 11-12):

Oráculo Sobre Duma

Alguien me grita desde Seir:
"Centinela, ¿qué hay de la noche?
Centinela, ¿qué hay de la noche?"
Dice el centinela:
"Se hizo de mañana y también de noche.
Si queréis preguntar,
volveos, venid".

El texto bíblico titula los versos como "Oráculo sobre Duma". El oráculo es un género literario, por lo regular breve -propio de la corriente profética-, cuyo contenido, implícita o explícitamente, está dirigido contra algún pueblo enemigo de Israel o da ánimo en tiempos de angustia a la comunidad de Yahveh, o pide la conversión a quienes cortejan con dioses paganos (razones que dan valor histórico importante para conocer el periodo veterotestamentario de Israel)⁵⁶. Mediante el oráculo, el profeta habla en nombre de la divinidad. Los redactores bíblicos emplean este género literario en textos narrativos o versificados más amplios.

En este caso, el profeta es el centinela, el guardián del "pueblo de Dios". A él le gritan desde Seir (Edom) preguntándole insistentemente "¿qué hay de la noche?". A lo que el centinela responde (hay cambio de persona: primera a tercera del singular, pero en ambos es el profeta quien habla) diciendo que ha transcurrido un día: ha pasado la mañana, también la noche. A esta afirmación le sigue una invitación del centinela a su interlocutor para verificar la veracidad del dato, regresando y preguntando a otros qué ha pasado. No voy a profundizar en la hermenéutica del texto;

⁵⁵ Vid. en la *Biblia de Jerusalén* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1978) los comentarios textuales que se hacen respecto de este oráculo.

⁵⁶ Abunda bibliografía sobre el tema. La profecía es vista por los teólogos ya no sólo en su connotación religiosa, sino desde sus aspectos literario, antropológico y social. He aquí algunos estudios de altura: José Luis Sicre, *Los profetas de Israel y su mensaje* (Madrid: Cristiandad, 1980); Luis Alonso Schökel y José Luis Sicre, *Profetas, vols. I-II* (Madrid: Cristiandad, 1980); Xavier Pikaza, *Anunciar la libertad a los cautivos* (Salamanca: Sígueme, 1985); y Karl Jaspers, *Origen y meta de la historia* (Madrid: Alianza, 1980).

basta con decir que en la cosmovisión hebrea noche y día representan un periodo, encierran una serie de acontecimientos.

Cardenal sólo cita el dístico que contiene la pregunta de ese "alguien". Pero prefiere la traducción "¿qué hora es?", y no "¿qué hay?" Lo que facilita y da pie al título del poema: *Hora O*. Es clave el lugar donde Cardenal coloca el intertexto, le sirve de entrada al poema. El centinela es el poeta, que da informes de lo que ocurre en la noche oscura, en la hora amarga y esperanzadora de Centroamérica. Los lectores preguntamos al poeta sobre los acontecimientos y él nos regala un poema singular. Así, el profeta del viejo Israel es reencarnado en el rapsoda nicaragüense; y la situación de penuria de entonces se "repite" en la noche centroamericana del siglo XX.

Propongo otro ejemplo, de la tercera postal:

- 209 *Si Adelita se fuera con otro*
210 *La seguiría por tierra y por mar*
211 *Si por mar en un buque de guerra*
212 *Y si por tierra en un tren militar.*

Es el corrido popular de los revolucionarios mexicanos. Cardenal lo coloca dentro de la narración de la gesta heroica de los sandinistas (también cita las coplas en los v. 272, 277-278 y 283-284). Posiblemente ellos, en las segovias, lo cantaban o empleaban su música y le adaptaban una letra distinta. Pienso que Cardenal emplea este recurso con dos intenciones. Primero, quiere dar un sello de alegría y esperanza a las tropas sandinistas (explícito en los versos que cito); segundo, para recrear su texto, con *música de fondo*, como si se tratara de un filme.

Veo el primer caso. El intertexto de los versos 209-212 queda en medio de la descripción de las tropas sandinistas: descalzos unos o con caites, los jefes no tienen paga, hay jerarquía militar pero todos son iguales, no hay distinción en la repartición de la comida ni el vestido, forman comunidad, los une el amor y no la disciplina militar, y (v. 207-208 —que dan paso al intertexto—) es un ejército alegre, con guitarras: "Una canción de amor era su himno de guerra" (aparecen las coplas de la *Adelita*). A esta canción de amor la suceden (v. 213 y ss.) otros rasgos de la tropa nacionalista: su saludo es un abrazo, pelean con tropas de zacate, morteros hechos con tubos, bombas elaboradas con piedras y pedazos de vidrio y granadas fabricadas con latas de sardinas. Así, el intertexto queda en lugar perfecto. Ya vemos a las tropas sandinistas —en medio de las segovias o luego de un combate difícil, o subiendo o bajando la montaña— con esas notas en los labios. A cambio de todo, hay que "defender la alegría".

El segundo caso. Los intertextos hacen las veces de "música de fondo". "Si Adelita se fuera con otro" (v. 272) sigue a los versos donde Cardenal compara a Sandino con una luz en las segovias, una luz con un canto de amor. A la vez, este verso da paso a la descripción del asesinato de Sandino. Posteriormente, aparece un cuarteto donde el poeta registra el heroísmo y la lealtad de Sandino y recrimina al asesino (Somoza, veinte años presidente).

De nuevo suena el intertexto: "Si Adelita se fuera con otro / La seguiría por tierra y por mar" (v. 277-278). Mientras "escuchamos-visualizamos" el par de versos, Cardenal nos describe en otro cuarteto la firma del desarme sandinista, cómo los titanes van bajando por la sierra con sus armas viejas y sarrosas. Y con los versos 283-284 -"Si por mar en un buque de guerra / Y si por tierra en un tren militar"- Cardenal deja la "música de fondo" y pasa a las confabulaciones para asesinar a traición a Sandino, una vez firmada la paz, del Ministro Americano, Somoza y Moncada.

Un último caso, de la cuarta postal:

460 La música de los mambos bajaba hasta Managua.
461 Con sus ojos rojos y turbios como los de los tiburones
462 Pero un tiburón con guardaespaldas y con armamentos
463 (*Eulamia nicaragüensis*)
464 Somoza estaba bailando mambo
465 **mambo mambo**
466 **qué rico el mambo**
467 cuando los estaban matando.

El intertexto de los versos 465-466 también presenta dos características: sirve como apoyo semántico y como "música de ambientación". Es el apogeo del dictador Anastasio Somoza; corren los años 1950. Tiempo de persecución y tortura. Los versos citados corresponden al apartado donde Cardenal habla de la conspiración de abril. El intertexto consta de un par de versos prestados del clásico mambo de Pérez Prado.

Su primera característica: apoya la idea del contraste que hay entre los versos antecedentes y ulteriores: los tiranos asesinan al tiempo que se divierten. Por un lado, las prisiones de los torturados; en contraste, los salones de baile y las fiestas a las que acuden el dictador y su séquito. Tristeza y alegría se contraponen. Somoza baila mambo mientras torturan y asesinan a los rebeldes que no están de acuerdo con el *statu quo*. No hay mayor descaro.

La segunda función del intertexto es servir como "música de fondo". Mientras cambia el cuadro "escénico", lentamente, escuchamos la canción del genio cubano Pérez Prado. Del palacio presidencial en Managua, la fiesta, la orgía, lentamente nos movemos al sitio de los cuarteles. La canción se pierde entre los gritos de los torturados. El intertexto ha cumplido sus funciones.

Émulo de Walt Whitman, quien moderniza el tratamiento de esta herramienta, Cardenal gusta mucho de la *enumeración*. Gracias a la versatilidad de este registro, el poeta nos ofrece un cúmulo de datos y referentes para dejarnos una información completa de los acontecimientos. La enumeración es una figura "de construcción" que se inserta en el discurso. Consiste en aglutinar o acumular expresiones que se incluyen en un todo o conjunto, o las partes de un todo (aspectos, adjetivos,

por las sierras segovianas: visten pantalones despedazados, andan sin provisiones; desfilan en fila india con el estandarte de lucha delante, chapotean en los charcos del pueblo gritando vivas a Sandino, van y vienen de la montaña, marchan, siempre con la bandera en alto y lidiando contra el enemigo.

El manejo de la enumeración se complica –se torna más eficaz y comunicativa– porque el poeta, no conforme con señalar, da características de lo enumerado, se detiene en un rasgo u otro. Por ejemplo: “ancianos de barba blanca”, “niños de doce años con sus rifles”, “negros murrucos” “pantalones despedazados y hechos jirones”, “desfilando en fila india con la bandera adelante”, “callados debajo de la lluvia, y cansados...”.

Una muestra más –de la cuarta postal–, donde siempre la enumeración pone al poema a un paso de la narración y la descripción:

452 Yo vi pasar esas armas por la Avenida Roosevelt.
453 Y la gente callada en las calles las veía pasar:
454 el flaco, el descalzo, el de la bicicleta,
455 el negro, el trompudo, aquella la de amarillo,
456 el alto, el chele, el pelón, el bigotudo,
457 el ñato, el chirizo, el murruco, el requeneto:
458 y la cara de toda esa gente
459 era la de un ex teniente muerto.

El poeta-narrador es el cronista de los hechos en estos versos, y como tal, de viva voz, enumera lo visto. Esta lista abre y cierra con lo complejo. En los versos 452-453, aparte del sujeto enumerado, se da una circunstancia de lugar: la avenida Roosevelt y las calles, donde los sujetos contemplan cómo arriban los cargamentos de armas de importación a la ciudad. Y en los versos 454-459, el poeta hace una comparación de los rostros de los sujetos enumerados al ver las armas de importación: semejan a los de un ex teniente muerto.

Los sujetos enlistados tienen algo en común: ven pasar las armas por la avenida Roosevelt. El verso 452 inicia la enumeración; el poeta inaugura: “Yo vi...”. Luego, el verso 453 retoma el enlistado estableciendo un término genérico-colectivo del que se desplegarán sus componentes: “la gente”. Los versos 454-457 incluyen las enumeraciones simples, que en realidad conforman una estampa visual, ya que hacen alusión no sólo a rasgos físicos, sino al objeto que porta el observador –“el de la bicicleta”– o al color del atuendo –“aquella la de amarillo”–.

Simil y comparación suelen considerarse como sinónimos. Sin embargo, hay que precisar sus distintivos. Cuando la comparación se da entre cualidades análogas de los términos cotejados suele hablarse propiamente de *simil*, que consiste en realzar las características o cualidades de un objeto o fenómeno mediante una comparación entre dos o más términos. La comparación se establece si hay analogía entre lo comparado. No debe confundirse con la

metáfora, aunque el simil puede comprender la comparación entre dos metáforas incluso.

La comparación gramatical es distinta a la retórica, en tanto que la primera no añade cosa alguna al significado de los términos comparados. En el enunciado "Alejandra es tan alta como su prima Inés", la comparación es meramente gramatical, porque no agrega nada nuevo al espacio semántico.

Cardenal también cultiva el simil en *Hora O. Me detengo en dos ejemplos extraídos de la tercera postal:*

- 245 Su cara era vaga como la de un espíritu,
246 lejana por las meditaciones y los pensamientos
247 y sería por las campañas y la intemperie.

El ejemplo pertenece a la subpostal donde Cardenal describe los rasgos físicos-personales-idearios del general Sandino. Le precede esa estampa hermosa donde contemplamos a los sandinistas, sus sombras, moviéndose en la montaña negra, entre canciones tristes del Norte y humo de bocanadas.

El poeta recurre al simil para mostrar una característica esencial de Sandino: hombre de profundidad y reflexión. La vaguedad del rostro del guerrillero es comparada con un espíritu. Se trata de un simil difícil, porque los elementos comparados son contrastantes: la faz -tangible-/el espíritu -intangible-. Sin embargo, inferimos que el espíritu hace referencia a ciertos aspectos de la personalidad del jefe nicaragüense, como tranquilidad y meditación.

La lejanía que imprime el rostro de Sandino indica, además, su idealismo, su mirada va más allá de lo presente y lo posible: busca "algo más", asoma sus ojos a la utopía. A lo que añade Cardenal la seriedad; esa seriedad que no es enojo, sino firmeza, convicción, coherencia de vida. Jamás ese simil podría hacerse con los rostros de Somoza, Moncada o Stimpson, por ejemplo.

El siguiente caso:

- 297 Como la guardatinaja que salió del matorral
298 a la carretera y es acorralada por los perros
299 y se queda parada delante de los tiradores
300 porque sabe que no tiene para dónde correr...

El cuarteto pertenece a la subpostal que relata el asesinato de Sandino. Le antecede el documento donde se informa a Washington sobre los movimientos de Sandino, ya firmada la paz; de ese telegrama que no fue publicado en Managua y que anuncia la llegada de Sandino a Managua. En este contexto, Cardenal presenta el simil.

Sandino llega a Managua, convencido, ingenuo, fervoroso de la paz y creyendo en la promesa de las autoridades nicaragüense-americanas. No se imagina (aunque presente que la muerte está cerca) que la traición "acabaría" con sus ideales. "Como la guardatinaja que salió del matorral...",

Sandino es comparado a la guardatinaja, que, inocente, se asoma a la carretera y la cercan los perros (otro símil implícito).

El símil cobra más fuerza y es colocado por el poeta a modo de metáfora-síntesis. Además, se bifurca en dos notas semánticas: la saña política y el contacto con la naturaleza (los políticos cercan a Sandino, ingenio como la guardatinaja; Sandino ha aprendido de la montaña la lealtad, la confianza).

Más adelante, el poeta-narrador da cuenta de cómo el fiel guerrero es asesinado fuera de la ciudad; no tiene escapatoria y es acorralado precisamente como la guardatinaja. Se trata de un *"exemplum tomado del mundo natural"* —dice Pring-Mill— para mostrar la inocencia de Sandino y la violencia del enemigo. Pero escuchemos al más prolífico crítico de la obra de Cardenal comentar este símil: "Su aplicación al caso de Sandino es obvia: indefenso fuera de su 'matorral' de las Segovias, a punto de hallarse acorralado por 'los perros' de Somoza, y que terminará quedándose parado (no solamente inmóvil, como la guardatinaja, sino también erguido) 'delante de los tiradores' para morir con dignidad"⁵⁷.

Sandino ha dicho que "la montaña todo enseña", pero no toma precauciones. No le sirve el caso de la guardatinaja. Acaso le ha fallado también la otra lección: "Sean sencillos como las palomas, pero astutos como serpientes".

La *aliteración* es una figura de dicción que se caracteriza por multiplicar uno o más sonidos en distintas palabras próximas. Relaciona entre sí vocablos que ofrecen identidad parcial de sonidos (cuando éstos son equivalentes a otro sonido o ruido estamos en el terreno de la onomatopeya). Esta figura es muy común en poesía (sobre todo en los poetas vanguardistas).

Los primeros cuatro versos de *Hora O* aparecen ya con aliteración:

- 1 Noches Tropicales de Centroamérica.
- 2 con lagunas y volcanes bajo la luna
- 3 y luces de palacios presidenciales,
- 4 cuarteles y tristes toques de queda.

La aliteración imprime ritmo y musicalidad singulares a estos versos. Encontramos varias repeticiones de fonemas, débiles y fuertes: [s] en los cuatro versos: noches-tropicales-lagunas-volcanes-luces-palacios-presidenciales-cuarteles-tristes-toques; [tr]: tropicales-Centroamérica-cuarteles-tristes; [l]: tropicales-lagunas-volcanes-luna-luces-palacios-presidenciales-cuarteles; y [que]: toques-queda.

Un ejemplo más, de la segunda postal:

- 109 Los trabajadores reciben vales en vez de jornales.
- 110 En vez de pago, deudas.

⁵⁷ "Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de *Hora O*", en *Revista Iberoamericana*, p. 223.

- 111 Y abandonadas las plantaciones, que ya no sirven para nada,
 112 y dadas a colonias de desocupados.

También aquí se repiten varios sonidos: [r]: trabajadores-reciben-sirven; [s,c,z]: trabajadores-reciben-valess-vez-jornales-vez-pagos-deudas-abandonadas-plantaciones-sirven-dadas-colonias-desocupados; [b,v]: trabajadores-reciben-valess-vez-vez-abandonadas-sirven; [d] trabajadores-deudas-abandonadas-nada-dadas-de-desocupados; [n]: reciben-en-jornales-abandonadas-plantaciones-no-sirven-nada-colonias; y [a,e] se repiten en los cuatro versos.

Otro ejemplo, tomado de la tercera postal:

- 239 ¿Qué es aquella luz allá lejos? ¿Es una estrella?
 240 Es la luz de Sandino en la montaña negra.
 241 Allá están él y sus hombres junto a la fogata roja
 242 con sus rifles al hombro y envueltos en sus colchas,
 243 fumando o cantando canciones tristes del Norte,
 244 los hombres sin moverse y moviéndose sus sombras.

Los sonidos [a,e] aparecen en los seis versos. Además: [l,l] aquella-luz-allá-lejos-estrella-luz-la-allá-él-rifles-al-envueltos-colchas-del; [c] con sonido fuerte: con-colchas-cantando-canciones; [m,n]: una-Sandino-en-montaña-negra-están-hombres-junto-con-hombres-envueltos-en-fumando-cantando-canciones-Norte-hombres-moverse-moviéndose; y [b,v] hombres-hombro-envueltos-hombres-moverse-moviéndose-sombras.

Un ejemplo más —que deviene en onomatopeya—, también de la tercera postal:

- 370 Un pájaro se queja como el crujido de un palo,
 371 después la cañada se calla como oyendo algo,
 372 y de pronto un grito... El pájaro pronuncia
 373 la misma palabra triste, la misma palabra triste.
 374 Los campesinos empiezan a trotear sus vacas:
 375 Tóoo-tó-tó-tó; Tóoo-to-tó-tó; Tóoo-tó-tó-tó;
 376 Los lancheros levantan las velas de sus lanchas (...)

Destacan los fonemas [o], que va preparando el terreno para la onomatopeya del v. 375: pájaro-como-crujido-palo-como-oyendo-algo-pronto-grito-pájaro-pronuncia-campesinos-trotear-tóoo...; [t], antecedente de la onomatopeya: pronto-grito-triste-triste-trotear-tóoo...-levantan; [a], constante en todos los versos, excepto en el 375; [b,v]: palabra-palabra-vacas-levantan-velas; y [ch]: lancheros-lanchas.

La *metonimia* es un registro que tiene como característica principal sustituir un término por otro, cuya referencia habitual con el primero se fundamenta en una relación existencial. Ésta puede ser causal (causa por efecto/efecto por causa); espacial (el continente por el contenido) o espacio-temporal (por convención cultural o simbología —por ejemplo, bandera, presidencia—).

Suele relacionarse o a veces confundirse la metonimia con la metáfora y la sinécdoque, pero tienen sus diferencias⁵⁴.

No faltan las metonimias en *Hora O*. Venga un ejemplo de la primera postal:

- 11 San Salvador bajo la noche y el espionaje
12 con cuchicheos en los hogares y pensiones
13 y gritos en las estaciones de policía.

Podemos distinguir tres metonimias: noche y espionaje, cuchicheos y gritos. Las primeras dos son espacio-temporales. La noche representa y contiene a la persecución; es el lapso del término del día, cuando los asesinos confabulan y los rebeldes son ajusticiados. El espionaje hace las veces de las fuerzas represoras del Estado, la policía secreta que está al acecho de revolucionarios, contestatarios e inconformes. Los cuchicheos representan a quienes, en la clandestinidad y el silencio, se organizan para continuar la resistencia (deben hablar bajo, cuchichear, para no ser sorprendidos por la policía). Y los clamores –metonimia causal– representan a los torturados, quienes gritan cuando los conminan a confesar dónde están las armas o los cabecillas.

Dice Margarita López Miranda respecto de esta figura en *Hora O*:

A través de la tendencia metonímica, el lenguaje poético suscita las imágenes típicas de los sistemas de represión que trata de describir. Estilísticamente, la profusión de estas figuras acerca las formas de enunciación del poema a las técnicas propias del discurso narrativo. Mediante las figuras, el poeta busca evocar el ambiente, las situaciones sociales, los problemas políticos, en un juego de espacios y de tiempos, logrados a través de los enfoques de cámara del narrador. El verso crea entonces una poesía "para el uso": cuenta, atestigua, expresa e hilvana la dialéctica de los hechos históricos⁵⁵.

Este otro caso, de la cuarta postal:

- 500 ¡Quién sabe si esta noche vos estás en la lista!
501 Y sigue la noche. Y falta mucha noche todavía.
502 Y el día no será sino una noche con sol.
503 La quietud de la noche bajo el gran solazo.

La noche es el elemento de la metonimia (esa noche de quienes han participado en la rebelión de abril, pero también la de centenares de nicaragüenses en pro de su liberación). Se trata de una metonimia espacio-temporal. La noche –palabra tantas veces citada en todo el poema– es el momento ideal para la conspiración. Durante la noche es posible escapar del asedio; pero también es el lapso oportuno para que el Estado reprima (y al otro día, "no ha pasado nada"). Es en la noche cuando irrumpen los que apresan, los que arrestan, los que desaparecen a los combatientes. Aún más,

⁵⁴ Cfr. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 330-331.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 994.

la noche representa el periodo oscuro-tenebroso en que ha pasado los últimos años la historia del continente centroamericano. Cuando amanezca seguirá siendo de noche, para los perseguidos que pronto verán el exilio o la muerte.

Por último, en los versos finales del poema también hay metonimia, apoyada a la vez por una serie de enumeraciones:

- 564 Y tantas otras sombras, tantas otras sombras;
565 las sombras de las zopiloterías de Wiwili;
566 la sombra de Estrada; la sombra de Umanzor;
567 la sombra de Sócrates Sandino;
568 y la gran sombra, la del gran crimen.
569 la sombra de Augusto César Sandino.
570 Todas las noches en Managua la casa Presidencial
571 se llena de sombras.
- 572 Pero el héroe nace cuando muere
573 y la hierba verde renace de los carbones.

La metonimia espacio-temporal aparece marcada en los términos sombra y héroe. La sombra es la presencia de los héroes pasados en los actuales, es como una permanencia vitalicia en la historia (caudillos van, caudillos vienen, pero el pueblo sigue en pie de lucha y testimonio). La sombra de los luchadores ajusticiados (Estrada, Umanzor, Sócrates Sandino, Augusto César Sandino, Adolfo Báez Bone, Pablo Leal, Luis Gabuardi, el telegrafista de 16 años) toma cuerpo en los combatientes vivos, en el fervor de los campeadores de hoy. Las sombras que todas las noches oscurecen en Managua la casa presidencial son el pueblo que se opone a la resignación.

La historia ha dado cuenta que esta metonimia es aplicable.

El héroe, devenido en mito, representa al pueblo que renace de las cenizas; se levanta en medio del dolor y la esperanza. El héroe resucita: su nombre es el de todos los que esperan y bregan por un mundo mejor.

La anáfora se distingue por multiplicar vehementemente la misma idea, usando iguales o diferentes palabras. Pronombres y adverbios son los medios más comunes para construir esta pieza retórica, que se introduce en el texto para mantener una línea semántica. Hay anáforas sintácticas (relacionan el pronombre con el antecedente, por ejemplo) y semánticas (es el caso de la denominación que retoma una definición anterior). Ambas figuras permiten economizar la redundancia y dan paso al proceso de significación interoracional entre lo anterior y posterior del texto. Una forma muy común de construir la anáfora es repetir expresiones iguales al principio de varias frases o versos, estilo que acerca mucho esta figura al polisíndeton. Cardenal maneja con maestría este recurso.

De la tercera postal:

- 226 "He is a bandido", decía Somoza, "a bandolero".
227 Y Sandino nunca tuvo propiedades.

- 228 Que traducido al español quiere decir:
 229 Somoza le llamaba a Sandino bandolero.
 230 Y Sandino nunca tuvo propiedades.
 231 Y Moncada le llamaba bandido en los banquetes
 232 y Sandino en las montañas no tenía sal
 233 y sus hombres tiritando de frío en las montañas,
 234 y la casa de su suegro la tenía hipotecada
- 235 para libertar a Nicaragua, mientras en la Casa Presidencial
 236 Moncada tenía hipotecada a Nicaragua.

En este ejemplo la anáfora se construye a partir del polisíndeton. Hay una idea común en todos los versos enumerados, una intención deliberada del autor por mostrar la calidad personal, humana e ideológica de Sandino. La ideología de Sandino es acción. La anáfora se refuerza al contraponer a la figura de Sandino las de Moncada y Somoza. Pero los dos últimos aparecen sólo como pretexto, el protagonista de los versos sigue siendo el jefe guerrillero.

En los versos 226, 229 y 231 está citado el término bandido o bandolero. Primero, Somoza llama bandido y bandolero a Sandino (v. 226); luego, Cardenal, en el verso 229, repite el anterior, a modo de traducción, donde —en inglés— el dictador vitupera a Sandino; y en el verso 231, presenta a Moncada llamando bandido a Sandino. Pero en éste, el poeta añade: Moncada nombra bandido a Sandino en los banquetes (Sandino sufre las inclemencias de la resistencia en la montaña, mientras Moncada goza de banquete en banquete). Los versos restantes (227, 230 y 232-235a) insisten en que Sandino no tiene propiedades y en las penurias que pasaba en las segovias (no tenía sal), de cómo hipoteca la casa de su suegro para sostener la lucha (recordemos la poca ayuda que le llegaba del exterior al combatiente). Y finalmente, los versos 235b y 236 juzgan a Moncada: él sí es un bandolero, un bandido, porque tiene hipotecada a Nicaragua.

Ahora, en el inicio de la cuarta postal:

- 394 En abril, en Nicaragua, los campos están secos.
 395 Es el mes de las quemas de los campos,
 396 del calor, y los potreros cubiertos de brasas,
 397 y los cerros que son de color de carbón;
 398 del viento caliente, y el aire que huele a quemado,
 399 y de los campos que se ven arulados por el humo
 400 y las polvaredas de los tractores destrucando;
 401 de los cauces de los ríos secos como caminos
 402 y las ramas de los palos peladas como raíces;
 403 de los soles borrosos y rojos como sangre
 404 y las lunas enormes y rojas como soles,
 405 y las quemas lejanas, de noche, como estrellas.

Es la descripción del paisaje y la naturaleza que sigue su curso pacífico. No podemos dejar de mencionar que este párrafo completa su carga semántica con el verso final del párrafo siguiente (que no citamos): "Pero en

abril en Nicaragua es el mes de la muerte" (v. 423). Cardenal insiste, por medio de la anáfora, que abril es un mes espléndido, prodigioso, pero la maldad humana lo tiñe de luto y sangre. Abril es el tiempo para preparar los campos. Después, mayo alegrará con sus lluvias y la tierra estará lista para que germinen las semillas. Mientras, hay calor, quema de campos, cerros secos, viento caliente, polvaredas de los tractores que roturan la tierra, soles ardientes, quema de pastizales. Todos estos elementos descriptivos indican precisamente que mayo es el preludio para la siembra.

Además, Cardenal construye varios símiles: los cauces de los ríos-caminos secos; ramas peladas-raíces; soles-sangre; lunas-soles; quemastrellas.

Un ejemplo final, que no debemos omitir, también de la cuarta postal:

- 427 Porque a veces nace un hombre en una tierra
428 que es esa tierra.
429 Y la tierra en que es enterrado ese hombre
430 es ese hombre.
431 Y los hombres que después nacen en esa tierra
432 son ese hombre.
433 Y Adolfo Báez Bone era ese hombre.

Adolfo Báez Bone, líder principal de la conspiración de abril, es un mártir que se ha quedado para siempre en la memoria del pueblo nicaragüense. Pero sólo se trata de un prototipo. La repetición de la palabra tierra nos remite a una sola anáfora: los hombres y mujeres de buena voluntad que mueren en las trincheras de la resistencia germinan, se renuevan en el combate actual. Al respecto, son ilustrativas las palabras del religioso Oscar Arnulfo Romero -arzobispo de El Salvador-, días antes de ser asesinado por las fuerzas del Estado: "Si me matan, resucitaré en el pueblo salvadoreño".

Por lo demás, con este recurso, Cardenal reivindica la lucha centroamericana por alcanzar un mundo más justo y humano, y le da rango de trascendencia. El poeta ya se ubica en el terreno religioso y espiritual. Todas las luchas florecerán algún día, definitivamente: todos los hombres enterrados se levantarán y serán uno solo: habrá triunfado el Amor. Así lo expresa Jaime de Giorgis:

(...) el hablante plantea una concepción especial de la muerte: el revolucionario no muere para sí, sino que resucita inmediatamente, como un germen de vitalidad que se siembra entre los camaradas y fertiliza la idea misma de la revolución (...)

El nacimiento y la muerte de un héroe se confunden porque la *muerte física* fortalece la idea revolucionaria que se instala, aún más honda en la conciencia del pueblo, hasta que finalmente, podrá renacer liberado. Esa es la profecía que ilumina la acción, y que concluirá en una sociedad verdaderamente humana⁶⁰.

⁶⁰ "Tres poemas de Ernesto Cardenal". en *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, p. 49.

Finalmente, hablaré del *montaje* y su presencia en *Hora 0*. Como ya he comentado al principio de este capítulo, el grueso de la crítica cardenaliana coincide en que la poesía del rapsoda nicaragüense es visual, al grado de compararla con un texto documental o filmico. Por ejemplo, J. J. Lyons aborda esta perspectiva en *Ernesto Cardenal: the poetics of Love and Revolution* (Londres, 1979), al detenerse en el episodio de *Hora 0* dedicado a Sandino. Pero es Robert Pring-Mill –estudioso inglés, hispanista y profesor en Oxford–, quien más ha profundizado en esta característica y calificado como *documentales* a *Hora 0* y otros poemas (*Zero Hour and other documentary poems*, New York, 1980). Precisamente Pring-Mill analiza a detalle, en "Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de *Hora 0*" (lo que él llama segundo episodio, corresponde a la tercera postal en mi análisis), la relación de los lenguajes filmico y poético en esta obra.

Antes de precisar el término *montaje*, conviene hacer algunas aclaraciones. Al aplicar el lenguaje filmico a *Hora 0*, no pretendo decir en lo mínimo que Cardenal está influido por el cine al redactar sus versos. Más bien, hay algunas coincidencias que es necesario señalar para destacar los recursos contrastantes y asociativos presentes en el texto⁶¹. Como aclara Pring-Mill, no se trata de ninguna búsqueda de influencias directas del cine sobre su poesía. Cardenal mismo, entrevistado por el autor de *Poemas de la oficina*, acepta cierta cercanía del recurso filmico y el poético, al hablar de la poesía de Ezra Pound:

(...) La de Pound es una poesía directa; 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 ejemplo, cuando Pound contrapone la imagen de las putas y la del santuario de Eleusis, dos cosas tan contradictorias. Juntándolas, producen la tercera imagen: la usura ha llevado putas a Eleusis (...) En cambio, nosotros estamos acostumbrados a otro tipo de lenguaje, y sólo a través de la poesía podemos expresarnos como los chinos con el ideograma, es decir, mediante la superposición de imágenes. Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes⁶².

José Coronel Urtecho es el primero que habla del carácter filmico de la poesía de Cardenal, al prologar *El estrecho dudoso*⁶³. Él, como nadie, ha expresado esta cercanía en las siguientes líneas:

(...) en sus versos estrictamente funcionales, visuales, "proyectivos", como diría Charles Olson (...), cortada, distribuida o si se quiere dosificada la comunicación con un ritmo correspondiente a las intensidades combinadas de la atención, la excitación emocional y la respiración y con la rápida técnica alucinante de una

⁶¹ Robert Pring-Mill (op. cit.) cita el estudio de Paul W. Borgeson, Jr., *The poetry of Ernesto Cardenal* (Vanderbilt University, 1977) como un aporte valioso para comprender tales recursos en la obra del cantor de Solentiname.

⁶² Mario Benedetti, "Ernesto Cardenal: evangelio y revolución", p. 88.

⁶³ Vid. "Carta a propósito del Estrecho Dudoso", en *El estrecho dudoso*, p. 9-38.

película documental, que es, a mi juicio la técnica apropiada para una nueva épica⁶⁴.

Hechas estas notas, preciso en qué consiste el montaje, para luego proponer un ejemplo de *Hora O*.

La combinación y disposición de los distintos elementos son fundamentales al momento de plantear una representación filmica. Se trata de descomponer o desglosar el guión cinematográfico en unidades de acción, rodaje o planos, que generan tomas. El conjunto de temas forman *rushes*, donde principia propiamente el trabajo del montaje (ya se han determinado el orden y la duración de los planos). En resumen, el montaje tiene tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme de los distintos componentes.

Las modalidades de acción del montaje son: yuxtaposición de elementos homogéneos o heterogéneos, ordenación y fijación de la duración. Con estos referentes, es fácil definir ampliamente el montaje: principio que regula la organización de elementos filmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración⁶⁵.

Así, el montaje viene a dar al traste con la limitación del filme a la cámara fija y confiere carácter narrativo-discursivo a la cinta. Asimismo, con este recurso, el filme se vuelve productivo: al asociar dos o más imágenes, arbitrariamente o no, se produce una nueva en la conciencia de quien las presencia. Los sentimientos, emociones, recuerdos, asociaciones, etcétera, del espectador al ver el filme aparecen gracias a esa unión de imágenes que facilita el montaje.

El montaje tiene varias funciones: sintáctica (enlace, disyunción, alternancia o linealidad), semántica y rítmica. En el filme aparecen las tres, en menor o mayor grado. Destaco la función semántica, que nos puede ayudar a puntualizar mejor el uso del montaje en *Hora O*.

Esta función -semántica- es sin duda la más importante y universal (es la que el montaje asegura siempre); abarca casos extremadamente numerosos y variados (...) la producción de sentidos connotados -los hay también denotados-, muy diversos en su naturaleza: a saber, todos los casos en que el montaje pone en relación dos elementos diferentes para producir un efecto de casualidad, de paralelismo, de comparación, etcétera⁶⁶.

A continuación sólo una muestra de este recurso, en la cuarta postal:

- 460 La música de los mambos bajaba hasta Managua.
- 461 Con sus ojos rojos y turbios como los de los tiburones
- 462 Pero un tiburón con guardaespaldas y con armamentos
- 463 (Eulalia nicaraguense)
- 464 Somoza estaba bailando mambo

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵ Jacques Aumont, et al., *Estética del cine*, p. 62.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

465 mambo mambo
 466 qué rico el mambo
 467 cuando los estaban matando.
 468 Y Tachito Somoza (el hijo) sube a la casa Presidencial
 469 a cambiarme una camisa manchada de sangre
 470 por otra limpia.
 471 Manchada de sangre con chile.
 472 Los perros de la prisión aullaban de lástima.
 473 Los vecinos de los cuarteles oían los gritos.
 474 Primero era un grito solo en mitad de la noche,
 475 y después más gritos y más gritos.
 476 y después un silencio... Después una descarga
 477 y un tiro solo. Después otro silencio,
 478 y una ambulancia.

Primero, distingo las distintas acciones o cuadros. Luego, analizo sus elementos y los planos en que están ubicados por la "cámara poética". Y finalmente menciono las funciones del montaje.

El fragmento citado presenta tres cuadros o acciones: v. 461-467 (con acción paralela en el 467), 468-472 y 473-478. Los versos 460 y 472 funcionan como enlaces (*raccords*), ligues o pautas entre los cuadros.

El verso 460 es un *raccord* que enlaza la escena anterior (v. 446-459) —a "media mañana", camiones y camiones pasan con las armas de importación por las calles de Managua, y los ciudadanos comunes, impotentes, ven la triste estampa: con esas armas el gobierno silenciará todo intento de sublevación, el pensamiento y la libertad— con la posterior.

Este verso, como estrategia filmica, marca el cambio de tiempo: ya es de noche en Managua. De nuevo son las calles de Managua, a lo mejor sopla el viento y trae, como canción de fondo (*theme song*), el ritmo de los mambos que viene de la casa presidencial. De aquí, la cámara se dirige al salón de fiestas de la morada presidencial. El *raccord* ha cubierto su papel en el montaje.

En el primer cuadro, en gran primer plano (*detail shot*), vemos el rostro, los ojos de Somoza (rojos y turbios como de tiburón); luego, la cámara enfoca, en primer plano (*closeup*), a los guardaespaldas que vigilan la seguridad del tirano y algún arma que porta.

Luego, el lente, en *closeup*, va hacia Somoza, de cuerpo entero, y lo capta bailando un rico mambo. Mientras danza Somoza, los versos 465-466 son como *theme song*. Se mantiene la canción cuando la cámara cambia su enfoque a la acción paralela (v. 467), hacia un cuartel donde están matando a los arrestados de la rebelión de abril. En este cuadro paralelo, puesto en plano general (*long shot*), está Tachito Somoza (hijo del dictador patriarca) como uno de los verdugos de las víctimas. Este personaje sale del recinto de tortura y muerte para dirigirse a su cuarto en la casa presidencial. Entra el cuadro segundo.

En los versos 468-471, la cámara sigue a Tachito, en *closeup*, probablemente va subiendo una escalera y entra a un habitación donde se cambia su camisa manchada de sangre con chile. Contemplamos esta muda

en *detail shot*, para fijarnos en el detalle de la camisa: salpicada de sangre y chile.

Viene otro *raccord* en el verso siguiente. La cámara enfoca a los perros mientras aullan de lástima, como temerosos. Da paso al tercer cuadro.

La cámara está en un sitio vecino a la prisión de la casa presidencial. Vemos unos rostros expectantes a media luz, en plano medio, unos ojos despiertos, también miedosos. Afuera, se escuchan —entre silencios intermedios— gritos de torturados, descargas y una ambulancia que suena y suena su sirena.

En este caso el montaje cumple las tres funciones específicas: de yuxtaposición, semántica y rítmica. Los *raccords* cubren la primera: hay orden y secuencia lógicos entre los planos: fiesta de los tiranos-asesinato de los inocentes-miedo de los civiles que son testigos mudos de la represión desde la penumbra de la noche.

Asimismo, el montaje, ligeramente acelerado, sigue un ritmo que se acentúa a partir del verso 467 y culmina en los 472 y ss. Como *flashes*, aparecen los cuadros contrapuestos: el baile, alegre, monótono de la casa presidencial, luego las escenas grotescas de muerte, los gritos, los aullidos de los perros, los tiros y la sirena de la ambulancia —ecos de la tragedia nacional—.

A propósito he dejado al final el comentario de la función semántica del montaje, porque es la más característica e importante en *Hora O*. Cardenal ha confeccionado con ciertos paralelos del cine su obra, para imprimir veracidad y visualidad sin precedentes a los hechos poetizados. Pero sobre todo, ha montado así los cuadros para que surjan ideas, reflexiones y sentimientos nuevos en el lector.

Por una parte, nos damos cuenta que los tiranos se han deshumanizado: a sangre fría asesinan a los indefensos luchadores sociales; por otra, acudimos a una escena de "impotencia" y "fragilidad" de la lucha revolucionaria: el premio para los justos es el encarcelamiento, la tortura y la muerte.

También nos indigna que sólo los perros aullen de lástima ante la muerte de los presos, mientras en la casa de los verdugos hay fiesta y algarabía. *Tachúto* Somoza a la vez que llena el estómago devora la sangre del pueblo (por eso su camisa está manchada con sangre y chile).

Por su parte, la sociedad civil no puede hacer nada, desde la oscuridad escucha el eco de la injusticia. Por lo demás, a nosotros, lectores de hoy, "leer" estas "imágenes filmicas" del pasado nos exige moralmente hacer una relectura de los sucesos de ayer en Centroamérica en los acontecidos en nuestro tiempo. La represión y el descaro sólo han cambiado de nombre.

1.3. El poema como documento histórico-político

1.3.1. Recreación-poetización de la historia

Primero, recordemos el campo histórico-geográfico que abarca el poema: Centroamérica y Nicaragua en concreto. Como ya hemos visto, la primera postal es una introducción a los acontecimientos político-sociales de los países centroamericanos (El Salvador, Honduras, Nicaragua); la segunda se ubica también en el grueso de Centroamérica y el asedio que sufre de la United; las tercera y cuarta se anclan en Nicaragua, una para hablar de Sandino y su movimiento, la otra para referirnos a la persecución, tortura y asesinato de los rebeldes de abril en tiempos del dictador Somoza.

Luego, un primer aspecto de la recreación-poetización reside en que Cardenal se resiste a narrar convencionalmente los hechos. No repite o copia; recrea. No traiciona la objetividad; la orienta, le da una dirección. La narratividad es el distintivo de los textos históricos, la presentación de los hechos en sincronía o diacronía. Es el método que siguen los textos históricos y los documentos oficiales. Los poemas épico-narrativos más antiguos siguen este patrón (el *Ramayana* o la *Odisea*, por ejemplo), al igual que otros histórico-narrativos más actuales. Pero *Hora O* le inyecta versatilidad, novedad y actualidad a la historia pasada de nuestro continente (el pionero fue *Canto general*, de Neruda). Por eso, sin renunciar a la narratividad —donde se sustenta—, le da una dimensión más profunda al relato. El vate hace una recreación-poetización de la historia, para ofrecerla plena y llena de sentido a sus lectores. Por eso, Cardenal redimensiona el carácter narrativo de los sucesos:

En realidad, la *narratividad* tiene muy poco que ver con el poema narrativo tradicional, y estos poemas son básicamente el principio de esa *narratividad*, o sea, a partir de un material elaborado —en este caso, la crónica histórica— para convertirse en una narración. No se trata de fabricar relatos (o de ponerse a contar historias, como en el caso de Prevert —Jacques—), sino de reducirlos a sus elementos esenciales por medio de la poesía. Es la poesía como ejercicio de comunicación, conservando lo esencial del relato. De este modo, la *narratividad* rompe la immanencia en que estaba encerrada gran parte de la poesía latinoamericana⁶⁷.

Pero Cardenal toma en serio su papel y no tergiversa el pasado. Su propósito es darnos una "visión sólida y bien documentada" de la historia centroamericana en el siglo XX. Se apoya en textos oficiales, libros y tradiciones orales que pasa por el filtro del registro literario para confeccionar su pieza. Por ejemplo, en la tercera postal, pudo haberse documentado en el libro de Gregorio Selser, *Sandino, general de hombres libres*, para mostrarnos

⁶⁷ Iván Uriarte, *op. cit.*, p. 258.

la faceta revolucionario-humana del caudillo y su movimiento. En el siguiente cuadro, mostramos los paralelos de algunos versos de Cardenal donde el poeta recrea el texto de Selser.

| Texto de Gregorio Selser | Versos de Cardenal |
|--|--|
| <p>Se refiere al número de los sandinistas en sus inicios:</p> <p>"Veintinueve hombres... Con él sumaban 30"⁶⁸.</p> | <p>"Él reúne a sus hombres en el Chipote: 29 hombres (y con él 30) contra EE.UU. MENOS UNO. (<i>"Uno de Niquinohomo..."</i>) -Y con él 30!"</p> <p style="text-align: right;">(v. 165-169)</p> |
| <p>Habla de los cantos que acompañan a los sandinistas en sus correrías:</p> <p>"La Adelita, cuya música, expropiada por los sandinistas, servía a versos como éstos: ¡Compañeros, patriotas hermanos / no desmayen jamás en su valor..."⁶⁹.</p> | <p>"Un ejército alegre, con guitarras y abrazos. Una canción de amor era su himno de guerra:</p> <p style="text-align: center;"><i>Si Adelita se fuera con otro La seguiría por tierra y por mar Si por mar en un buque de guerra Y si por tierra en un tren militar"</i></p> <p style="text-align: right;">(v. 207-212)</p> |
| <p>Cita a Sandino, sobre su convicción de no aprovecharse de la revolución:</p> <p>"¡Ah, creen por ahí que me voy a convertir en latifundista!"⁷⁰.</p> | <p>"Y: '¿Creen que yo voy a ser latifundista?'"</p> <p style="text-align: right;">(v. 269)</p> |
| <p>Da un gesto de Sandino en su trato humano. De nuevo, Selser cita a Sandino:</p> <p>"Déjeme que le abrace en vez de darle la mano. Es este nuestro saludo"⁷¹.</p> | <p>"El abrazo es el saludo de todos nosotros", decía Sandino -y nadie ha abrazado como él. Y siempre que hablaban de ellos decían [todos: Todos nosotros... Todos somos iguales."⁷²</p> <p style="text-align: right;">(v. 213-216)</p> |
| <p>Al referirse a la fisonomía del guerrillero:</p> <p>"Sandino no tenía el aire fiero del guerrero a quien la lucha endurece el semblante... Su rostro reflejaba la psicología del hombre hecho para el pensamiento... de hombre espiritual convertido en cabecilla por obra de la fatalidad"⁷².</p> | <p>"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 el amanecer en la montaña".</p> <p style="text-align: right;">(v. 248-250)</p> |

⁶⁸ Gregorio Selser, *Sandino, general de hombres libres*, p. 141.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 160-161.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁷¹ *Ibid.*, p. 206.

⁷² *Ibid.*, p. 207.

Como observamos en el cuadro, Cardenal amplía o reduce los datos bibliográficos para poetizarlos. Sobrarian palabras, el cuadro es muy ilustrativo. A lo mucho, cabe mencionar que Urdanivia Bertarelli, al hablar del uso que hace Cardenal del libro de Selser, expresa que así el poeta quiere ser y de hecho es fiel a lo ocurrido, lo cual es presentado directamente y con algunos detalles que, si acaso no son históricos, son verosímiles y no afectan la esencia misma de lo ocurrido⁷³.

Hay más referentes de cómo Cardenal poetiza la historia⁷⁴. Por ejemplo, cuando asesinan a Sandino, Anastasio Somoza está presente en un recital ofrecido por la poetisa chilena Zoila Rosa Cárdenas. Pero Cardenal prefiere la ambigüedad (v. 344-347): Somoza está en un banquete, en un concierto o viendo bailar a una bailarina, "o quién sabe qué mierda sería". En este caso, el poeta modifica los hechos para mostrar su esencia: Somoza es responsable de la muerte violenta del jefe guerrillero. Mientras se divierte el tirano, matan al inocente. La escena de la bailarina es una imagen bíblica que emplea Cardenal para juzgar a Somoza: el tirano, viendo bailar a la bailarina, es como Herodes ante el espectáculo de Salomé (el gobernante, quien hechizado por la cadencia de la danzante, le ofrece como agradecimiento lo que sea; ella, luego de consultar a su madre, pide la cabeza del profeta Juan Bautista⁷⁵). De este modo, ambos personajes, verdugos del justo, son recreados por Cardenal. Con este procedimiento, el poeta no manipula la jornada de aquellos días, la hace poética, auténtica. Y además consigna dos nexos tácitos: Anastasio Somoza-Herodes y Sandino-Juan Bautista.

Con este proceder, ¿Cardenal renuncia a la *verdad histórica* por salvar la *verdad poética*? No. La historia tiene como característica mostrar la *veracidad* de los hechos; y la poesía, la *verosimilitud*. Aunque la historia oficial, las más de las veces, miente y se polariza; no así un buen poema. Cardenal juega con ambos aspectos; pero en *Hora 0* debemos escarbar para dar con la verosimilitud, con el eje-lectura que su autor hace de los hechos. De cualquier modo, no debemos confundir la verdad histórica con la verdad poética presente en este documento histórico-político.

Remato estas observaciones con la siguiente cita, muy apropiada, que hace Pring-Mill:

Habrán poetas que confundan la historia con la poesía (es fácil creer que basta narrar verdades para crear poesía, y la poesía comprometida está llena de textos que comprueban que esto no funciona). Este no es el caso de Cardenal: poeta bien consciente de su oficio. Pero también hay que pensar en el lector. No todos los lectores de la poesía de compromiso son tan cultos como Cardenal; y aunque lo fueran, su poema es tan eficaz y convincente, que es fácil creer que el poeta haya narrado los casos sucedidos propiamente como sucedieron' (sobre todo cuando el

⁷³ Op. cit., p. 72-73.

⁷⁴ Aparte de los que he ofrecido en este apartado, hay más, igualmente documentados, que estudia Robert Pring-Mill (op. cit.).

⁷⁵ Mc 6, 17-29; Mt 14, 3-12 y Lc 3, 19-20 (para señalar los textos bíblicos, en éste como en los otros casos, utilizo las abreviaturas de la *Biblia de Jerusalén*).

'carácter documental' del poema se refuerza mediante la incorporación de documentos, en los vv. 285-296)⁷⁶.

1.3.2. Testimonio personal y juicio sumario de la historia

Estamos en el segundo rasgo que distingue a *Hora 0* como documento histórico-político. Dimensión que podemos inferir de una lectura detenida y documentada de la cuarta postal. Los hechos poetizados adquieren fuerza y verosimilitud porque el poeta los ha vivido en carne propia convirtiéndose en testigo por antonomasia. Y como testigo, hace un juicio sumario de la historia. Esta característica, por lo demás, ubica al poema en su sitio: documento que se mete al tuétano de los hechos para desnudar su sentido -lo que no hace el historiador-. Y hay que decirlo, aquí el poeta toma postura y mira la historia desde la *otra cara*.

Desgrano el primer componente de este rasgo. Hay dos referentes para afirmar que el poeta es testigo de los hechos poetizados: su biografía y el poema mismo. Desde joven, Cardenal toma partido por la liberación de Nicaragua, dominada por la dictadura de Somoza. Durante su permanencia en México (1942-1946), donde estudia letras hispánicas, se involucra en las querellas populares y estudiantiles contra Somoza. José Luis González-Balado⁷⁷ nos informa que el poeta nicaragüense, en México, hace campañas en la Universidad Nacional, secundado por otros estudiantes centroamericanos -entre ellos Ernesto Mejía Sánchez-, contra las dictaduras de entonces. Labor que no abandona cuando se especializa en letras inglesas en Nueva York (1947-1949). En 1950, regresa a Nicaragua. Ya en su patria, funda una editorial-librería -El Hilo Azul-, sitio de reunión y venero de publicaciones de poetas y revolucionarios. La lucha contra Somoza está declarada. Pluma y activismo político en contra de la opresión. Cardenal participa en la organización clandestina UNAP (Unidad Nacional de Acción Popular), constituida en su mayoría por jóvenes intelectuales: "Entre los componentes del grupo revolucionario, Cardenal no era, seguramente, el menos ardoroso, que vertía epigramas impulsivos contra el gobierno"⁷⁸.

Esta labor política hace que José Coronel Urtecho le escriba al poeta unas líneas que González-Balado recupera:

Hace algunas semanas lei tres o cuatro artículos suyos en *La Prensa* sobre cuestiones unapistas, dos de ellos muy bien escritos por cierto (...) No deja de preocuparme, sin embargo, verle escribiendo sobre estos temas políticos y poniendo una parte de su fe en tales cosas. Es por experiencia por lo que sufro viendo a un poeta joven metido en su talento que inevitablemente sufrirá desgarraduras en tales

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 240.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 54-66.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 61.

gargales, pagará en esterilidad o banalidad lo que gasta en propaganda o proselitismo, será tanto menos poeta cuanto más político...⁷⁹.

Pero como el tiempo ha confirmado, Cardenal, sin renunciar a sus ideales de liberación, se ha consolidado como gran poeta -uno de los mejores de la casta-. Llega abril, 1954: la "conspiración de abril", cuya gesta y noche relata el escritor en la cuarta postal de *Hora O*. Cardenal está dentro de los conspiradores, y como tal es perseguido. Logra escapar y quedar vivo para contarlo. Lo demás nos lo dice el poema. El rapsoda se expresa en primera persona:

- 414 En abril los mataron.
415 Yo estuve con ellos en la rebelión de abril
416 y aprendí a manejar una ametralladora Rising.
417 Y Adolfo Báez Bone era mi amigo (...)
- 446 Después EE.UU. le mandó más armas a Somoza (...)
452 Yo vi pasar esas armas por la Avenida Roosevelt.

El poeta, actor de la conspiración de abril, nos narra los hechos de viva voz. Se involucra en lo poetizado: matan a sus camaradas, con los que aprendió a manejar una Rising; se duele por la muerte del líder de aquel atrevimiento, Adolfo Báez Bone, porque era su amigo; mira llegar por las calles de Managua los camiones con armamentos estadounidenses, para silenciar y torturar las ansias libertarias. Pero hay algo más. Los versos 493-503 son autobiográficos. Cardenal mismo lo confiesa. De nuevo, citado por González-Balado: "Toda la conspiración que está relatada en *Hora O*, con el pasaje de Báez Bone, que era nuestro líder. El pasaje que comienza: *se oyen tiros en la noche o parecen tiros*⁸⁰, y que describe la ansiedad de uno que está escondido de la policía es autobiográfico: se refiere a mi ocultamiento (sic) de esa vez"⁸¹.

Cardenal sufre la persecución. Por eso su documento histórico-político es legítimo. El está escondido en algún sitio, donde escucha tiros, voces. Es una noche interminable dominada por la duda, la inseguridad y la ansiedad: "¡Quién sabe si esta noche vos estás en la lista!" (v. 500). Y esa larga noche le da fuerzas al poeta para denunciar la persecución y anunciar un nuevo día, inminentemente cercano. El testigo-sobreviviente escribe un documento sobre su tiempo social, se vuelve enlace entre los acontecimientos y la gente, para que la relación entre ellos adquiera una dimensión transformadora. En otras palabras, sólo a partir de esta experiencia, Cardenal se convierte en el cronista contestatario del mundo nicaragüense y, al mismo tiempo, de toda la historia contemporánea latinoamericana, dice Giuseppe Bellini⁸².

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ González-Balado aclara que Cardenal se autocita mal; y en verdad, el verso que el poeta escribe dice: "Suenan tiros en la noche, o parecen tiros", y no "se oyen tiros..."

⁸¹ *Op. cit.* p. 63.

⁸² *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 436.

Con la expresión juicio sumario de la historia quiero decir que en *Hora O*, específicamente en la cuarta postal, el poeta hace sentencias breves, en las que califica el presente y el futuro de la historia. Se trata de expresiones que dan sentido a los acontecimientos. Sin los cuales, el poema sería mera narración de hechos, simple anecdotario de héroes, asesinos y políticos vendidos.

Primer juicio sumario:

- 424 La radio clandestina decía que vivía.
423 El pueblo no creía que había muerto.
424 (Y no ha muerto.)

Los versos se refieren al líder del movimiento fallido de abril: Adolfo Bález Bone. Luego de ser ajusticiado, se convierte en leyenda, estandarte del pueblo nicaragüense —como Sandino—. Si bien la muerte física le sorprende, sigue viviendo espiritualmente en el pueblo. Por eso el paréntesis del verso 424: “no ha muerto”. Como los grandes líderes —Jesucristo, Gandhi, M. Luther King—, permanece en la memoria. He aquí un sentido profundo del martirio presente en la historia. El pueblo mantiene viva la memoria de los caídos en las trincheras y sostiene la lucha presente.

Segundo juicio sumario:

- 440 La gloria no es la que enseñan los textos de historia:
441 es una zopilotería en un campo y un gran hedor.

Estos versos nos dicen qué hay detrás de la puerta. La historia oficial coloca guirnaldas de laurel en las sienas de los héroes y adorna con sepulcros suntuosos las tumbas de los profetas. Pero mantiene soterrada la realidad, los días amargos que han pasado. El gobierno presente, emanado de las revoluciones, de la sangre de los revolucionarios, legítima su poder con el holocausto de aquéllos. Quienes tienen el poder tergiversan la historia a su modo. Los textos que hablan del pasado enaltecen y llenan de romanticismo un ayer empapado de amargura y días aciagos. Pero la historia, la verdadera historia, ha cobrado miles y miles de vidas —a ellas nos debemos—.

En América Latina, la historia real está llena de zopiloterías y campos de hedor, como estandartes victoriosos de lo que somos hoy. Se trata de volver las cosas a su sitio. Ésta es la historia desde los olvidados, desde los “vencidos”. Cardenal, entonces, denuncia, porque es su deber como poeta. Y *Hora O* intenta, desde su carácter poético, desnudar la verdad centroamericana. De este modo, el poema, con toda su carga retórica, significativa e histórica se torna denuncia y profecía. Cardenal mismo responde así a una interrogante sobre el quehacer poético en países donde los sistemas injustos provocan zopiloterías y campos de hedor:

¿Considera usted que en todo país subdesarrollado la poesía debe ser de denuncia?

Naturalmente que sí. No es necesario que todo poema sea de denuncia. La poesía no puede tener limitaciones de ninguna especie, ni siquiera ésta. Pero el que en un sistema injusto el poeta no tenga nunca una poesía de denuncia sería una limitación. En países donde la opresión es extrema, la poesía debe ser fundamentalmente de denuncia⁸³.

Cardenal una poesía, historia y denuncia. Por eso, sentencia en el tercer juicio sumario, ligado al segundo:

530 (...) a los que han hecho beber orines y comer mierda
531 (cuando tengáis Constitución recordados)
532 los de la bayoneta en la boca y la aguja en el ojo,
533 las pilas electrizadas y el foco en los ojos.

En la historia han quedado olvidados —o recordados, pero condenados— hombres y mujeres que han luchado por nosotros. Ellos dan constitución, libertad, reivindicación de derechos a sus pueblos. La tortura ha sido el fantasma cotidiano en los años del siglo pasado en estas tierras. Hay cifras y estadísticas que dan cuenta del gran número de perseguidos, desaparecidos y exiliados por las dictaduras que han ensombrecido nuestro continente. Pero con el tiempo, su sacrificio ha sido liberador. De la amargura nace la flor de la esperanza. De aquí, el cuarto juicio sumario reza:

572 Pero el héroe nace cuando muere
573 y la hierba verde renace de los carbones.

Sin lugar a dudas, es el juicio sumario por excelencia y con el que clausura Cardenal su *Hora O*. La historia está abierta, la lucha tiene sentido. Es otra la *revolución*, la que siempre da victoria a los pequeños. Los héroes son muchos, pero en *Hora O*, el modelo es Augusto César Sandino, bajo cuyo nombre se cobijan todos los que menciona Cardenal en su poema. Es precisamente el héroe —recordado u olvidado— quien abre la historia y la empuja hacia mejores derroteros. Éste es el sentido hondo del pasado y de la lucha. El odio queda superado y *Hora O* se convierte en un documento histórico-político positivo. Porque, curiosamente —dice Mario Benedetti⁸⁴—, no es tanto un poema del odio, como una radiografía de la vergüenza; más que un panfleto contra Somoza, manifiesta una profunda admiración a Sandino y pretende preservar para las nuevas generaciones el retrato verdadero, la imagen esencial del héroe. Además, el héroe, en esta poetización de la historia, aparece como figura mitológica, motor que impulsa a los hombres a seguir bregando en este valle de lágrimas y alegrías. Ésta es la grandeza del poema —que Cardenal comparte con otros colegas—:

⁸³ Paul W. Borgeson Jr., "Ernesto Cardenal: Respuesta a las preguntas de los estudiantes de Letras", en *Revista Iberoamericana*, p. 632.

⁸⁴ "Ernesto Cardenal: poeta de dos mundos", p. 141.

En una sociedad aparentemente occidentalizada y hasta, según algunos, "enajenada", el lenguaje poético más moderno, como es la poesía material de Pablo Antonio Cuadra, de Ernesto Cardenal o de Leonel Rugama, es una expresión de una aspiración, primera y arcaica: la poesía aparece como el α y ω del mito, y el motor de la historia⁸⁵.

En resumen, Cardenal se compromete en el proceso de liberación nacional de su pueblo -aunque el FSLN ha quedado en fuera de juego-, *Hora O* permanece, actual, iluminando la senda de los nuevos combatientes, marcando la *otra revolución*, que es poética y universalmente contestataria:

No es exagerado decir que, en la medida en que, con mayor o menor conciencia, dan voz a un indetenible proceso de liberación nacional, ellos inauguran la literatura latinoamericana realmente nueva, y que poetas como Dummond de Andrade, Aimé Césaire o Ernesto Cardenal (...) verifican largamente ese papel catalizador de la vanguardia en nuestras tierras⁸⁶.

Así concluyo este capítulo, que ha sido, apenas, un acercamiento al primer gran poema de Cardenal.

⁸⁵ Claire Pailler, "Sandino y otros héroes: historia poetizada y mitos primordiales nicaragüenses", en *Hispanérica*, p. 26.

⁸⁶ Roberto Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 157.

CAPÍTULO 2

SALMOS: CANTOS DE FE EN LA NOCHE OSCURA

Estamos ante una obra capital de Cardenal, parteaguas y continuidad de su producción anterior⁸⁷. Si *Hora 0* —como hemos advertido en el primer capítulo de este trabajo— es testimonio político y poética de la memoria histórica centroamericana, *Salmos*⁸⁸ lo es también, pero en otra vertiente. Este libro es el primer resumen —el otro, el más grande y definitivo quizá, es *Cántico cósmico*— de la poesía del vate de Granada. Aquí confluyen y adquieren forma todas las fuentes literarias, espirituales e ideológicas que distinguen su escritura. Poesía. Intuición teológica. Grito amordazado. Himno de esperanza. Comunión universal. Voz de sabio. Lamento de pobrería. Remanso. Tea en la noche oscura de la humanidad. Breviario espiritual. Oración. Como quiera nombrársele, el salterio cardenaliano es una obra imprescindible en las letras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Mostrarlo es la intención medular de este análisis, que es también diálogo y reflexión.

En *Salmos*, el "yo" poético se convierte en un "nosotros" espiritual, literario y político. Esta producción inicia una nueva etapa: la del Ernesto Cardenal que conocemos hoy. Dice Urdanuvia Bertarelli⁸⁹ que si los libros anteriores del escritor tratan separadamente aspectos que fueron importantes en su momento en la vida del poeta, *Salmos* reúne todas esas corrientes de pensamiento en un solo volumen. Y con razón, a estas alturas han ocurrido sucesos decisivos en la biografía de Cardenal. Su "conversión espiritual" le conduce a vivir en la trapa de Nuestra Señora de Gethsemani (Kentucky, Estados Unidos) —1957-1959— y en la de Cuernavaca (Morelos, México) —1959-1961—. Posteriormente, estudia teología en el seminario de La Ceja (Colombia) —1961-1965—. Y es investido con el sacerdocio ministerial católico en 1965.

Salmos —como *Vida en el amor*, *Gethsemany Ky.*, *Las riquezas injustas*, *Apocalipsis*, *Oración por Marilyn Monroe* y, años más tarde, *La santidad de la revolución* y *El evangelio de Solentiname*— es una pieza literaria que tiene sustrato espiritual judeo-cristiano. Ésa es su fuente.

Cambian los significantes, pero el vástago no niega su origen. Cardenal es poeta y creyente. Pero sobre todo gran conocedor de esos poemas milenarios que actualiza y personaliza sugestivamente. El *Salterio* bíblico del

⁸⁷ Cfr. Eduardo Urdanuvia Bertarelli, op. cit., p. 106.

⁸⁸ La obra es publicada en "edición definitiva debidamente autorizada por el autor" en 1969 (Buenos Aires: Carlos Lohlé). Sin embargo, ya había sido editada en Colombia en 1964 (Universidad de Antioquia), y en Ávila, España, en 1967 (Institución Gran Duque de Alba).

⁸⁹ Op. cit., p. 106.

Antiguo Testamento es el correlato⁹⁰ sin el cual no entenderíamos los salmos de Cardenal. En estos poemas, escritos en La Ceja, según Robert Pring-Mill -citado por José Luis González-Balado-, el autor de *Oráculo sobre Managua* sigue una "técnica devocional" para escribir una serie de 25 salmos "puestos al día". Cada uno de ellos conserva el número de su modelo bíblico, y la interacción entre dos niveles diferentes de experiencia histórica (que subraya la permanente semejanza que hay entre ellos) queda reforzada en su aspecto lingüístico por el continuo flujo y reflujo de asociaciones entre el latín de la *Vulgata* y los términos y ritmos del español del siglo XX⁹¹. Por esto, *Salmos*, a juicio de Iván Uriarte, es un libro reescritural.

Ningún crítico como Pablo Antonio Cuadra ha dado una justa e integral valoración a los salmos de Cardenal. Attendamos sus palabras:

Traducido a casi todas las lenguas de Europa -alcanzando ediciones hasta de quince mil ejemplares, como en Alemania-, sirvió también para darle a su autor un relieve universal (...). Ciertamente, en este libro de Ernesto -y en su continuación, que es la *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*- el Amor se manifiesta como SOLIDARIDAD. El "Yo" del poeta es un "Nosotros" universal, que, según anota Dorothee Sölle, "implica la percepción de todos los que sufren. Por eso puede aparecer en los gritos de sus *Salmos* un 'Yo' que representa al 'Hombre' sin selección, sin reducción, sin olvido y sin supresión. Dirigirse a Dios significa aquí: declararse solidario con todos los desamparados" (...). Cardenal oró con la palabra de su tiempo a ras del universo. Pero no debe perderse de vista la singular hazaña literaria que el poeta realizó para expresar, en toda su emoción y con toda autenticidad, esta percepción mística de la solidaridad humana: vertió en los más prestigiados y antiguos odres de la oración judeo-cristiana el licor reciente y doloroso del hombre de hoy, incluso su expresión científica, y usando una hábil -en cuanto poética- sustitución de elementos antiguos por modernos, logró que el bellissimo molde de los salmos, no sólo no perdiera su acumulada carga de siglos de tensión religiosa, sino que prestara esa energía a la voz nueva y humanista⁹².

Las palabras anteriores del hacedor de *El jaguar y la luna* dan cauce al análisis que presento en este capítulo. No es para menos, reconocen el valor de la obra literaria sin apocar su carga profética, espiritual y solidaria. *Salmos* es un texto de enorme vigor poético. Es antiguo y nuevo; conservador y contestatario; clásico y de uso; sigiloso y subversivo; cristiano y universal. Parecen afirmaciones fáciles, pero lo son en lo mínimo. También en esta obra Cardenal convoca a la *otra revolución*. Poesía, pensamiento y esperanza se funden para lograrlo.

Con la intención de argumentar y precisar lo que asiento en el preámbulo anterior, divido este capítulo en tres apartados. En el primero, estudio el correlato que emplea Cardenal para tejer su obra: el salmo hebreo como género literario ancestral. En el segundo, hablo de cómo usa el poeta el

⁹⁰ Respecto de la versión que emplea Cardenal, Robert Pring-Mill y Paul W. Borgeson Jr. no coinciden: el primero propone el texto latino (la *Vulgata*) y el segundo, el judío. Pero si revisamos la numeración de los salmos cardenalianos, descubrimos que se ajusta a la versión latina.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 131.

⁹² *Op. cit.*, p. 18-19.

correlato y puntualizo en qué sentido el texto nuevo es poesía, oración y teología. Y en el tercero, analizo tres poemas del salterio cardenaliano.

2.1. El salmo hebreo: género literario ancestral

2.1.1. Los textos bíblicos, ¿sólo sagrados?

Por los siglos de los siglos, los textos bíblicos han sido estudiados sólo como "sagrados", en detrimento de su carácter literario. Sin lugar a dudas, también son piezas literarias⁹³. ¿Quién puede restar mérito literario a expresiones como "¿No serás para mí aguas no verdaderas?" (Jeremías); y el enamorado en el *Cantar de los Cantares*, cuando dice: "Que me bese con los besos de su boca"; o el crucificado que, citando el *Salterio*, clama al cielo: "¿Por qué me has abandonado?". El descubrimiento "pleno" de la poesía hebrea como objeto artístico, para el disfrute y estudio histórico, es reciente. Acertadamente dice el erudito español Luis Alonso Schökel que la poesía bíblica es, además de "sagrada", pieza literaria que no pide mucho a otras literaturas antiguas:

Los israelitas supieron apreciar sus textos y libros no solamente como textos sacros, sino también como textos literarios o poéticos: la conservación de leyendas, relatos épicos, cantos líricos, la imitación de poemas y el uso consciente de procedimientos literarios muestran que, para los israelitas, esos textos, tenían un valor literario no menor que religioso⁹⁴.

Como otros pueblos antiguos, los judíos también hacen literatura. Aunque carecen de una reflexión teórica y sistemática que puntualice los rasgos peculiares de esa literatura, cual artesanos, confeccionan sus piezas. Tienen herramientas, estrategias, usos, artificios, patrones de escritura, que con el paso de las centurias y las lecturas "espiritualistas" se han marginado en los textos. Artificios y peculiaridades literarios quedan a merced de la interpretación sagrada-teológica, porque los judíos exaltan el carácter sacro de sus textos minando su literaturalidad. En otras palabras: "Al intensificarse la conciencia del carácter sagrado de los textos, decae la conciencia de su valor literario o poético (...) Incluso la tradición viva del ritmo poético se olvida y sólo perviven imitaciones empíricas. Al contacto con los griegos, no crean (los hebreos) una retórica y una poética hebreas"⁹⁵.

⁹³ La encíclica conciliar *Dei Verbum*, del Concilio Vaticano II, reconoce el carácter literario de la *Biblia*, al afirmar que los redactores de los textos bíblicos son verdaderos autores.

⁹⁴ *Manual de poética hebrea*, p. 19.

⁹⁵ *Id.*

En realidad, la preocupación por redimir el carácter literario de los textos sagrados y su influencia en otras literaturas no es de hoy. Ha habido aportaciones importantes al respecto⁶⁰. En los días pubescentes del cristianismo, cuando el campo literario se ocupa excesivamente en autores grecolatinos, la *Biblia* es leída exclusivamente como texto sagrado. A la par que Juliano el *Apóstata* (331-363) prohíbe a los cristianos (ca. 362) enseñar a clásicos grecolatinos, algunos autores fabrican "clásicos cristianos" de imitación: de la *Biblia* toman asuntos y motivos para componer nuevos textos literarios.

Durante toda la Edad Media dominan dos posturas encontradas: una defiende la *Biblia* como texto literario; otra, reivindica su nota sagrada. La primera habla de una épica bíblica (argumentos bíblicos transformados en poesía occidental); Prudencio (348-415), Sedulio y Juvenco (s. IV) son sus principales exponentes. La segunda, argumenta una retórica bíblica (catálogo de tpos y figuras); Casiodoro (480-575), Isidoro (560-636) y Beda (673-735) son sus principales idearios. Sin embargo, hasta aquí la *Biblia* no es tomada como objeto de estudio literario.

En el siglo XI, el judío español Mosé Ibn Ezra analiza directamente el texto hebreo y compone una especie de teoría de retórica hebrea. Su contribución, aunque sin antecedentes, tiene poca resonancia.

Durante el Renacimiento, en polémica con la Escolástica, los humanistas enarbolan los textos bíblicos para justificar su actividad poética o engrandecer el valor de la poesía frente a la especulación. Autores como Alberto Mussato, Dante (1265-1321) y Bocaccio (1313-1375) se lucen haciendo tal cosa. En resumen, los escritores-críticos recurren al valor literario de la *Biblia*, pero sin extraer las consecuencias de dicho valor. Empero, Fray Luis de León (1527-1591) —modelo de humanista cristiano— es la excepción. Él muestra igual aprecio por la literatura hebrea que por la grecolatina. Expone el *Cantar de los cantares* y ofrece un concepto de poesía. En fin, a decir de Luis Alonso Schökel, es digno antecesor de Lowth y Herder.

Robert Lowth (1710-1787), inspirado en las primeras obras del prerromanticismo, inaugura el estudio simbólico de la poesía hebrea. El obispo anglicano explica la figura del paralelismo, establece semejanzas y diferencias entre la poesía hebrea y los clásicos, y analiza creaciones individuales. Su libro de *Sacra poesi hebraeorum* (1753) tiene gran difusión en Europa.

En 1782, J. G. Herder publica *Vom geist de ebräischem poesie*. Su estudio va más allá que el de su antecesor. Considera la poesía como "creación" que revela el "espíritu de un pueblo"; relaciona poesía y lenguaje; indaga lo primitivo o primordial en las líneas bíblicas. Herder se aleja de la retórica fría y especulativa, y se adentra en el espíritu de los textos. Invierte el camino: del fondo a la forma, y viceversa.

⁶⁰ Las referencias históricas que doy a continuación están consignadas en el *Manual de poesía hebrea* de Luis Alonso Schökel, p. 19-25.

En el siglo XIX, hay algunas producciones, pero ninguna significativa. Son catálogos o estudios enunciativos. R. G. Moulton publica *The literary study of the Bible* (1896). E. König escribe un ensayo sistemático, pero sin pasión literaria: *Stilistik, Rhetorik, Aestik in Bezug auf die biblische Litteratur* (1900).

Más tarde, Hermann Gunkel –imitado por H. Gressmann, H. Schmidt, J. Begrich y J. Hempel– establece las bases para el estudio y análisis de los textos bíblicos desde la perspectiva literaria. Hace escuela en el estudio literario de las obras sagradas. Los aciertos de su contribución los puntualiza otro *grande*:

Considera (Gunkel) la Biblia como documento en la historia de la literatura y de la religión. Une al rigor filológico la sensibilidad literaria, a la abundancia de intuiciones junta el acierto de las formulaciones. No solo acierta en la clasificación y descripción de géneros literarios, sino que comenta agudamente textos individuales (salmos concretos, textos sapienciales, proféticos, etcétera).*

El mayor de los méritos de Gunkel es proporcionar la clave para estudiar literariamente los textos bíblicos: el *sitz im leben* (contexto o situación vital social). Es un término sociológico que imprime dinamismo a la crítica literaria y la distancia de recetas retóricas y frías. Encuentra la hondura existencial latente en la composición literaria: descubre vida y muerte, persecución y acogida, clamor y escucha en los textos de la lírica hebrea. Los salmos se le presentan como hallazgos peculiares donde aplicar este análisis singular. (Sin duda, el término *sitz im leben* se acerca mucho y se adelanta a la teoría social del arte de Mukarowsky y a las relaciones signo-significante de Saussure aplicadas al análisis literario).

No podemos dejar a un lado las aportaciones de Luis Alonso Schökel. Su tesis doctoral, *Manual de poética hebrea*, marca un hito en el análisis literario de la Biblia. Asimismo, destacan dentro de su producción algunos escritos fundamentales: *La formación del estilo*, *El estilo literario*, *Estética y estilística del ritmo*, *Diccionario bíblico hebreo-español*, además, sus comentarios, análisis y estudios de los *Salmos*, *Proverbios* y *Cantar de los Cantares*, entre otros.

Finalmente, otras contribuciones recientes al respecto: G. E. Watson publica, en 1984, *Classical hebrew poetry* (obra valiosa por su carácter comparativo de textos hebreos con ugaríticos); en 1987, Robert Alter presenta *The art of biblical poetry* (donde analiza cuerpos individuales de textos); y Northrop Frye escribe *The great exile the Bible and literature* (obra que aborda los textos bíblicos desde un punto de vista cronológico, de imaginaria y simbólico).

Esta búsqueda nos permite concluir que la poesía hebrea constituye un hito especial dentro de la literatura bíblica. Los salmos son prueba irrefutable de ello, que, además de oraciones, son ánforas artísticas.

* *Ibid.*, p. 21.

2.1.2. Los salmos en las biblias

Los 150 salmos que leemos en la *Biblia* están reunidos en un texto que conocemos como *Libro de los Salmos* o *Salterio*. Sin embargo, en las diferentes versiones o biblias recibe nominaciones peculiares. En el texto hebreo es *Tehillim* (plural anormal de *tehillah*, "alabanza" o "himno de alabanza") o *Sefer Tehillim* ("libro de las alabanzas"). Se encuentra en primer lugar, entre los libros que forman la tercera parte, los *Ketubim* ("escritos" o "hagiógrafos"), a continuación de la *Torá* ("ley" o "enseñanza") y de los *Nebiim* ("profetas"). En esta versión, no todos los salmos son de alabanza, aunque se denominan *tehillim* (adoptan este nombre convencionalmente: los recopiladores de los textos dan importancia fundamental a este género; los salmos que predominan son de súplica o petición, no de alabanza). El nombre más adecuado para los salmos, que engloba la mayoría de los géneros, es *mizmor* (forma sustantivada del verbo *zamar*, "cantar acompañado de un instrumento de cuerda"), que se halla en el título de 58 salmos.

Los Setenta (traducción del texto hebreo al griego realizada durante el reinado de Ptolomeo II Filadelfo, rey de Egipto -285-246 a. C., hacia el 350 a. C.) le llama *Psalmoi* ("salmos") o *Biblos Psalmon* ("libro de los salmos"). El código *Alexandrinus* lo nomina *Psalterion* (el nombre del instrumento de cuerda con que se debe acompañar la recitación del salmo en turno). En esta versión, los salmos también encabezan la tercera sección: libros didácticos o sapienciales. El texto añade el salmo 151, no hallado ni en la versión hebrea ni en la latina (la Iglesia católica no lo considera canónico). Por su parte, la antigua versión siríaca cuenta 155 salmos.

Las diferentes traducciones latinas, siguiendo la versión griega, le dan los nombres de *Liber psalmodum*, *Psalterium* o *Liber Psalterii*. Y lo colocan en el tercer grupo de escritos inspirados, pero no a la cabeza, sino después de *Job*. Es el lugar que ocupa en nuestras modernas biblias, que a pesar de ser traducciones directas del original hebreo respetan la estructura tradicional.

2.1.3. Autoría y contexto histórico de los salmos

Los salmos son oración, poesía y canción. Como tales, tienen autores, ejecutantes y, sobre todo, contextos históricos que los engendran. Los sentimientos y situaciones son múltiples: dolor, guerra, abandono, exilio, estabilidad, seguridad nacional, aclamación al gobernante, prisión, persecución, gritos a Dios. Aunque nacen en una cultura muy peculiar, se constituyen lugares comunes universales. Al respecto, afirma el estudioso Gonzalo Flor Serrano:

La oración es posiblemente la expresión más privilegiada del encuentro y diálogo con Dios. A través de ella el hombre logra encauzar experiencias y sentimientos espontáneos de lamento, súplica, confianza, arrepentimiento, gratitud, alabanza, admiración, profesión de fe... Cuando estos sentimientos y experiencias se convierten en lenguaje llegan a adoptar notables experiencias poéticas. Y cuando se hacen acompañar de música, se convierten en canción. Todo eso -oración, poesía y canción- es el libro de los *Salmos*, verdadero culmen de la experiencia religiosa de Israel y una de las joyas poéticas de la literatura universal⁹⁸.

En cuanto a la autoría, no hay autor, sino autores, que se pierden en el tiempo. Incluso, encontramos salmos anteriores al mismo Israel. Los salmos son recopilaciones de textos no rubricados. El autor se diluye en el poema para que éste hable con todo su esplendor. Empero, la tradición ha atribuido ciertas autorías; y aunque no corresponden propiamente a la verdad histórica, no debemos soslayarlas. El *Salterio* nos da algunas pistas o acercamientos al respecto.

A imitación del Pentateuco, el *Salterio* está dividido en cinco "libros" que abarcan los siguientes salmos: 1-41, 42-72, 73-89, 90-106 y 107-150. Los cuatro primeros libros terminan con la expresión o doxología: "¡Bendito el Señor, Dios de Israel, ahora y por siempre! Amén, amén". El salmo 150 es la gran doxología final. Además, se habla de salmos yahvistas (3-41; 90-150) y elohistas (42-83), según el nombre que se le asigna a Dios en los mismos (Yahveh o Elohim). También hay salmos de David (3-41; 51-71; 108-110; 138-145), de los hijos de Coré (42-49; 84-85; 87-88), de los hijos de Asaf (50; 73-83), de Yahveh rey (93-99), de las subidas o de peregrinación (120-134) y aleluyáticos (113-118; 136; 146-150).

Asimismo, encontramos 116 salmos precedidos de títulos. ¿Qué nos informan? Datos técnicos (por ejemplo, nombre del salmo, rasgos musicales e instrucciones para su ejecución); autores (Moisés, David, Salomón, Asaf, hijos de Coré, Hemás y Etán; a quienes tradicionalmente se les atribuyeron los salmos); referentes históricos o litúrgicos que los sitúan en determinadas épocas (reino o exilio en Babilonia, por ejemplo). Pero esto no dice gran cosa:

Estos títulos no son originales, sino tradicionales, es decir, fueron añadidos posteriormente por la tradición judía. Sin embargo, algunos de ellos se remontan a periodos muy antiguos (los primeros traductores de la versión griega desconocían el sentido exacto de muchas indicaciones). En cualquier caso, pueden servirnos para reconocer antiguas tradiciones judías sobre el uso de los salmos⁹⁹.

Un dato más. Hay quienes afirman que el autor de los salmos es el legendario rey David. ¿Qué hay al respecto? Los compiladores atribuyen a David, en principio, solamente los salmos 3-41, porque es el "cantor de los cantos de Israel" (2 S 23, 1). Luego, todo el *Salterio*, por el talento musical y poético del gobernante de Israel (1 S 16, 16-18; Am 6,5; 2 S 1, 19-27), y por su interés por el culto (2 S 6, 51; 1 Cro 16, 4-38). Este dato, que se

⁹⁸ Los salmos, p. 15.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

fundamenta sólo en la *Biblia*, es conjetural, porque hay colecciones añadidas o duplicados:

La base de tales atribuciones es puramente conjetural. Prueba de la coexistencia de varias colecciones son los salmos que figuran dos veces en el *Salterio*, como 14=53, o 40, 14-18=70 (...) Estos ejemplos (...) indican asimismo que un solo salmo puede constituir una pequeña colección de breves composiciones previamente existentes¹⁰⁰.

En otro orden, hablar del contexto histórico de los salmos nos lleva a responder preguntas sobre el tiempo cuando fueron escritos, cuándo quedaron establecidas las colecciones, etcétera. Al referirnos a la fecha de composición, debemos distinguir entre la manufactura del libro en su conjunto y la de los distintos salmos en particular. Es decir, hay dos pasos en el proceso: creación y colección (reunión de los textos dispersos en el tiempo). La colección de los salmos que conocemos hoy debió existir ya en el siglo III a. C. —según la mayoría de los investigadores—. Sin embargo, con base en nuevos descubrimientos como los del Mar Muerto —los famosos pergaminos de Qumrán—, teorías más recientes afirman lo contrario:

Otros salterios fragmentarios de Qumrán, por ejemplo 4Qsa11, que data del siglo I a. C., contienen al mismo tiempo salmos canónicos y apócrifos. De ello hay que concluir, según parece, que, a comienzos del siglo I d. C., aún no se había fijado definitivamente el contenido del *Salterio* canónico (...). Por otra parte, sin considerar aquí las numerosas variantes de detalle, hay que observar que el contenido mismo de los salmos individuales se prestaba a notables variaciones (...). Todos estos hechos muestran que *Salmos*, lo mismo que otros libros bíblicos, pasó por diversos estadios redaccionales y que el *Salterio* no logró su forma actual hasta los momentos finales del proceso de formación del canon veterotestamentario¹⁰¹.

Cabe aclarar que algunos salmos que componen el *Salterio* son muy antiguos, incluso anteriores a la formación de Israel. Los artistas semitas supieron escoger y adaptarlos a sus necesidades contemporáneas, humanas, sociales y religiosas. Por ejemplo, el salmo 29 es un himno al dios cananeo de la tormenta y el 104 es un cántico al sol. Ambos pertenecen al s. XIV a. C.

Los salmos hebreos hablan de un milenio de historia literaria judía. Recuento de hombres y mujeres concretos y colectivos que experimentan la pasión existencial: alegría, amor, religiosidad popular, enfermedad, tragedia, opresión, desamor, persecución y desasosiego. El *sitz im leben* prevalece sobre la historicidad y autoría sálmicas. Por esto, los salmos se universalizan rebasando tiempo y geografía. En otras palabras, en los salmos están registradas las inquietudes universales del hombre "de carne y hueso" (como dice lapidariamente Miguel de Unamuno). Éste es el tópico que los constituye verdaderos poemas.

Por otra parte, estas piezas cubren alrededor de mil años de historia de Israel. Hay salmos que se remontan a la época premosaica (antes de

¹⁰⁰ Maurice Bogaert et al., *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, p. 1377.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1378.

Moisés), a la estancia de Israel en Egipto y al Éxodo (s. XVI-XII a. C.). Cruzan las grandes etapas de la historia judía y sus vericuetos¹⁰². La época de los jueces, cuando el pueblo conquista la tierra y comienza a organizar su vida nacional (s. XI-X a. C.). La etapa de los reyes: el lapso cuando gobiernan reyes famosos como Saúl, David y Salomón; el tiempo de la construcción del gran Templo de Jerusalén; la fragmentación de Israel, el derrumbe; el esplendor de los dos reinos, del Norte y del Sur, con sus respectivas capitales (es cuando inicia la redacción de algunos libros poéticos y sapienciales); la irrupción de los profetas, heraldos de justicia y contestatarios del orden oficial (s. X-VIII a. C.). La rendición de Samaria ante los asirios: el pueblo pierde tierra y autonomía; el imperio babilónico invade Israel; sucede la gran reforma del rey Josías; surge la voz del profeta Jeremías (s. VII-VI a. C.). La destrucción de Jerusalén; el destierro judío; Ciro, rey de Persia, derrota a Babilonia y retornan los judíos desterrados; comienza el dominio griego (s. V-IV a. C.). Finalmente, las conquistas de Alejandro Magno; inicia la era apocalíptica en vísperas del Nuevo Testamento; Palestina pasa del dominio egipcio al sirio; los sumos sacerdotes asmoncos gobiernan Palestina y ocurre la rebelión macabea (s. III-I a. C.).

La mayoría de los salmos hebreos están ubicados en contextos litúrgicos: ritos, fiestas, procesiones y sacrificios. Empero, Hermann Gunkel defiende una evolución sálmica: los salmos no necesariamente tienen su génesis en los cultos religiosos. Los salmistas pronto se ven influenciados por los profetas: "Con todo, el efecto más significativo de la influencia profética fue el poco valor concedido al culto externo. Los salmos habían nacido y vivido en íntima conexión con los ritos oficiales, a partir de ahora comienzan a volverle las espaldas"¹⁰³.

Los hombres piadosos aprendieron a entonar sus cantos al margen de cualquier acción externa e independiente del culto establecido. El salmista experimenta una religión más personal-colectiva, desde su interior nace la relación íntima con Yahveh. En este sentido, el salmista se convierte en verdadero poeta. Sus poemas van más allá de lo confesional. Porque -sostiene Gunkel- proceden de la vida real de los hombres y mujeres y tienen su realización en esta vida: un grupo de mujeres interpreta un canto triunfal ante el ejército que vuelve victorioso; las planificadoras entonan, junto al ataúd, la conmovedora canción de los muertos.

En resumen -parafraseando a Hilari Raguer-, los 150 salmos son la selección y destilación de lo mejor de lo mejor de mil años de poesía de Israel.

¹⁰² También sobre estos asuntos hay mucha bibliografía. Podemos consultar, entre otros, un libro sugerente y conciso de Severino Croatto: *Historia de la salvación* (Salamanca: Sigüeme, 1984).

¹⁰³ H. Gunkel, *Introducción a los Salmos*, vol. 1, p. 41.

2.1.4. Géneros, estructura y contenido de los salmos

La clasificación de los salmos en géneros no es tarea fácil. Conjuntarlos por rasgos, estructura y contenido similares resulta complicado y hasta cierto grado arbitrario. Pero resulta indispensable considerar fundamental: el contexto vital que los provoca. El estudioso debe regresar a estos poemas la estructura primitiva que les corresponde naturalmente; evitar los rigorismos metodológicos de análisis y herramientas de estudio ajenas al texto. Dice Gunkel que la nomenclatura de los géneros de una literatura antigua debe hacerse según las diversas circunstancias vitales en que nacen. Y luego de muchos esfuerzos, continúa Gunkel, el único resultado que se ofrece a nuestra consideración es la humilde afirmación de los estudiosos: es absolutamente imposible clasificar los salmos; o, al menos, esta distinción no ha podido hacerse hasta la fecha. Así, la clasificación en géneros es sólo medio, acercamiento, arma que facilita el estudio literario. Además, esta distinción nos ayuda a valorar el mérito poético de Cardenal.

A continuación, presento la nomenclatura de los géneros. Simultáneamente, enuncio las subdivisiones respectivas y hablo de su estructura y contenido¹⁰⁴.

Primero, tenemos los salmos *festivos*, que presentan siete variantes.

- *Cantos de alabanza a Dios sin invitatorio*. Su contexto vital está enmarcado en las celebraciones de las fiestas y en el culto cotidiano. Acompañan la ofrenda de los sacrificios, la confesión de culpas del pueblo y otros ritos. También son proclamados en situaciones especiales como una victoria militar, el traslado del Arca, etcétera. En éstos, el cantor-poeta alaba a Dios por lo que es (grande, poderoso, misericordioso), por lo que hizo al crear el mundo y al liberar a Israel de la opresión egipcia y por los dones cotidianos que procura a los hombres (hace llover sobre los campos y fertiliza la tierra, por ejemplo).

Los más expresivos siguen una estructura en la que se le habla de tú a Dios. Otros hablan de él en tercera persona, como presentándolo al pueblo.

¹⁰⁴ Empleo la clasificación de P. Guin Campa citada por Hilari Raguer en su texto *Para comprender los salmos*. Expongo esta nomenclatura para mostrar la riqueza literaria de los textos que usa como correlato Cardenal. Al final de esta división, resumo los géneros de los salmos en tres grandes grupos, mismos que me servirán para el análisis posterior de los salmos del poeta nicaragüense.

Hay otras divisiones, unas más, otras menos largas. Por ejemplo, Gonzalo Flor Serrano (*op. cit.*) la presenta simplificada: himnos, salmos de súplica, salmos didácticos o de instrucción y salmos mixtos; Maurice Bogaert (*op. cit.*) la extiende: himnos o salmos de alabanza, teofanías, cantos de Sión, cantos de entronización de Yahveh, súplicas o lamentaciones individuales, salmos de confianza, acciones de gracias individuales, súplicas nacionales, acciones de gracias de Israel, salmos reales, liturgias de entrada al santuario, salmos de protección divina, requisitorias sobre la ruptura de la alianza, salmos del juicio de Dios, salmos alfabéticos y composiciones informales.

- *Cantos de alabanza introducidos por un invitatorio.* Son más numerosos que los anteriores. La forma más frecuente usa el imperativo de segunda persona ("alabad al Señor"); si el hablante no tiene presentes a los fieles, expresa el imperativo en forma de deseo ("que alaben al Señor..."). También el salmista puede exteriorizar su anhelo personal de alabanza ("cantaré al Señor", "celebro de todo corazón al Señor"). Después de la invitación viene la motivación, introducida por una conjunción explicativa o causativa: "porque" ("Dad gracias al Señor porque es bueno, porque es eterna su misericordia", "Alabad al Señor, que la música es buena").

- *Cantos de victoria.* Igual que en los salmos donde el salmista exhorta a alabar a Dios, abundan verbos como cantar y enaltecer. En esta clasificación sólo entra el salmo 68. No se conoce el acontecimiento al que se refiere. Con el tiempo fue haciéndose genérico y su interpretación se redujo a reconocer la soberanía de Dios.

- *Cantos de la manifestación gloriosa del Señor.* La situación vital de estos poemas es el momento de emprender una batalla decisiva, y la llegada del Arca de la alianza al campamento judío. En los cantos más tardíos de este tipo, aparece Dios juzgando a las naciones y a los enemigos de Israel.

Suelen constar de tres partes. La primera, breve, anuncia que el Señor llega desde el lugar santo donde habita (el Sinaí) y que se acerca en forma de tormenta. La segunda, más extensa, describe la conmoción que experimentan los cielos y la tierra ante la presencia divina. Y la tercera, anuncia la salvación divina. El salmo 18 es ejemplo típico de estos cantos.

- *Aclamación al Señor, rey del mundo.* El contexto existencial de estas creaciones puede ser la fiesta de Año nuevo, en el equinoccio de otoño. Con una procesión, los judíos recuerdan el acto creador de Dios y su señorío sobre los pueblos.

Su estructura es como la de los cantos de alabanza, con invitación en segunda persona del plural ("aclamad"). Sin embargo, la llamada, más que a la alabanza, es a cantar, aplaudir o aclamar con gritos de fiesta y al son de cuernos. El hablante motiva a todos los pueblos de la tierra y a los ángeles a participar en la algarabía. La creación entera y los pueblos de toda raza y nación se unen en canto a una sola voz.

Conviene ampliar la descripción de estos salmos citando a Raguer:

Los principales salmos de este grupo contienen el grito que el pueblo repetía en la entronización de un nuevo rey ("¡Salomón es rey!"), pero aplicándolo a Dios ("¡Yavé es rey!"). Algunos de estos salmos, los llamados "Del reino de Yavé", datan seguramente del tiempo del exilio babilonio, cuando la institución monárquica ha fracasado y ya no reina ningún príncipe del linaje de David¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Op. cit., p. 25.

- *Cantos de la ciudad de Dios*. No tienen invitación inicial. Elogian a la ciudad santa (Israel), porque Dios -quien la hace invencible- reina sobre ella. En estos poemas, el hablante reconoce que Dios derrota a los enemigos del pueblo "elegido".

- *Cantos de peregrinación*. Los salmos incluidos en este subgrupo consideran a Israel como capital y centro de la vida de los israelitas. Los códigos judíos más antiguos ordenan, durante las tres solemnidades del año, peregrinar hacia Jerusalén. Allí está el Arca, símbolo de la presencia de Dios en medio de su pueblo y recuerdo del Éxodo y la conquista de la tierra. El centro religioso de Israel es Jerusalén, donde David instala el Arca y Salomón edifica el templo.

Estos salmos (llamados también graduales o de las subidas) -expresa Raguer- pertenecen, desde el punto de vista de la clasificación en géneros literarios, a diversas familias, no obstante forman un grupo. Casi todos son breves y muy sentidos. El lenguaje de estas piezas es simple, pero muy expresivo. Aunque el salmista habla en singular, su "yo" es colectivo. Por ejemplo, el "niño en brazos de su madre" del salmo 131 implica la actitud de confianza final que quiere adoptar el pueblo ante su Dios.

Después, encontramos los salmos *de entrada en el templo, congratulación, protección divina y felicidad junto al Señor*, clasificados en cuatro grupos.

- *Diálogos de entrada al templo*. La mayoría de las religiones establece que el hombre, para comparecer ante Dios, debe guardar una vida pura. Por eso, en el salmo 15 el poeta pregunta: "Señor, ¿quién puede hospedarse en tu tienda y habitar en tu monte santo?". A propósito, un canto egipcio reza: "Bendito el que desembarca en Tebas, residencia de la Verdad (...) Los pecadores no entran en el lugar de la Verdad".

Los judíos no son excepción de tal gesto. Así, cuando llegan las caravanas de peregrinos al templo de Jerusalén, los sacerdotes reciben a los fieles y les recuerdan las condiciones para entrar en la "morada" del Señor (no prestar a usura el dinero, no aceptar soborno en daño del inocente ni dañar al hermano). Estos salmos dan cuenta de ese protocolo. Expresan un diálogo verdadero entre los sacerdotes recepcionistas y el peregrino, con la intención de que éstos se presenten limpios al espacio que habita Dios.

La estructura de estos poemas suele presentarse así: pregunta de los peregrinos, respuesta del sacerdote y promesa o bendición final.

- *De congratulación del sacerdote a los fieles (bienaventuranzas)*. En estos salmos, las bienaventuranzas proceden regularmente de un contexto en el que el sacerdote se dirige a un peregrino o a un grupo que llega al templo. Son verdaderas invitaciones del sacerdote a los fieles. No obstante, estos poemas tienen su origen vital en ambientes familiares. El padre exhorta y bendice a sus hijos por las acciones buenas que éstos hacen o podrían hacer ("Dichoso el hombre que no sigue el consejo de los impíos").

- *Oráculos que prometen la protección divina*. Igual que los anteriores, el contexto vital es la familia: el padre anima al hijo; y el sacerdote hace lo propio con sus correligionarios en el templo.

La organización de estas composiciones es: primero, breves palabras de un fiel sobre su confianza en el Señor; segundo, un sacerdote o profeta del santuario le asegura que el Señor le protege y guarda de todos los peligros.

- *De felicidad y seguridad junto al Señor.* Algunos autores los llaman salmos del huésped de Yahveh. Aquí, el padre de familia o sacerdote no responde a las observaciones del fiel, sino que éste mismo encuentra respuestas y da nombre a sus esperanzas. Por ejemplo, el hablante funda su certeza en una comunicación divina experimentada mientras duerme ("Bendeciré al Señor que me aconseja, hasta de noche me instruye internamente"). Doctrinalmente, son salmos fundamentales, pues hablan de la esperanza antropológica en la vida eterna.

Estructura: declaración de confianza o felicidad; alabanza de la atención del Señor para con el favorecido, en contraste con la confusión de los enemigos; finalmente, expresión de la felicidad eterna que el hablante experimenta cerca de Dios. Son confesiones de la amistad eterna del hombre con Dios.

También hay salmos *de condición divina del Mesías*, que comprenden únicamente los de condición divina del Mesías, Hijo de Dios, que reinará por siempre y salvará a los desvalidos. Son los salmos reales. Están exclusivamente referidos a la fiesta de entronización o alguna otra celebración en la que el rey ocupa el lugar central. Algunos son del año 586 a. C. (anteriores a la monarquía) y otros (como 45, 89 y 110) se remontan al s. X. a. C.

Son típicos de estos salmos el oráculo (que manifiesta la filiación divina del rey y le promete la victoria) y los augurios de justicia, prosperidad, vida y reinado eternos. La fraseología es barroca y abultada (común de la literatura de otros reinos del Antiguo Oriente).

Asimismo, tenemos salmos *de lamentación y de acción de gracias*, divididos en seis clases.

- *Súplicas personales*¹⁰⁰. Los salmos de este grupo ofrecen algunas formas literarias (invocación, queja y petición) presentes en otros géneros:

Invocación. Con vocativo en forma simple ("Señor", "Dios mío"), acompañado de un atributo ("Dios de justicia"), imperativo de invocación ("escúchame", "sálvame", "librame"), deprecación ("que llegue a ti mi clamor", "que suba hasta ti mi súplica") o expresión indicativa ("clamo a ti", "te invoco", "levanto a ti mis ojos y mis manos"). También mencionan a Dios en tercera persona ("mi grito implora al Señor").

Queja. Es la parte más extensa. Se trata de la exposición del asunto o problema que sufre el hablante. Los motivos pueden ser muchos: abandono

¹⁰⁰ Los salmos de este tipo son comunes en el salterio de Cardenal. El poeta implora la protección de Dios ante las injusticias que sufre el hombre contemporáneo. Su yo personal se convierte un yo colectivo. Por ejemplo, pide cuentas a Dios por la suerte de los condenados a muerte en los infiernos de concentración de Auschwitz.

de Dios, lamentación ante la propia desgracia o el comportamiento de los enemigos del poeta. El tono de la queja es muy atrevido: el rapsoda pregunta a Dios, apresurándolo, "¿hasta cuándo?".

Petición. El hablante expresa sus necesidades a Dios.

- *Súplicas de un acusado inocente*. Se parecen al grupo anterior, pero su contexto vital es diferente. El acusado se queja ante Dios por culpas que no ha cometido. Así, el siel pide a Dios que proclame su inocencia mediante una respuesta ritual, pronunciada probablemente en la hora del sacrificio matutino.

Su estructura sigue este orden:

Invocación. Hay fórmulas como "por la mañana te expongo mi pleito" (Sal 5, 4), "pido justicia" (Sal 17, 1), "hazme justicia" (Sal 26, 1).

Declaración de inocencia. Breve. Sin embargo, en el salmo 26 se torna cuenta de desdichas impuestas.

Petición de justicia. En ocasiones, adquiere tono de imprecación contra los acusadores.

- *Súplicas del pueblo*. El contexto vital es la desgracia colectiva, calamidades nacionales (derrota militar, invasión enemiga, plaga de langostas). Entonces, son proclamados ayunos y oraciones públicos para alcanzar la salvación divina. Son poemas muy antiguos.

Estructura:

Invocación. En vocativo: "¡oh Dios", "¡Dios mío!".

Lamentación. Por los males padecidos, con quejas ante el "silencio" y la "imparcialidad" de Dios, y una acusación contra la actitud de los grupos enemigos (Moab, Edom, Amón, Amalec).

Petición de salvación. Generalmente, en forma imperativa. A veces, anticipa la acción de gracias.

Expresión de la seguridad de que Dios escucha la súplica, o anuncio de acción de gracias.

- *Confesión de las culpas del pueblo*. Luego de la deportación a Babilonia, la experiencia de las desgracias sufridas a consecuencia de la infidelidad del pueblo origina otra forma de súplica colectiva: el reconocimiento de las culpas presentes, que son como una continuación de las que cometieron los padres en tiempos pasados. Dios concederá el perdón y librará de todos los males a quienes sufren las penurias en el tiempo presente¹⁰⁷.

Estructura: comienza con una alabanza a Dios por sus obras y sigue la confesión de los delitos actuales y preteritos; también suele aparecer un recuerdo de la historia de Israel; finalmente, viene la petición, en forma imperativa, y concluye con una promesa de acción de gracias.

Aunque sólo el salmo 106 es de este tipo, existen breves oraciones en otros textos de la Biblia que siguen el mismo patrón.

- *Oración de arrepentimiento*. Los babilonios celebran la fiesta de Año nuevo, durante la cual el rey hace penitencia pública ante el pueblo y pide

¹⁰⁷ Hilari Raguer, *op. cit.*, p. 32.

perdón. Lo realiza a nombre propio y al de la comunidad que gobierna (es el origen probable del salmo 130). Los judíos retoman este uso y lo extienden.

- *Cantos de acción de gracias*. El orante ha sido escuchado. Va al templo a cumplir sus votos y ofrecer víctimas en acción de gracias.

Estructura:

Invitación. Parecida a la de los cantos de alabanza, pero con vocabulario distinto: "te enaltezco", "te daré gracias", "bendeciré al Señor", etcétera.

Exhortación. El poeta se exhorta, o a los presentes en la reunión, a proclamar los favores recibidos, con verbos como "anunciar", "proclamar", "contar", "hacer saber".

Narración. Es el recuento de los dones recibidos, mencionando enfáticamente que Dios ha obrado en favor de la persona.

También hay salmos *de fidelidad a la alianza, meditación y exhortación*. Otros estudiosos los llaman *didácticos* o *de enseñanza*. Estas creaciones no son propiamente oraciones. Sólo se proponen enseñar, meditar, exhortar a aprender. Presentan rasgos similares a los textos proféticos y sapienciales.

La estructura que conservan estos textos sigue el esquema de las fórmulas que emplea un gran rey al pactar con un reyezuelo:

Preliminares. Convocación del pueblo y de los testigos, invitación a escuchar al Señor.

Antecedentes históricos. Relaciones con otros países, por ejemplo.

Cláusulas. "Yo seré tu Dios y tú serás mi pueblo (...) guárdame fidelidad y respeta al prójimo", entre otras.

Exhortación a guardar la alianza.

Enumeración de los testigos. Cielo y tierra. Inscripción del tratado en una piedra o documento, indicando el santuario u otro sitio donde se custodiará.

Bendiciones y maldiciones. Condicionan el cumplimiento de lo pactado.

Estos salmos se dividen en cuatro grupos.

- *Cantos que recuerdan las vicisitudes de la historia de la alianza*. Hacen referencia, directa o indirecta, a la alianza.

- *Salmos alfabéticos sobre la suerte del justo y del injusto*. Son poemas acrósticos. Cada versículo o estrofa comienza sucesivamente con cada una de las veintidós letras del alfabeto hebreo. El tema puede ser una sola o yuxtaposición de sentencias independientes unas de otras. Domina la contraposición de la suerte del justo y la del injusto.

- *Reclamación por la violación de la alianza*. Tipo muy normal en los profetas, pero raro en los salmos.

- *Cantos de represión o amenaza profética*. Muy parecidos a los grupos anteriores, pero dirigidos a paganos y judíos (cuando cometen injusticias o no defienden los derechos de huérfanos y viudas). No tienen relación con la alianza.

Además hay piezas singulares como bendiciones sacerdotales o letanías. En este subgrupo sólo hayamos el salmo 67, muy parecido a la bendición aarónica (Nm 6, 23-27).

Luego de enunciar esta nomenclatura, presento un resumen de los géneros. La siguiente división tripartita será base para el análisis literario que hago de los salmos de Cardenal.

En primer lugar, tenemos los *de súplica*, que observan tres variantes:

- *Individual*. Predominan el yo que sufre, el mal que oprime y Dios que salva. Hay quejas, preguntas, acusaciones a Dios; insistencia en la intervención divina exigida por el salmista.

- *Colectiva*. El sujeto es un nosotros que sufre. Los males colectivos (peste, invasión, hambre y reveses históricos) nutren el contenido de la súplica. De sus líneas brotan en el lector preguntas del tipo: ¿El hombre-pueblo es culpable de los males que sufre?, ¿Dios permite los males en el mundo?, ¿Dios es infiel a sus promesas?; en definitiva, ¿existe?

- *Penitencial*. El salmista reconoce su culpa, se sabe responsable del mal que le acontece a él y su entorno; por lo cual no cuestiona a Dios y se dispone a la purgación. Este género abunda durante el posexilio.

En segundo lugar, están los *de alabanza* o *acción de gracias*. Se insertan en el ambiente ritual del sacrificio y la familia: el orante ha sido socorrido por Dios, reúne a sus camaradas y celebra con ellos un banquete. Reflejan paz, estabilidad, armonía y agradecimiento hacia Dios. El poeta le canta por una creación-santuario buena en sí misma y por sus gestas históricas hechas a favor del pueblo. El hablante funde pasado, presente y futuro en una sola historia de la liberación.

Abundan los *cantos de Sión* -monte santo, capital y centro espiritual judío; metrópoli universal donde acuden los peregrinos a presentarse ante Dios-; de peregrinación (expresan gozo, juerga, ambiente vernáculo, a modo de crónica peregrinacional); realmesiánicos, que describen al rey-mesías -liberador y protector de su pueblo-; y del Reino, que claman por un rey verdadero, cuyo lema es paz, justicia y reino de libertad.

Y en tercer lugar, registramos los *de sabiduría* o *didácticos*. Enseñan y transmiten experiencias. Hablan tres voces sabias: el sacerdote, cuya enseñanza versa sobre la ley, el culto y el templo (Sal 15, 24 y 91); el profeta, quien apunta hacia la ética, denuncia y anuncia radicalmente un orden nuevo de relaciones humanas (Sal 14, 50 y 75); y el sabio, quien instruye sobre asuntos teológicos, sabiduría, retribución, muerte, sufrimiento y creación, propone una ética de vida.

2.2. Cantos nuevos de un poeta singular

2.2.1. Uso del correlato: "El vino nuevo en odres nuevos"

La crítica literaria de los últimos años se ha interesado por descubrir el telón de fondo del texto literario: definir autores en un autor. En este sentido, habla de correlato o intertextualidad literarios: "la literatura deriva de otros textos literarios (...) por la necesidad de revitalizar formas ya automatizadas de la literatura"¹⁰⁸.

Descubrir el correlato de la obra literaria presenta cierto grado de dificultad, pues las más de las veces se diluye en el texto nuevo. Los *Salmos* de Cardenal, sin embargo, no presentan este obstáculo; es evidente, en ellos captamos, a primera vista, el correlato del *Salterio*. Cardenal esculpe su plegaria inspirado en el molde hebreo. Sostiene que sus salmos son recreaciones, traducciones a la época actual del *Salterio* de la *Biblia*, manteniendo en parte el fondo bíblico y al mismo tiempo un tono contemporáneo¹⁰⁹. Lo reafirma con otras palabras: "En La Ceja escribí los Salmos (...): había estado en contacto diario con los salmos bíblicos desde mi entrada en la trapa. Esos salmos yo los traducía interiormente al rezarlos a nuestro mundo actual y a nuestras circunstancias"¹¹⁰.

Sin embargo, el recurso del correlato tiene una intención más amplia en Cardenal. No copia, mucho menos imita el molde. La obra nueva es resultado de la anterior, pero siempre con personalidad indiscutible. Cardenal, respetando el patrón tradicional, crea un nuevo salterio, latinoamericano y universal al mismo tiempo. Así como el epigrama latino, el género apocalíptico o el Evangelio de Lucas¹¹¹, los salmos judíos le sirven para reflexionar, hablar del hombre y sus vicisitudes, de su situación en el mundo, su presente sufriente, su destino y su esperanza; son para el poeta arcilla y sustancia con la que esculpe sus poemas-oraciones.

Toda la riqueza literario-teológica o mítica -si se la quiere nombrar así- de los salmos bíblicos que he comentado ampliamente en el primer apartado de este capítulo constituyen una tradición ancestral que Cardenal sabe aplicar-recrear a partir de los símbolos, y del aquí y ahora de nuestros días. Aquella -la hebrea- no es una tradición muerta, letra olvidada; el poeta

¹⁰⁸ Samuel Gordon, "Algunas notas sobre el formalismo ruso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 136.

¹⁰⁹ Francisco de Anda Corral, "Entrevista con Ernesto Cardenal, en *La Jornada Semanal*, p. 18.

¹¹⁰ José Luis González-Balado, *op. cit.*, p. 128.

¹¹¹ Estas observaciones están referidas a tres poemas de Cardenal: *Epigramas*, *Apocalipsis* y *Las riquezas injustas* (escritos en diferentes épocas y recogidos en la mayoría de las antologías, excepto *Las riquezas injustas*, que aparece en el texto citado de José González-Balado, p. 132). En esos poemas el escritor recurre al correlato, como en *Salmos*, para configurar una obra original, sin negar lo esencial del molde en que se apoya.

nicaragüense la revive de las cenizas y del polvo ("el vino nuevo en odres nuevos"). Es una labor redimensionadora. Cardenal no acude al género para canonizarlo o darnos cátedra de judaísmo, cristianismo o moral. Se trata, por lo contrario, de reactualizar lo heredado no para venerar nuestras raíces ni conferir dogmatismo a lo establecido, sino para insertarnos en una línea de realidad que nos ubique en el mundo y en relación con la cual perfilemos nuestra individualidad histórica, anota José Promis Ojeda¹¹². Los salmos, entonces, vienen a ser teas que iluminan poéticamente la noche oscura de nuestro continente y enarbolan la bandera de la *otra revolución*. Los salmos de Cardenal son poesía y reflexión, arte y teología, oración y protesta: tienen una carne exterior (el verso) y otra interior (el sentido o significante). Me detengo brevemente en estas consideraciones.

Primero, el correlato además de servir como molde (ejemplo) literario a la obra nueva, tiene una finalidad extratextual. Sea cualquiera su fuente -mítica-política o religiosa-, el correlato hace las veces de agente comunicante. Por este motivo, los salmos de Cardenal son como puente entre el mundo bíblico (antropológico-religioso-poético) y nuestra época. Su visión es ambiciosa: abarca los horizontes veterotestamentario judío, cristiano y contemporáneo. La historia antigua es paradigma de la nueva; el Israel avasallado que canta y espera en Yahveh amoroso y justiciero se asemeja a los pueblos latinoamericanos -y de otras latitudes- que también esperan y alimentan su lucha cotidiana inspirados en un ser trascendente que hará brillar la justicia:

El fundamento estructural de los *Salmos* de Ernesto Cardenal es la imagen del hombre y del mundo configurada por el *Salterio* bíblico, y la intención que guía al poeta no es otra, como pensamos dejar establecido, que la de aproximar al lector contemporáneo a las situaciones allí planteadas. En este sentido, habría que aceptar como americanista el esfuerzo realizado porque, si bien es cierto que el acoso del hombre es universal, el vocabulario del hablante acuña una serie de imágenes y revela un *tono* lírico que se identifican como eminentemente americanos¹¹³.

Aunque aparecen elementos europeos en los salmos de Cardenal, nos son familiares, porque simbolizan el luto humano: Auschwitz, Buchenwald, Belsen, Dachau -como Jerusalén reducida a escombros-. Cardenal emplea nuevos símbolos en sus cantos, que están al alcance de la mano, para juzgar la historia individual y colectiva, y trascenderla desde la fe y la poesía.

En este esfuerzo, el hablante cardenaliano adopta una actitud más beligerante que resignada; más activa que intimista; contemplativa y a la vez activa; orante pero siempre en pie de protesta. En resumen, el poeta levanta nuevamente su voz contra la opresión y la injusticia, canta al Dios omnipotente y justiciero, dice Giuseppe Bellini¹¹⁴. Cardenal dialoga

¹¹² "Espíritu y materia: los *Salmos* de Ernesto Cardenal", en *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*, p. 17.

¹¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 438.

poéticamente con Dios en nombre de los perseguidos y lo interpela: "Cantaré al Señor mientras yo viva / Le escribiré salmos / Séale grato mi canto / bendice alma mía al Señor / Aleluya"¹¹⁵.

En esta dirección, al comentar simultáneamente *Homenaje a los indios americanos* y *Salmos* de Cardenal, afirma Paul W. Borgeson Jr.:

Salmos, nacido de las traducciones del hebreo al español que había hecho en colaboración, y de sus propias traslaciones al lenguaje de hoy al rezar los salmos bíblicos, comparte algo con el *Homenaje*: revelan cómo el pasado aún vive hoy si no se enmascara con lenguaje y conceptos petrificados y deformantes. Son así, una reinterpretación: *Salmos*, del mensaje del Antiguo Testamento, y *Homenaje*, de las cosmogonías originales de nuestro hemisferio¹¹⁶.

Además, la originalidad de Cardenal reside en que se dirige poéticamente a Dios y a los hermanos con palabras actuales. Su objetivo es poético, histórico, religioso y político. Es precisamente este rasgo el que lo distingue de otros colegas que han recurrido a los salmos como inspiración: Fray Luis de León, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Juan Valera y José María de Pereda, por citar casos de la literatura española¹¹⁷. Cardenal va más allá de la ascética; pero su actitud es contemplativa en el sentido auténtico de la palabra. Y de la intención específicamente literaria; aunque su creación es primordialmente literaria.

Salmos se convierte por antonomasia en la oración poetizada de nuestros días. El correlato, entonces, es para Cardenal una vía, no un fin: "Es (...) sólo un aspecto que caracteriza a una nueva forma de ver y asumir la realidad del hombre. El sentido profundo de los cambios hay que buscarlo en otros estratos de la estructura de la obra, específicamente del hablante y del mundo, así como el concepto del género y su peculiar conformación interior"¹¹⁸.

Por tales motivos, Cardenal ha seleccionado los salmos que mejor se adaptan a nuestro contexto y se alejan de las actitudes intimistas y espiritualistas. De este modo, el hablante (yo lírico) del salterio —como ya anoté— adquiere un tono colectivo. Al dirigirse a su interlocutor, su individualidad se convierte en un "nosotros". El mundo en que vive está harto de males, enfermedades, persecución y muerte: la forma interior¹¹⁹ que abunda en *Salmos* es la súplica, donde el interlocutor cuestionado por el hablante sálmico es Dios. Así, repito, el salmo es la herramienta ideal para dirigirse a Dios, con palabras humanas y poéticas. Sólo el salmo posibilita a Cardenal asumir una actitud lírica activa y versátil, poética y sugestiva: "Desde el punto de vista del género es, pues, sintomática la elección del

¹¹⁵ *Salmos*, p. 56.

¹¹⁶ "Cardenal, Ernesto", en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, p. 878.

¹¹⁷ Vid. Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 961-963.

¹¹⁸ José Promis Ojeda, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁹ José Promis Ojeda (en *op. cit.*) llama "forma interior" a los géneros de los salmos, que ya expliqué anteriormente.

Salterio como fuente de un quehacer poético contemporáneo. La estructura genérica que ofrecen los correlatos bíblicos exige la presencia de un hablante que, como elemento de dicha estructura, debe mantener una actitud lírica de permanente actividad¹²⁰.

El hablante cardenaliano de los salmos es prototipo del hombre contemporáneo, específicamente latinoamericano y panorámicamente universal. Es el hombre sometido por el imperialismo antiguo y moderno que, bajo distintos nombres, instaura siempre un mismo régimen de aflicción y oprobio. El hablante encarna al oprimido por excelencia. Es, en buenas cuentas, el perseguido¹²¹. En este orden, es significativo el título que algunas traducciones dan al texto de Cardenal: en alemán, *Lateinamerikanische psalmen* (*Salmos latinoamericanos*); en italiano, *Grido: salmi degli oppressi* (*Salmos de los oprimidos*); en inglés, *Psalms of struggle* (*Salmos de lucha*). En fin, hay una clara intención de Cardenal por revitalizar las fórmulas antiguas:

La fórmula, si así puede llamarse, estaba creada hacia miles de años. Cardenal la traslada a situaciones actuales sin que se modifique la sólida línea de relación entre el poeta y su Dios en torno a la que se vertebra cada poema. No menos contundente que sus modelos, el nicaragüense es, además, mucho más preciso. Frecuentemente los enemigos tienen un nombre (...); lo tienen los instrumentos de la opresión (...); y los lugares del padecimiento (...) La contemporaneidad asoma sus crudas imágenes por todas partes y son, por supuesto, también contemporáneas las de los medios a través de las cuales se glorifica al Señor¹²².

Las anteriores son, apenas, reflexiones primarias que nos pueden ayudar a descubrir y valorar la importancia del correlato en los salmos de Cardenal. Poeta singular, creyente en el Dios de Jesucristo y solidario con los últimos de la tierra, el nicaragüense nos hereda un salterio que sólo en América Latina podía escribirse.

Sin embargo, ¿*Salmos* es poesía, oración o teología?, ¿qué lugar ocupa en esta tesis? Es lo que investigo a continuación.

2.2.2. ¿Poesía, oración o teología?¹²³

Los salmos son poesía, oración y teología al mismo tiempo. Pero en ese orden. No podemos hacer teología sin detenernos antes en el texto poético,

¹²⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹²¹ *Ibid.*, p. 27.

¹²² Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 552.

¹²³ Para dar carne a esta reflexión me apoyo en el imprescindible prólogo de Luis Alonso Schökel a su libro *Trenta salmos: poesía y oración*. Los parámetros de lectura-interpretación sálmica que ahí plantea pueden ser aplicados a la obra de Cardenal.

que es oración, oración expresada poéticamente. Aquí, más de un erudito levantará la mano para restar mérito literario a los salmos o decir que son materia de sermón dominical en templo, fila de notas moralizantes o meditaciones religiosas. No es así. Para corroborarlo, nos ilustran las siguientes palabras de Schökel, al introducirnos en su texto *Treinta salmos: poesía y oración*:

Había pensado titular este libro "Poesía y teología", como cifra de mi tarea. Quizá fuera más exacto introducir dos correlaciones sucesivas: poesía, religión, poética y teología. Las distinguimos por el grado de reflexión. La poesía es ya un acto reflejo, un transformar la experiencia religiosa en palabra; toda formulación verbal significa ya un tomar conciencia, volverse sobre sí mismo y dirigirse a otro. Esto se intensifica en la expresión poética¹²⁴.

Este es un primer criterio distintivo: el estudio de los salmos debe seguir diferentes grados de reflexión. El acercamiento a los salmos de Cardenal exige esta acotación, analizarlos primero como poesía-oración, y luego inferir la teología contenida en ellos. Este acercamiento debe ser dialéctico. Los salmos, reitero, constituyen la expresión de una experiencia; al estudiarla, hacemos poética o "estilística" (objetivo primordial en esta tesis). Ahora bien, si enlazamos experiencia-poesía, podemos afirmar que los salmos son oración.

En otros términos, los salmos son manifestaciones artísticas de experiencias religiosas: en ellos y por ellos el creyente se dirige verbalmente a Dios. Entender y explicar los salmos es, ante todo, entenderlos y explicarlos como expresión de experiencias religiosas¹²⁵. De aquí concluimos que la obra de Cardenal es poesía y también oración:

En primer lugar, los salmos, en tanto textos escritos en forma poética, son poesía y son accesibles a todos los lectores que a ellos se acerquen. Pero éste es sólo un primer nivel de aproximación y por lo tanto de aprehensión y comprensión de los salmos. Estos son, para el creyente, oración, palabra de Dios, es decir, están escritos desde la fe en Dios y se dirigen a un Dios vivo y comprometido con la historia, por lo tanto deben leerse como expresión de fe. De esto se desprende que los salmos son también teología, es decir, reflexión sobre la fe: son también penitencia y contienen elementos de espiritualidad totalmente válidos y actuales para el cristiano¹²⁶.

Bien, como la oración puede convertirse en poetización-expresión de una experiencia vivida, emplea una serie de símbolos como vehículo de comunicación. Por eso, el lenguaje ideal y primario de la experiencia trascendente -también de la oración- es el lenguaje de los símbolos precisamente. Una expresión alambicada, esotérica, puede impedir o estorbar la comunicación. Si el poeta utiliza alguna variación de un arquetipo o símbolo elemental, el poema tendrá pasaporte universal con pocos

¹²⁴ P. 24.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁶ Eduardo Urdanivia Bertarelli, *op. cit.* p. 107.

trámites¹²⁷. Así, generales, tanques de guerra, pistoleros a sueldo, ametralladoras, cámaras de gas y de tortura, consejos de guerra, libertador, vengador, defensor, clamor, causa justa, etcétera, son lugares comunes, signos que el poeta emplea para comunicar una experiencia hecha oración. Es sólo uno de tantos aspectos que sirven de fundamento para conferir carácter literario al texto.

Ahora bien, al estudiar *Salmos* podemos emplear el método de la hermenéutica tradicional. Siguiendo a Luis Alonso Schökel, el poema contiene tres características que exigen un acercamiento determinado: noemática, heurística y proforística. La primera reconoce el sentido y el valor del texto (sin negar que hay malos poemas); la segunda, es el modo de acercarse al sentido; y la tercera, la apropiación, la introyección que el lector experimenta al recibir la obra. Explico brevemente estas consideraciones.

Según el crítico español, el poema tiene *sentido* y *valor*, en tanto que expresa una experiencia, auténtica y válida. En el texto de Cardenal hay una experiencia irrefutable y verdadera, que por lo demás se vuelve ejemplar o universal: el sufrimiento del inocente, del pobre y perseguido por la dictadura, el consejo de guerra o el poderoso; el hombre que se maravilla ante el milagro del universo y canta junto con las criaturas. Este arsenal de vivencias y sentimientos nos conduce, primero, a estudiar el texto como poema:

Si los salmos fueran tratados espirituales, podríamos estudiar directamente su sentido doctrinal, comunicado en lenguaje didáctico, articulado en enunciados formales o equivalentes. Si los salmos son poesía, tenemos que estudiar primero la *coherencia de su universo poético* y a través de él accedemos a su sentido. Sea que distingamos expresamente dos etapas, sea que superpongamos las dos perspectivas, no podemos saltarnos la vertiente poética para captar el sentido. Porque el sentido muchas veces no está tematizado, no se presenta en forma de enunciado; porque el sentido no es sólo un contenido intelectual adecuadamente reducible a una serie de enunciados; porque el poema es como una supermetáfora que apunta al referente; porque la palabra poética pretende mediar una experiencia vicaria¹²⁸.

En este contexto, es necesario, al revisar los salmos cardenalianos, dialogar con ellos, fusionarnos con el horizonte del autor. Esta afirmación nos obliga, de acuerdo con la proforística, a no limitarnos a informar, dar enunciados pétreos o explicaciones complicadas acerca de los poemas. Estamos ante un texto vital. Es necesario movilizar recursos que despierten nuestra fantasía y emoción¹²⁹. No basta la gélida nota de la crítica literaria. Asimismo, aclaro que el análisis literario que hago de *Salmos* se centra en los símbolos, en el hablante y en la estructura del género (*vid.* apartado 2.1.4.) de cada poema —acercamiento muy diferente al que realizo en el caso de *Hora 0* en el primer capítulo de esta tesis—.

¹²⁷ Luis Alonso Schökel, *Trenta salmos: poesía y oración*, p. 26.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 30.

Por lo demás, no esperemos grandes registros en esta obra. Al respecto, juzga Urdanivia Bertarelli que *Salmos* continúa con esa suerte de economía expresiva, la palabra poética reducida a veces a la simple enunciación, en un afán descriptivo que es característico en Cardenal. A lo que agrega el crítico: esta poesía va en línea directa a lo que le interesa, evitando los circunloquios o elipsis¹³⁰. Por supuesto, aquí también se dan cita los registros poéticos favoritos de Cardenal (*vid.*, por ejemplo, los expuestos en el capítulo 1, apartado 1.2.), siempre en función de los grandes temas tratados: el poder de los opresores, el sufrimiento de los oprimidos y la grandeza y omnipotencia de Dios. También hay exaltaciones a Dios y sus seguidores, apelaciones a Dios –para lograr su auxilio o lamentar el aparente abandono que hace a sus fieles– y a las criaturas –para que alaben al Creador–, imprecaciones a los malvados y reconocimientos –de la inocencia personal frente a la maldad ajena, por ejemplo–. Todo esto hace de *Salmos* un documento lírico, pieza que ilumina nuestra noche y apresura la *otra revolución*:

De hecho es esta inmensa serie de concreciones relacionadas con el hoy lo que convierte a los poemas de Cardenal en documentos líricos que testimonian clamorosamente los trágicos conflictos que cercan al hombre de nuestros días y acreditan asimismo que no hay ninguna disociación entre este tiempo y el eterno Dios de David, de Azael, de los hijos de Coré, de Salomón o de Moisés; dan fe de que sigue existiendo la vejación pero también la lucha por la justicia, y la esperanza¹³¹.

Finalmente, como aclaré al principio de esta sección, de la pieza literaria inferimos un talante religioso-teológico que no podemos soslayar. *Salmos* es también teología –teología peculiar, liberadora–. El poema es un pase a un significante mayor, por medio del cual el poeta se ubica en el mundo, se cuestiona y busca respuesta a las inquietudes religiosas del hombre. El concepto de lo numinoso, como categoría definidora del arte religioso por excelencia, podría ser aplicado a los salmos cardenalianos sin menoscabar por eso su valor como obra contemporánea que revela y testifica la situación del hombre actual en el mundo¹³².

Lo sagrado, en esta dimensión, ingresa a la obra poética como una postura existencial, inherente a todo hombre. Así lo escribe Guadalupe Flores Liera en su valiosa tesis *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*: “Eso es lo sagrado, aquello que provoca temor y confianza, algo que infunde fuerza y que compromete la existencia, que aleja de las preocupaciones vulgares y que introduce en otra dimensión del mundo”¹³³. Pero como en su lugar anotamos, esta actitud del poeta no es evasión o aislamiento; su experiencia poética –tránsida de teología y sacralidad– se convierte en acción, profecía y testimonio.

¹³⁰ Op. cit., p. 111.

¹³¹ Luis Sáinz de Medrano, op. cit., p. 552.

¹³² Cfr. José Promis Ojeda, op. cit. p. 34.

¹³³ P. 23.

Y esta cualidad poético-profética de Cardenal se inserta, desde la trinchera artística, en el gran movimiento teológico de América Latina: la Teología de la liberación. De hecho, la escasa crítica que hay respecto de *Salmos* pone su atención en esa dirección. Aunque *Salmos* se adelanta a la obra inaugural *Teología de la Liberación. Perspectivas* (Lima, 1971; Salamanca, 1972), del peruano Gustavo Gutiérrez –padre de la Teología de la liberación–, constituye, como afirma acertadamente Steven F. White, una “expresión de solidaridad con los pobres y oprimidos”¹³⁴.

2.3. El salterio cardenaliano: la poesía como estandarte de la humanidad

Cardenal hace una selección de los salmos bíblicos para crear su salterio. De las 150 piezas canónicas antiguas, el poeta del siglo XX elige 25. De acuerdo con la nomenclatura simplificada de los géneros (*vid.* el final del apartado 2.1.4.), el poeta nicaragüense nos ofrece los siguientes salmos: de súplica: 4, 5, 7, 11, 16, 21, 25, 30, 34, 43, 78, 93, 113 y 129; de alabanza o acción de gracias: 9 –que comparte rasgos de súplica–, 18, 103, 148 y 150; y de sabiduría o didácticos: 1, 15, 36, 48, 130 y 136 –con características de elegía–.

Respecto de la numeración de los salmos, es pertinente hacer algunas anotaciones. En los salmos 10-148 la numeración hebrea¹³⁵ se adelanta en una unidad a las biblias griega y latina (*De los Setenta* y *Vulgata*, respectivamente), que unen los salmos 9-10 y 114-115, y dividen en dos los 116 y 147; en el resto coinciden ambas versiones. Cardenal sigue la numeración latina y griega. Por ejemplo, el salmo 15 cardenaliano corresponde al 16 que presenta la *Biblia de Jerusalén*, donde lo encontramos numerado así: 16 (15) (el número entre paréntesis corresponde a las numeraciones griega y latina).

Para comprender y valorar más esta obra, he seleccionado tres de los 25 salmos cardenalianos, que trato de revisar a detalle. Se trata de un salmo representativo de cada género: 4 (de súplica), 148 (de alabanza) y 36 (sapiencial o didáctico). En estos salmos podemos identificar las diferentes partes que integran cada género sálmico: éste ha sido el criterio de elección para el análisis.

¹³⁴ “Ernesto Cardenal”, en *Encyclopedia of Latin American Literature*, p. 164.

¹³⁵ La *Biblia de Jerusalén*, que cito en este apartado cuando analizo los textos cardenalianos, sigue esta numeración.

2.3.1. "Óyeme porque te invoco" (Salmo 4)¹²⁶: el poeta como mediador de la humanidad

Texto

- 1 Óyeme porque te invoco Dios de mi inocencia
- 2 Tú me liberrarás del campo de concentración
- 3 ¿Hasta cuándo los líderes seréis insensatos?
- 4 ¿Hasta cuándo dejaréis de hablar con alogans
- 5 y de decir pura propaganda?

- 6 Son muchos los que dicen:
- 7 ¿quién nos librará de sus armas atómicas?
- 8 Haz brillar Señor tu faz serena
- 9 sobre las Bombas

- 10 Tú le diste a mi corazón una alegría
- 11 mayor que la del vino que beben en sus fiestas

- 12 Apenas me acuesto estoy dormido
- 13 y no tengo pesadillas ni insomnio
- 14 y no veo los espectros de mis víctimas
- 15 No necesito Nembutales
- 16 porque tú Señor me das seguridad

"Óyeme" es el verbo que inaugura esta pieza lírica de 16 versos –como en toda súplica, un imperativo nos revela el horizonte poético-existencial que le es propio– y que define al orante o hablante sálmico. El título que da Cardenal al salmo quiere insistir precisamente en esta peculiaridad: "Óyeme porque te invoco". En cambio, el texto hebreo nombra la pieza como "Oración vespertina". El hablante convierte su poema en una verdadera súplica, va más allá de una plegaria pasiva. Hay una víctima que pide justicia y exige ser escuchado por un juez transparente.

Un "yo" se dirige a un "tú" (Dios, Señor) y a un "ustedes" (líderes); pero el interlocutor por antonomasia es Dios, que da respuesta y seguridad a quien lo invoca. El hablante del salmo hebreo, según la crítica, es un hombre injustamente acusado por gente influyente, atraviesa una situación de penuria; es pobre, de baja condición, abandonado y denostado incluso por sus amigos ("Son muchos..." -v. 11-), ante quienes mantiene una fe invencible. Cardenal respeta, en este sentido, el modelo original: el orante de su poema también está a la sombra de la persecución, el dolor y la estrechez existencial, y su esperanza suplicante y sincera triunfa en medio de un mundo angustiado y con falsa autosuficiencia.

¹²⁶ *Salmos*, p. 11. Asimismo, para ampliar nuestra comprensión sobre este salmo, podemos leer los comentarios literario-exegéticos de Luis Alonso Schökel, *Trenta salmos: poesía y oración*, p. 36-49 y Luis Alonso Schökel-Cecilia Carniti, *Salmos I*, p. 170-180. Así, estableciendo nexos con el texto bíblico, nuestra lectura del salmo cardenaliano se enriquecerá.

Sin embargo, el hablante cardenaliano se inserta en una estructura tipológica que trasciende toda individualidad. El "yo" es un "nosotros" sufriente que eleva su grito amordazado a un ser trascendente, confiando en que será escuchado. También instruye, denuncia y ofrece una alternativa a quienes se angustian en días grises. La palabra del poeta asciende suplicante al Dios de la historia.

Por otra parte, los múltiples referentes que descubrimos en el poema le dan cierto matiz dramático. En pocas líneas, acudimos a un conflicto que se resuelve en breve. ¿En qué sentido? Hay distintos personajes, a cuyo pensamiento y acciones accedemos gracias a las citas del protagonista. El hablante se enfrenta a Dios-Señor, a los líderes y a los muchos (conocidos o compañeros del hablante). Al primero lo interpela, le suplica que interceda a favor suyo; a los segundos les reclama su proceder; y de los últimos cita palabras que acusan falta de confianza en el Señor.

Asimismo, respecto del Señor, el hablante mantiene cierta tensión durante los días sin luz por los que atraviesa, que se resuelve hasta el último verso: "porque tú Señor me das seguridad" (v. 16). Y su relación con los líderes y los "muchos" es signo de contradicción: los primeros son arrogantes y oprimen; los segundos, incrédulos. Aclara Luis Alonso Schökel, a propósito de estos comentarios: "Cuando decimos 'dramático', pensamos en la pluralidad de relaciones entre los diversos personajes implicados en el poema, y más aún en la tensión emotiva que busca y encuentra su resolución"¹³⁷. Personajes, relaciones, situaciones y desenlace son dramáticos; no así la plegaria, que mantiene su lirismo y equilibrio. Finalmente, el hablante cardenaliano redime todas las situaciones, al confirmar su fe en el Señor.

Precisamente a partir de esta lectura dramática, trazo un esquema o estructura que sirve de sustento para el análisis del salmo: introducción, discurso o sermón y actitud y testimonio del salmista. Finalmente, hablo de algunos símbolos presentes en el texto.

El salmo presenta, primero, una *introducción* (v. 1-2). El poema se inicia (v. 1), como toda súplica, enunciando un verbo en segunda persona de imperativo -"óyeme"-, seguido por la razón que sustenta el clamor, la interpelación: "porque te invoco" (equivalente a una circunstancia temporal, "cuando te invoco"). En esta parte, Cardenal esboza en un imperativo tres que emplea el salmo hebreo ("respóndeme", "tenme piedad", "escucha"). El interlocutor es un Dios personal, apropiado por el orante cardenaliano: "Dios de mi inocencia" (Cardenal no emplea la traducción hebrea "oh Dios mi justiciero", porque enfatiza la condición moral del hablante: es inocente frente a los enemigos que lo han confinado al campo de concentración).

Posteriormente, aparece una afirmación de confianza (v. 2): "Tú me libertarás del campo de concentración". Da la impresión de que el hablante responde a la súplica en lugar de su interlocutor. Este recurso hace que la

¹³⁷ *Treinta salmos: poesía y oración*, p. 40.

invocación-interpelación no se vuelva callejón sin salida; encuentra una respuesta inmediata. Además, en este verso, el hablante nos informa sobre su *situs* en el mundo y expresa su condición existencial: está preso en un campo de concentración. Mientras el salmista hebreo usa los símbolos angustia, anchura o aprieto y holgura, Cardenal prefiere un sustantivo espacio-temporal más concreto: campo de concentración -cuyo horizonte de comprensión rebasa al término mismo; podemos leer entonces: alambrada, estación de policía, cámara de tortura, represión, enfermedad, pobreza, marginación-. De este modo, su oración-poema tiene vigencia y comunica al lector del siglo XX.

La introducción es resumen de todo el poema: el hablante interpela a Dios, porque está en situación de penuria y acecho, y es atendido.

A la introducción le sigue un *discurso* o *sermón* (v. 3-9). Está dividido en dos partes que acentúan el tono dramático de la pieza literaria: v. 3-5, forman una denuncia o requisitoria dirigida a los líderes o adversarios del hablante; y 6-9, referidos a los amigos de éste.

Primera. Pasada la introducción o súplica, el poema gira drásticamente. El hablante interrumpe su intimidad con Dios para enfrentarse, también en primera persona, a sus adversarios. Los interlocutores del hablante son ahora los líderes, cuyas acciones esboza y recrimina. Estamos ante un reproche o requisitoria -figura literaria, además, muy utilizada en la literatura profética- planteado en forma de interrogación. Se trata de una pregunta retórica "en sentido estricto"¹³⁶: el hablante la utiliza para reclamar, cuestionar y denunciar, vis a vis, a los líderes. Los enemigos entran al poema "pasivamente", acuden mudos a ser recriminados.

Las dos preguntas que el hablante hace a los líderes tienen una connotación temporal, "¿hasta cuándo...?": la materia de la acusación ha venido prolongándose por tiempo considerable -quizá inmemorial-. La primera inquisitoria es la insensatez: las actitudes de los líderes no tienen sentido ni objetivo. Dicha insensatez se explicita en la segunda inquisitoria: el habla de los enemigos es mentira y falsedad, *slogans* y propaganda adornan sus discursos. El par de reproches contrasta con la autoafirmación de inocencia que ha hecho el hablante en el primer verso. Entonces, el poema marca el antagonismo entre el inocente -hablante- y los líderes. Uno se presenta ante Dios con el corazón sincero, limpio. Los otros se mueven en medio de la hipocresía. Uno está cercado, acorralado y victimado. Los otros son verdugos sustentados en la mentira y la propaganda.

Cabe hacer un comentario respecto del modo como Cardenal carga de novedad esta parte del salmo hebreo y la actualiza. El nicaragüense reduce a tres versos el mensaje de cuatro versículos hebreos (3-6, que corresponden a siete versos). Se limita a recrear la inquisitoria "Vosotros, hombres, ¿hasta cuándo seréis torpes de corazón, / amando vanidad, rebuscando mentira?" (Sal 4, 3) y omite la exposición de confianza y la invitación a la conversión que hace el hablante a sus enemigos (Sal 4, 4-6). El motivo de esta síntesis

¹³⁶ Luis Alonso Schökel. *Manual de poética hebrea*, p. 176.

es claro: el autor de *Apocalipsis* pretende enfatizar los antagonismos inocente/culpable, víctima/verdugo..., y la denuncia que hace contra los segundos. Atiende más a la inquisitoria que a la instrucción. Le interesa dejar clara la actitud de unos y de otros.

Segunda. Nuevamente el poema cambia de tono y el "drama" se amplía. Ingresan a escena los "muchos", que son los nuevos interlocutores implícitos del hablante, a quienes se "dirige" en tercera persona. No hay nombre para ellos, porque en esta nomenclatura son incluidos todos los que dudan del Señor al preguntarse, inciertos, "¿quién nos librará de sus armas atómicas?" (v. 7). Se trata de una cita-pregunta sapiencial porque el poeta la emplea con la intención de mostrar una enseñanza o aconsejar a sus oyentes¹³⁹. Los "muchos" no hablan directamente; conocemos lo que dicen porque el orante los trae a colación. A éstos, el poeta no los recrimina ni denuncia abiertamente. Le basta hacer una llamada al Señor para alimentar la fe de los incrédulos, de nuevo con un imperativo: "Haz brillar Señor tu faz serena / sobre las Bombas" (v. 8-9).

Además, esta segunda invocación tiene como objetivo cesar el avasallamiento de los poderosos. Una vez más, el hablante reitera su invocación y súplica a quien es surtidor de toda su confianza. Los versos se convierten en alabanza y reproche. Los contemporáneos del salmista, ante la penuria de éste, dudan de la actuación de Dios, de su luz que rompe las tinieblas. A ellos el hablante les recuerda, veladamente, que "su error está en no soportar la noche oscura, en no comprender que volverá a amanecer la luz del rostro de Dios. Al retirarse la luz, anochece dentro de ellos"¹⁴⁰.

En esta sección, Cardenal retoma la figura empleada en la pieza hebrea y la ensancha con referentes actuales. La dicha que piden los incrédulos del salmo hebreo es la liberación de las armas atómicas que anhelan los "muchos" del poema cardenaliano. La luz del rostro del Señor, que suplica el hablante del primero, es matizada en el segundo, en cuanto pide que ésta resplandezca sobre las tinieblas que producen las bombas. Escribe el salmista hebreo: "¡Alza sobre nosotros la luz de tu rostro!" (Sal 4, 7b); y Cardenal: "Haz brillar Señor tu faz serena / sobre las Bombas" (v. 8-9). El poeta de hoy, con las vasijas antiguas, alienta los pasos inciertos de los hombres actuales.

Por último, al discurso le suceden la *actitud y testimonio del salmista* (v. 10-16). El poema da un cambio repentino. Nuevamente estamos frente a la intimidad del poeta con su interlocutor primario. Es la síntesis del drama. El poema testifica el prodigio: el hablante ha sido socorrido. El Señor, sólo él, ha dado una alegría incomparable a su vástago; una alegría mayor a la que proporciona el vino que beben los líderes en sus fiestas. Por eso, el hablante se dirige de tú a tú a Dios; su oración es paradigma para quienes han titubeado.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 177-179.

¹⁴⁰ Luis Alonso Schökel, *Trenta salmos: poesía y oración*, p. 44.

Actitud y testimonio del salmista, quien tácitamente alecciona a quienes participan del drama sálmico, son expresados en forma de plegaria. El hablante dice a los líderes, sus acérrimos enemigos, quién triunfa en la historia; y a sus conocidos, que tambalean en su fe, quién es el dador de toda seguridad. En primer lugar, el Señor es fuente de gozo para el hablante, porque ha sido favorecido en los días de tribulación: "Tú le diste a mi corazón una alegría..." (v. 10). De este modo, aprueba y confirma el principio implícito en el razonamiento de sus amigos pusilánimes: es verdad que sin el Señor no hay esperanza, que sólo Dios es garante de confianza. Pero no hay que desesperar, porque el orante ya ha experimentado el favor del Señor en la congoja. Al principio correcto de los amigos se añade la experiencia del salmista, que ha recibido un espíritu de confianza y quiere comunicarlo con su testimonio¹⁴¹. Y precisamente porque el hablante ha sido auxiliado, puede descansar tranquilo. Su sueño está vigilado por el Señor, cuna de toda seguridad. No hay pesadillas, ni insomnio, ni espectros ni hacen falta nembutaes para conciliar el sueño. El sueño plácido es don para el hombre sincero. La súplica ha sido atendida, la vida sigue su curso.

Vista la estructura del salmo, fijémonos en los símbolos. Los símbolos o prototipos presentes en el salmo cardenaliano le confieren categoría poética imprescindible. Están referidos a la historia del siglo XX, especialmente latinoamericana; no obstante, superan tiempo y geografía. No se acomodan en sermones morales ni discursos políticos; simple y maravillosamente están al servicio del hombre, iluminando el sendero oscuro que parece andamos en estos tiempos.

El primer símbolo es el *espacio*. El hablante sálmico puede ser americano, europeo, africano, judío; como sea, está asediado y acorralado en un *statu quo* de represión y autoritarismo. Sin duda, la situación social que refleja es polar: por un lado las víctimas, por otro, los verdugos. En estas circunstancias, aparece el primer gran símbolo que inunda el poema: campo de concentración. Es un paradigma muy significativo para nosotros, lectores contemporáneos. Son Auschwitz, Belsen, Dachau y Buchenwald, pero también Nicaragua, El Salvador, Guatemala, guetos estadounidenses, manchas urbanas, chabolas sudamericanas, estaciones de policía, centros de tortura de los dictadores —que han violado los derechos latinoamericanos durante el siglo XX—, la calle —vivienda para millones de hombres y mujeres olvidados, sobre todo niños—. El símbolo se universaliza y el poeta rechaza las banderas ideológicas para unirse con el hombre de todos los lugares y tiempos y denunciar la injusticia. En resumen, el campo de concentración —donde murieron miles de judíos durante el oscurantismo nazi—, sin restarle su connotación histórica y su carga denunciante, se convierte en prototipo de cualquier modo de opresión política, geográfica, económica, cultural, racial o de género.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

El poeta, vocero de la humanidad, pide que le sea devuelto el espacio que le ha sido arrebatado por los "dueños" de la tierra. Es urgente recuperar ese lugar que requiere toda persona para laborar, expresarse, amar, desarrollarse. Ese sitio para soñar y vivir que reclama el salmista hebreo ("Tú que en el aprieto me diste anchura...", "En la angustia tú me abres salida...") lo reclama también el poeta nicaragüense. Hoy, sobre todo en las grandes ciudades, estamos confinados a modernos y disfrazados campos de concentración. Reflexiona Luis Alonso Schökel: "la vida en una gran ciudad ofrece abundantes situaciones agresivas contra esa exigencia fundamental: vivienda, apartamentos en serie, puesto de trabajo, autobús y metro..."¹⁴². También Jaime Sabines, aprisionado en la ciudad, aunque desde otro contexto, añora el espacio que le ha sido arrebatado, y como Cardenal, se lamenta y duele:

Dejé mi cadáver a orilla de la carretera y me vine llorándome. La ciudad es enorme como un enorme hospicio. Fría y acogedora, oscura e iluminada como la cárcel.

(...) ¿Qué voy a hacer ahora? Tengo ganas de ponerme a llorar, estoy llorando. Quiero reunir mis cosas, algún libro, una caja de fósforos, cigarros, un pantalón, tal vez una camisa. Quiero irme. No sé a dónde ni para qué, pero quiero irme. Tengo miedo. No estoy a gusto¹⁴³.

El otro símbolo son los *líderes*. Es un término genérico con el que el hablante califica a sus enemigos, que por momentos parecen sofocar su esperanza en el Señor. Ellos son los que han hundido al hablante en el olvido y empobrecido su espacio vital. Los líderes representan a los malos dirigentes de la humanidad: políticos, religiosos y familiares. Su palabra es engaño, propaganda, mentira. Pero el campo semántico se amplía: líderes-armas atómicas-bombas. La carga denunciante no debe quedar al margen: el hablante pide al Señor que ya no se repitan las escenas de Hiroshima o Nagasaki (1945), cuando los "líderes" mataron a miles de inocentes.

Cardenal trae a escena esa parte oscura de la historia que frena y entorpece el crecimiento de la humanidad. Los regímenes políticos injustos y opresores; los países desarrollados que avasallan y matan de mil y una formas a los pueblos más débiles y justifican sus acciones con *slogans* y propaganda falsos. Las grandes conflagraciones mundiales, la persecución nazi, los sistemas totalitarios y las dictaduras han detenido el curso de los días. Por eso, el hablante acusa de viva voz sus atropellos. Los líderes han usurpado el sitio del amor y la verdad, el lugar de la trascendencia, y han silenciado a los hombres verdaderos. En contraparte, los más humildes de la tierra, encabezados por el poeta, se presentan desnudos ante el Señor con un corazón inocente y sincero, porque ellos son sus predilectos. El hablante cardenaliano sabe, como León Felipe, que los líderes dicen puros cuentos

¹⁴² *Ibid.* p. 46.

¹⁴³ "Dejé mi cadáver a orilla de la carretera", en *Nuevo recuento de poemas*, p. 222.

-cuentos que asesinan y ahogan el clamor de los indefensos-; no hay que fiarse de ellos:

Yo no sé muchas cosas, es verdad.
Digo tan sólo lo que he visto.
Y he visto:
que la cuna del hombre la mecen con cuentos...
Que los gritos de angustia del hombre los ahogan con
cuentos...¹⁴⁴

Y por último, el *sueño* como símbolo fundamental en el salmo. El hablante puede dormir y soñar tranquilo, porque su existencia es auténtica y su confianza está puesta en quien no defrauda. El hombre marginado, en penuria, no tiene más descanso que un ser trascendente, más esperanza que su Dios, al que invoca, seguro de ser escuchado. Concluye Luis Alonso Schökel:

El salmo propone la experiencia de un sueño fácil en su sentido propio. Pero ese sentido se ahonda con resonancia simbólica: por el contraste con el desvelo de los adversarios, por la retirada de la luz, por la presencia de Dios. En castellano podríamos decir que al orante los disgustos no le quitan el sueño ni le dan pesadillas. El sueño va más allá de la simple experiencia física: o libera haciendo cesar el sentimiento de aprieto y angustia, o abre espacios interiores a la fantasía. En el salmo, el símbolo del sueño hace acorde con el del espacio¹⁴⁵.

Por ese sueño, ese "apenas me acostado estoy dormido y no tengo pesadillas ni insomnio" ha recorrido pasillos de oscuridad sin término: el descanso implica una fatiga, un bregar sin pausa, un hacer frente a los adversarios. Los actos de dormir y soñar no son pasivos, sino sitios privilegiados donde el pensamiento se prepara para seguir combatiendo. Por eso, acostarse, descansar y seguir soñando es la cumbre del drama existencial. Al remanso se llega sólo después del desierto y los espejismos.

No podemos ignorar la maestría del poeta nicaragüense al contextualizar y poner al día el símbolo del sueño. El salmista hebreo se limita a expresar que al acostarse duerme, porque Dios le da seguridad. En la cosmovisión hebrea, el sueño representa el espacio privilegiado donde Dios se hace presente y es un referente de la paz espiritual y la inocencia que vive el creyente. Pero Cardenal va más allá, incorpora al sueño elementos psicológicos. El hablante duerme tranquilo, no tiene pesadillas, ni insomnio ni espectros que entorpezcan su descanso. No requiere nembutales, ni tranquilizantes ni pastillas para dormir. La razón de su descanso sobrepasa toda interpretación sicoanalista. El sueño no es la expresión o el cumplimiento de un deseo rechazado o el espacio donde se manifiestan los monstruos de la vigilia, como dice Sigmund Freud; ni la autorrepresentación espontánea y simbólica de la situación actual del inconsciente, como afirma G. Jung; ni el cúmulo de imágenes que, en secuencia dramática impiden

¹⁴⁴ "Sé todos los cuentos", en *Antología rota*, p. 153.

¹⁴⁵ Luis Alonso Schökel-Cecilia Carniti, *op. cit.*, p. 175.

conciliar el sueño, como sostiene J. Sutter¹⁴⁶. Las alteraciones del sueño son para los líderes, que adeudan vidas y tienen hipotecados los bienes de los débiles; no para los humildes y de corazón inocente.

Mientras los líderes no duermen, porque se ocupan en maquinari y fabricar mentiras que los mantengan en el podio, el salmista descansa en el Señor. Éste es el descanso-sueño, con sus matices, del que hablan poetas, novelistas y dramaturgos (Pedro Calderón de la Barca, William Shakespeare, Sor Juana). Es el espacio vital en el que el hombre triunfa. Este sueño —que llena de vida y vence la muerte, la persecución, la guerra y la injusticia— inspira a Luis Cernuda, en su poema "Lamento y esperanza", para escribir estos versos:

El hombre es una nube de la que el sueño es viento.
¿Quién podrá al pensamiento separarlo del sueño?
Sabedlo bien vosotros, los que envidiéis mañana
En la calma este soplo de muerte que nos lleva
Pisando entre ruinas un fango con rocío de sangre (...)

Si con el dolor el alma se ha templado, es invencible;
Pero, como el amor, debe el dolor ser mudo:
No lo digáis, sufridlo en esperanza. Así este
Pueblo iluso
Agonizará antes, presa ya de la muerte,
Y vedle luego abierto, rosa eterna en los mares¹⁴⁷.

Esa "rosa eterna en los mares" que será el pueblo cuando triunfen sus sueños es la seguridad que afirma la existencia combatiente del hablante sálmico de Cardenal.

2.3.2. "Alabad al Señor nebulosas" (Salmo 148)¹⁴⁸: el poeta como cantor y celebrante

Texto

- 1 Alabad al Señor
- 2 nebulosas como motitas de polvo en las placas fotográficas
- 3 Alabad al Señor
- 4 Sirio y su compañera
- 5 y Arturo y Aldebarán y Antares
- 6 Alabad al Señor meteoritos
- 7 y órbitas elípticas de los cometas

¹⁴⁶ Cfr. Jean Chevalier-Alain Cheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 960.

¹⁴⁷ En *Antología*, p. 169.

¹⁴⁸ *Salmos*, p. 65-66. Para ampliar nuestra comprensión sobre este salmo, podemos leer los comentarios literario-exegéticos de Luis Alonso Schökel, *Treinta salmos: poesía y oración*, p. 439-451 y Luis Alonso Schökel-Cecilia Carniti, *op. cit.*, p. 1654-1661.

| | | |
|----|--|---|
| 8 | | y planetas artificiales |
| 9 | Alabad al Señor | |
| 10 | | atmósfera y estratosfera |
| 11 | | rayos X y ondas hertzianas |
| 12 | Alabad al Señor | |
| 13 | | átomos y moléculas |
| 14 | | protones y electrones |
| 15 | | protozoarios y radiolarios |
| 16 | Alabad al Señor | |
| 17 | | cetáceos y submarinos atómicos |
| 18 | Alabad al Señor | |
| 19 | | aves y aviones |
| 20 | Alabad al Señor | cristales exagonales (sic) de nieve |
| 21 | | y prismas de color esmeralda del sulfato de cobre |
| 22 | | —en el microscopio electrónico— |
| 23 | | flores fluorescentes en el fondo del mar |
| 24 | | diatomeas como un collar de diamantes |
| 25 | | y <i>Diadema Antillarum</i> |
| 26 | | <i>Anurida maritima</i> y <i>Liga exotica</i> |
| 27 | Alabad al Señor | |
| 28 | | Trópico de Cáncer y Circulo Polar Ártico |
| 29 | | tormentas del Atlántico Norte y Corriente de Humboldt |
| 30 | | selvas sombrías del Amazonas |
| 31 | | islas de los Mares del Sur |
| 32 | volcanes y lagunas | |
| 33 | | y luna del Caribe tras la silueta de las palmeras |
| 34 | Alabad al Señor | |
| 35 | | repúblicas democráticas |
| 36 | | y Naciones Unidas |
| 37 | Alabad al Señor | |
| 38 | | policías y estudiantes y muchachas bellas |
| 39 | Su gloria sobrepasa la tierra y los cielos | |
| 40 | | telescopios y microscopios |
| 41 | y Él ha hecho grande a su pueblo | |
| 42 | | a Israel su aliado |
| 43 | | Aleluya |

Llegamos a una de las piezas más hermosas del salterio cardenaliano. Cardenal extiende el poema: mientras el salmista hebreo nos ofrece 31 versos (14 versículos), el nicaragüense presenta 43. Además, la recreación-actualización del molde se revela sugestiva desde el título: el poeta latinoamericano puntualiza su alabanza: "Alabad al Señor nebulosas"; el cantor antiguo generaliza: "Alabanza de la creación". En el fondo, la carne poética es igual y los motivos de alabanza coinciden, pero los referentes distan; la cosmovisión del antiguo Israel no es la del hombre contemporáneo. He aquí de nuevo la singularidad poética del cantor de Solentiname.

El poema sigue el canon literario de todo salmo de alabanza: invitación del hablante a la celebración o alabanza y la exposición de motivos. En este caso, el hablante, al igual que en los otros salmos, es portavoz de un "nosotros" que multiplica vertiginosamente a sus interlocutores. Su palabra convoca a seres celestes y terrestres, al micro y macrocosmos y a la humanidad para elevar una sinfonia al Señor. En el poema hay un ritmo

interior –ese ritmo percibido por los pitagóricos– que debemos captar. Están lejos los grandes registros poéticos; basta el canto que celebra y crea. Estamos ante una liturgia cósmica, donde el poeta preside y el universo se rinde ante el hacedor de todos los dones.

A continuación desmenuzo la pieza. Primero, distingo las cosmovisiones hebrea y cardenaliana para valorar adecuadamente el correlato. Luego, analizo el texto, diciendo algo de los participantes de la liturgia –interlocutores del hablante– y exponiendo después los motivos de la alabanza. Finalmente, hago un comentario respecto del nexa lenguaje-alabanza inherente al poema.

Según los hebreos antiguos, hay una altura y una profundidad¹⁴⁹. Existe una bóveda celeste, techo firme, donde se mueven los cuerpos celestes: el firmamento (Gn 1, 14-48). El horizonte es como una semiesfera y la Tierra su plataforma (Is 40, 22; Pr 8, 27; Jb 26, 10). El agua rodea la Tierra por todas partes, es un gran océano, un abismo que la suspende (1 S 2, 8). La Tierra está sostenida por grandes cimientos o columnas creados por Yahveh (1 S 2, 8; Is 24, 18). Cuando hay tormentas y tempestades, estos cimientos se desnudan. La lluvia está guardada en grandes cubos o depósitos, cuya actividad es gobernada por Yahveh (él hace llover sobre los campos). El Sol y la Luna son las grandes luminarias (Gn 1, 16). Debajo del gran océano, sobre el que reposa la Tierra, está el seol, donde duermen los muertos. Y el hombre, máxima creación de Yahveh (Gn 1, 26-28), está en medio, como guardián de la creación. Ése es el cosmos, la “creación” –según los judíos veterotestamentarios–, manufactura de Yahveh, a cuya voz toda criatura “dobla rodilla”.

En cambio, la cosmovisión cardenaliana se fundamenta en los descubrimientos de la ciencia moderna: la cosmografía, la astronomía, la biología, la geografía y la geología. El hablante del siglo XX usa un telescopio y un microscopio para otear –cual Dante los inframundos– nebulosas, estrellas, cometas, rayos X, ondas hertzianas, átomos y moléculas, protones y electrones. Se sumerge en las aguas marinas –como Jacques Custeau– y se encuentra con cetáceos y submarinos atómicos. Se pone el traje de civil para invitar a las repúblicas democráticas, a las Naciones Unidas, a la policía, al estudiante y a la hermosa joven a cantar con el cosmos una melodía de agradecimiento al Señor.

En ambas cosmovisiones hay cielo, tierra y agua; y todo lo que en ellos habita se une a la polifonía universal en honor de quien está por encima del telescopio y el microscopio. Sin embargo, las expresiones cambian. Baste un trío de ejemplos para juzgar el uso del correlato en la obra del vate nicaragüense:

¹⁴⁹ Cfr. Haag et al., *Diccionario de la Biblia*, p. 1313-1314.

| Salmo hebreo | Salmo cardenaliano |
|---|--|
| [Alabad al Yahveh desde los cielos, alabadle en las alturas, alabadle, ángeles suyos todos, todas sus huestes, alabadle! (1-2) | Alabad al Señor nebulosas como motitas de polvo [en las placas fotográficas (v. 1-2) |
| [Alabad a Yahveh desde la tierra, monstruos del mar y todos los abismos (...) (7) | Alabad al Señor cetáceos y submarinos atómicos (v. 16-17) |
| Alaben el nombre de Yahveh: porque sólo su nombre es sublime, su majestad por encima de la tierra y el cielo. (13) | Alabad al Señor policías y estudiantes y muchachas bellas Su gloria sobrepasa la tierra y los cielos telescopios y microscopios (v. 37-40) |

Sin preámbulos, el hablante se incorpora al poema para encontrarse con sus interlocutores y exhortarlos a elevar su alabanza. El director de la orquesta toma la batuta y los intérpretes siguen la partitura. El poema, así, aunque limitado físicamente por unas letras impresas sobre una hoja, se torna infinito. El imperativo "alabad" se multiplica once veces, sin pausas por exposición de motivos —que Cardenal coloca hasta el final—. A la voz del hablante acuden 44 interlocutores. El hablante se adueña de los seres distribuidos en los distintos niveles "abarcables" del universo. Sigue un orden: va del cosmos interestelar y llega hasta el hombre, pasando por el microcosmos. Asciede y desciede. Nombra y ordena. No se trata de mera repetición monótona ni letanía vacía de sentido: el poeta recrea el universo al reunir en su creación las distintas criaturas.

En los versos 1-11 se integran al canto los habitantes espaciales. Las nebulosas encabezan el grupo (v. 2) —comparadas con motitas de polvo en las placas fotográficas—, esa materia cósmica celeste, difusa y luminosa que adquiere diferentes formas de contorno impreciso. Le siguen algunas estrellas importantes (v. 3-5). Sirio y su compañera; Sirio, la más brillante de las estrellas fijas de primera magnitud, ubicada en la constelación del Can Mayor; "su compañera", una estrella infima, cuya luz cubre apenas la diezmilésima parte de la emitida por Sirio. Arturo, Aldebarán y Antares; la primera, una estrella α (grafía con que se distingue a la principal estrella dentro de una constelación) de la constelación del Boyero; la segunda, la más brillante de la constelación del Toro; y la tercera, estrella α de la constelación del Escorpio. Luego, ingresan los meteoritos o aerolitos (v. 6), fragmentos de un bólide que cae sobre la Tierra, masa de materia cósmica cuya dimensión da la apariencia de globo inflado, que atraviesa la atmósfera y estalla en mil pedazos. Posteriormente, las órbitas elípticas de los cometas (v. 7): rayos luminosos que reflejan esos astros de poca intensidad, lo anteceden o rodean, según su posición respecto del Sol. A continuación, arriban los planetas artificiales (v. 8): cuerpos sólidos celestes que giran en torno de una estrella. Finalmente, la atmósfera, estratosfera, rayos X y ondas hertzianas

(v. 9-11), cuyos términos son, respectivamente: capa de aire que rodea la Tierra; zona superior a la atmósfera, ubicada entre la troposfera y la mesosfera, ocupa unos treinta kilómetros en los que la temperatura es constante; ondas electromagnéticas extraordinariamente penetrantes, que atraviesan ciertos cuerpos -producidas por la emisión de electrones internos del átomo, originan impresiones fotográficas que se utilizan en medicina-; ondas electromagnéticas que se propagan en el vacío a la misma velocidad que la luz -fundamentales en las telecomunicaciones-.

En los versos 12-15 son exhortados a la alabanza los moradores del microcosmos. Átomos, corpúsculos que integran a las moléculas (elementos más pequeños de un cuerpo en estado libre). Protones, núcleos del átomo cargados de electricidad positiva. Electrones, componentes de los átomos, cuya electricidad es negativa. Protozoarios, animales casi microscópicos, cuyo cuerpo es de una sola célula o colonia de células iguales -forman un subreino-. Radiolarios, protozoarios marinos de la clase de los rizópodos, con una membrana que divide el protoplasma en dos zonas concéntricas que forman redes -pueden vivir aislados-.

Adelante, en los versos 16-19, se anexan a la sinfonia cetáceos y submarinos atómicos; aves y aviones. El primer par es un ejemplo de macro y microorganismos, respectivamente: los cetáceos, esos mamíferos pisciformes, algunos de gran tamaño, y los submarinos atómicos que pululan en el fondo de las aguas. El segundo par representa, por una parte, la fauna volátil, hermosamente diversa; y por otra, la creación del hombre: los aviones, esos vehículos de transporte que se deslizan por los aires como pájaros.

Posteriormente, el hablante convoca a seres diversos, animados e inanimados (v. 20-26). Acuden los cristales de nieve y los prismas del sulfato de cobre -vistos en el microscopio electrónico-; flores fluorescentes y diatomeas (nombre genérico de las algas unicelulares, que viven en agua dulce o tierra húmeda), comparadas por la inspiración poética con un collar de diamantes. Finalmente, llegan algunas especies de crustáceos, habitantes de las costas cálidas de los océanos Atlántico, Índico y Pacífico: *Diadema Atillarum*, *Anurida maritima* y *Ligia exotica*.

Enseguida, se agregan al canto fenómenos atmosféricos, accidentes geográficos o referentes astronómicos (v. 27-33). El Trópico de Cáncer, uno de los lugares imaginarios del globo por donde pasa el Sol al cenit el día del solsticio de verano. El Circulo Polar Ártico, uno de los círculos menores de la esfera celeste o terrestre, paralelo al Ecuador. Las tormentas del Atlántico Norte y la Corriente de Humboldt, que constituye una oleada de masa de aguas frías del Pacífico; inicia en el Antártico y corre de Sur a Norte y baña las costas de América del Sur modificando el clima de los sitios por donde pasa. De aquí, a los paraísos geográficos: selvas del Amazonas, islas de los Mares del Sur, volcanes, lagunas y la luna del Caribe, "tras la silueta de las palmeras".

Por último, el hablante arriba a la Tierra y exhorta al hombre, individual y colectivo, a incorporarse a la sinfonia cósmica (v. 37-38).

Repúblicas democráticas y Naciones Unidas, y policías, estudiantes y muchachas bellas. Emulando al poeta hebreo, Cardenal deja al final la invitación al hombre. La intención es clara: ambos comparten una cosmovisión antropocéntrica adecuada.

Valiéndose del pensamiento y la palabra, el hombre es capaz de convocar a la creación, no como tirano, sino como orquestador. La creación, que sigue su curso, está en función del hombre (empero, la ecología hoy se levanta para protestar contra la tiranía y la explotación que el hombre ejerce sobre el universo). Reconociendo a su Hacedor, el cosmos y la humanidad se verán liberados para jamás ser de nuevo cautivos en la historia y en el tiempo. Éste es el canto del poeta.

Hecho este repaso, observamos la diestra poética de Cardenal y su esfuerzo por marcar su oración-poema con un sello a la altura de los tiempos. Su cosmovisión científica no topa con su credo religioso; al contrario, lo justifica y legitima. Una vez más, la *otra revolución* celebra y canta.

Por último, me detengo en las causas de la alabanza (v. 39-42), segundo componente estructural de este género sálmico. Los verbos sobrepasar y engrandecer puntualizan los motivos ("Su gloria sobrepasa la tierra y los cielos..." -v. 39-; "... ha hecho grande a su pueblo" -v. 41-). En esta parte, Cardenal ha dejado intacto el sustrato de su correlato (si acaso aumenta dos referentes al primer motivo). Así, el hablante actual se hermana con el credo del hablante antiguo. Poesía y teología se funden. Veamos, en el siguiente cuadro, los motivos de ambos textos:

| Salmo hebreo | Salmo cardenaliano |
|--|--|
| (Primer motivo) | (Primer motivo) |
| (...) porque sólo su nombre es sublime, su majestad por encima de la tierra y el cielo. | Su gloria sobrepasa la tierra y los cielos telescopios y microscopios |
| (13) | (v. 39-40) |
| (Segundo motivo) | (Segundo motivo) |
| Él realza la frente de su pueblo, de todos sus amigos alabanza, de los hijos de Israel, pueblo de sus íntimos. | y Él ha hecho grande a su pueblo a Israel su aliado |
| (14) | (v. 41-42) |

Primer motivo. Los versos de Cardenal reconocen la grandeza del Señor, que está sobre el cosmos. Cielo y Tierra son para el orante hebreo la creación total de Yahveh; para el cardenaliano también, pero con el talante científico que ello implica: el macro y el microcosmos, representados por dos artefactos que acercan al hombre moderno a esos mundos: telescopio y microscopio. El universo tiende a un creador; la criatura no es más que su artífice. Por eso, las criaturas dan su óbolo a quien les inyecta vida.

Segundo motivo. El hombre en comunidad es el centro de este motivo. Por la voz del hablante, el cosmos se liga al hombre para celebrar que el Señor dirige la historia y la conduce a mejores días. El credo judeo-cristiano de Cardenal es explícito. Israel es prototipo de los pueblos de la tierra que luchan por su liberación, motivados siempre por un "aliado" incondicional y fiel, el Señor. El hablante, sujeto "histórico" de ese pueblo, agradece, junto con el cosmos, que el Señor toma opción por sus predilectos.

En este sentido, una de las vetas del salterio de Cardenal es muestra de la esperanza histórica de muchos pueblos latinoamericanos que se esfuerzan por alcanzar su reivindicación integral. Las comunidades, en medio de la tortura, la muerte, el hambre, la carestía y la opresión, son capaces de cantar al Señor.

Resta decir unas palabras respecto del último verso del salmo (43). El hablante culmina su liturgia con una sola expresión: "aleluya". Es resumen de la liturgia y el grito jubiloso que lanzan todos los convocados. Cardenal ha dejado al final esta expresión que el salmista hebreo coloca al principio. De cualquier modo, la intención es la misma. Todas las criaturas acuden a la invitación del hablante y elevan el *halleluyah* hebreo ("¡alabad a Dios!"), cuyo eco suena y suena en todo el universo. Es el vocablo de la alegría por antonomasia. La poesía ha hecho el milagro.

No podemos ignorar las funciones del lenguaje y alabanza¹⁵⁰ en esta pieza literaria. Como he repetido insistentemente, este salmo es una liturgia cósmica: el poeta, junto con las criaturas, canta y agradece al Señor. Se trata de una actitud metafísica y religiosa presente en todo gran poema; es lo que sustenta, con sus peculiaridades, las imprescindibles piezas líricas de Rainer María Rilke, Walt Whitman, Juan de la Cruz, Hölderlin, Jorge Luis Borges, entre otros.

La celebración o el canto, la capacidad de nombrar a los seres es un don. La palabra hace el prodigio y recrea lo existente, que de no ser nombrado, permanecería soterrado. Por eso, en una glosa incorporada a la versión griega de Ben Sira (Si 17, 4), se afirma que el séptimo regalo que hace Yahveh al hombre es la palabra: "(...) y como séptimo don el lenguaje que interpreta las obras del Señor". Esta expresión acusa una función hermenéutica del lenguaje en un contexto religioso de creación. La criatura es capaz de observarse y observar su entorno para reconocer a su hacedor y rendirle culto.

En este orden, el glosador del texto de Ben Sira reconoce una finalidad en el séptimo don: "(...) para mostrarles la grandeza de sus obras. / Por eso su santo nombre alabarán, / contando la grandeza de sus obras" (Si 17, 8-10). En otros términos, el poeta contempla las obras de la naturaleza y la historia humana, y las interpreta como creación divina. Ésta es la materia de su canto celebrante.

¹⁵⁰ Vid. Luis Alonso Schökel, *Treinta salmos: poesía y oración*, p. 446-448.

Específicamente, en este salmo cardenaliano el lenguaje poético cubre las funciones de nombrar, ordenar y llamar.

Nombrar. El poeta nombra seres: nebulosas, Sirio, átomos, cetáceos, rayos X, diátomeas y muchachas bellas. Los recrea al pronunciarlos; estaban antes sin estar y no cantaban. Cuando el poeta los convoca y nomina les devuelve su luz primitiva y su estadia en el mundo. Esta capacidad, resucitar a los seres, es peculiar de los poetas:

Nombrándolos vuelve a tomar posesión de ellos, como Adán en el paraíso, devolviendo a los nombres su esplendor primitivo. Nombres pronunciados al unísono por una comunidad, en un acto de posesión compartida, no de propiedad privada. Porque no lo pronuncia mejor el más poderoso o el más rico, sino el más hombre (...); añadamos, el más poeta¹⁵¹.

Esta función del lenguaje poético la explota Cardenal en otras de sus obras como *Vida en el amor* y, sobre todo, en su gran *Cántico cósmico*.

Ordenar. Hay orden en el salmo de Cardenal, un esfuerzo por organizar el caos por medio del lenguaje. Como ya anoté, el lenguaje estructura en campos semánticos los diferentes seres (micro-macrocosmos/aire-agua/altura-profundidad). Y de las criaturas animadas e inanimadas llega al hombre, individual y colectivo.

Llamar. El poeta interpela a los seres con sus imperativos y los exhorta a entonar un canto de alabanza. Es algo más que una función retórica o sentimentalista. El hombre habla a los seres y los apresura a la celebración. Pero advierte Luis Alonso Schökel que los retóricos minimizan el alcance de esta interpretación llamándole apóstrofe o hablando de personificación de seres inanimados; los ingleses usan la expresión "falacia sentimental". Ante todo, en la llamada, el poeta provoca una presencia mental de los seres. El animal sólo responde a estímulos presentes físicamente; el hombre perfora la barrera de la ausencia y trae a su presencia lo remoto en el tiempo o el espacio. No obstante, el poeta insiste, los hace presentes, por la palabra, ante Dios¹⁵².

El mismo Cardenal especifica la autenticidad de esta llamada, en *Vida en el amor*, al expresar que el cosmos es canto:

Todos los seres participamos también de un mismo ritmo cósmico. La rotación de los átomos y la circulación de nuestra sangre y la savia de las plantas y las mareas del mar y las fases de la luna y la rotación de los astros en la galaxia y la rotación de las galaxias: todo es un mismo ritmo, todo es un canto coral que canta todo el cosmos. Porque todas las leyes naturales, como dice el libro de la Sabiduría, son como el ritmo de las cuerdas de un salterio¹⁵³.

Además, el lenguaje poético crea nuevos mundos. El poeta dirige la sinfonía universal. Con sus palabras, el hablante cardenaliano conduce las

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 447.

¹⁵² *Id.*

¹⁵³ P. 167.

criaturas al creador, a su destino final. Dice Schökel que en un acto audaz y gigantesco se cumple a la vez un destino de los seres y un destino de los hombres; las palabras hacen y retornan todo a los orígenes. Y, citando a Walter Benjamin, apunta que la creación se completa cuando las cosas reciben del hombre su nombre¹⁵⁴.

No hay magia más sublime que el canto del poeta. Cardenal es muestra de ello. Y para terminar el análisis de este poema, cito a Rilke, también gran cantor de la totalidad:

El mundo bien puede transformarse rápidamente
cual nebulosas formaciones:
todo cuanto ha sido consumado retorna
al seno de las antiguas cosas.

Por encima del cambio y del movimiento
más vasto y más libre,
perdura aún tu preludio,
Dios que empuñas la lira.

Ni los sufrimientos son conocidos
ni el amor es aprendido,
ni lo que en la muerte nos aleja

está todavía revelado.
Sólo el cántico que recubre la tierra
santifica y celebra¹⁵⁵.

2.3.3. "Sus acciones son como el heno de los campos" (Salmo 36)¹⁵⁶: el poeta como sabio maestro

Texto

1 No te impacientes si los ves hacer muchos millones
2 Sus acciones comerciales
3 son como el heno de los campos
4 No envidies a los millonarios ni a las estrellas de cine
5 a los que figuran a ocho columnas en los diarios
6 a los que viven en hoteles lujosos
7 y comen en lujosos restaurantes
8 porque pronto sus nombres no estarán en ningún diario
9 y ni los eruditos conocerán sus nombres
10 Porque pronto serán segados como el heno de los campos

¹⁵⁴ *Treinta salmos: poesía y oración*, p. 448.

¹⁵⁵ "Sonetos a Orfeo", en *Obra poética*, p. 245.

¹⁵⁶ *Salmos*, p. 39-40. Para ampliar nuestra comprensión sobre este salmo, podemos leer los comentarios literario-exegéticos de Luis Alonso Schökel, *Treinta salmos: poesía y oración*, p. 405-415 y Luis Alonso Schökel-Cecilia Carniti, *op. cit.*, p. 546-565.

11 No te impacienten sus inventos
 12 y su progreso técnico
 13 Al Líder que ves ahora pronto no lo verás
 14 lo buscarás en su palacio
 15 y no lo hallarás
 16 Los hombres mansos serán los nuevos líderes
 17 (los "pacifistas")

18 Están agrandando los campos de concentración
 19 están inventando nuevas torturas
 20 nuevos sistemas de "investigación"
 21 En la noche no duermen haciendo planes
 22 planeando cómo aplastarnos más
 23 cómo explotarnos más
 24 pero el Señor se ríe de ellos
 25 porque ve que pronto caerán del poder
 26 Sus armas que ellos fabrican se volverán contra ellos
 27 Sus sistemas políticos serán borrados de la tierra
 28 y ya no existirán sus partidos políticos
 29 De nada valdrán los planos de sus técnicos

30 Las grandes potencias
 31 son como la flor de los prados
 32 Los imperialismos
 33 son como el humo

34 Nos espían todo el día
 35 Tienen ya preparadas las sentencias
 36 Pero el Señor no nos entregará a su Policía
 37 No permitirá que seamos condenados en el Juicio
 38 Yo vi el retrato del dictador en todas partes
 39 -Se extendía como un árbol vigoroso-
 40 y volví a pasar
 41 y ya no estaba
 42 Lo busqué y no lo halle
 43 Lo busqué y no había ningún retrato
 44 y su nombre no se podía pronunciar

Este salmo, a diferencia de los anteriores, tiene estrictamente una dimensión social. Es una oración-poema de denuncia contra la injusticia (el título que le da Cardenal corrobora esta afirmación). Las acciones de injusticia de los poderosos morderán la tierra, serán segadas como el heno de los campos. Pero sobre todo, el escrito es una lección-instrucción para los justos, para quienes viven días de opresión. El poeta, cual sabio maestro, reúne en torno de él al discípulo -le habla en segunda persona- y lo anima a vivir con más ahínco e inteligencia en los días de angustia. El poema tiene un tema central o clave de lectura: el problema religioso de justicia social. Como el texto hebreo, éste se ocupa de la retribución o de la suerte contrastada de buenos y malos¹⁵⁷. Hay a lo largo del poema una cadena de infortunios que

¹⁵⁷ Luis Alonso Schökel, *Trenta salmos: poesía y oración*, p. 409.

sufren los oprimidos, quienes –según el hablante cardenaliano– serán los nuevos “líderes” (v. 16-17).

Cardenal reduce a casi la mitad el extenso correlato hebreo (“Destino del justo y del impio”, con 89 versos distribuidos en 40 versículos) y presenta sólo 44 versos. Ambos textos tienen características comunes de estilo; sin embargo, el de Cardenal actualiza los referentes y nombra concretamente a los “impíos” o “malvados” y sus acciones. En el salmo, asimismo, el hablante reconoce que el Señor está del lado de los siervos sufrientes. Él, finalmente, hará triunfar a los que hoy parecen derrotados.

En relación con las características estilísticas, como es peculiar en este género sapiencial, abundan contrastes y paralelismos semánticos –sinonímicos y antitéticos– que integran el discurso. Tales recursos no están enmarcados exclusivamente en un panorama histórico o literario; son auténticos componentes del lenguaje: hecho humano radical y materia prefigurada de la obra literaria¹⁵⁴. En otras palabras, el poeta refleja una realidad existencial que presenta paralelos iguales o contrastados: blanco/negro, bueno/malo, infierno/paraíso, rico/pobre, amor/odio. Es un modo de comprender y organizar el mundo objetivo. Por otro lado, el hablante adopta una actitud dinámica dentro del texto. Sus interlocutores son siempre sus discípulos, los oprimidos, aunque se dirija explícitamente a ellos sólo en tres ocasiones. Y a pesar de que es el maestro, también se cuenta entre los que sufren: “aplastarnos”, “explotarnos”, “nos espian”, etcétera.

Con base en estas generalidades, divido así este análisis: enseñanza a los discípulos, acciones frágiles de los injustos, intervención del Señor y conclusión: poesía profecía.

Aunque, reitero, los interlocutores del hablante son los discípulos, hay versos que explícitamente se dirigen a ellos, a modo de enseñanza: 1-17 y 30-33. Podemos agrupar esta instrucción en dos campos semánticos. El primero abarca a los millonarios, a quienes viven en la fama u opulencia; y el segundo –que domina todo el poema–, a los “líderes”, que oprimen a la masa de la humanidad.

Primer campo semántico. Los versos que emplea el hablante para enseñar invitan a reprimir ciertos sentimientos respecto de las acciones de quienes viven en la opulencia: “No te impacientes” (v. 1); “No envidies” (v. 4). Son expresiones que invitan a tener una actitud de vida auténtica. Envidiar es pura frivolidad. El hablante, para apoyar su lección, establece una serie de paralelos sinonímicos que forman el campo semántico de quienes viven en la holgura y la indiferencia ante el sufrimiento ajeno. Encontramos varios acusativos del pronombre personal de la tercera persona del plural con sus acciones correlativas, también paralelas: los ves-hacer muchos millones (v. 1), los (como artículo simplemente) millonarios, las estrellas de cine (v. 4), los

¹⁵⁴ Luis Alonso Schökel, *Manual de poética hebrea*, p. 72.

que-figuran a ocho columnas en los diarios (v. 5), los que-viven en hoteles lujosos y comen en lujosos restaurantes (v. 6-7).

Asimismo, el hablante expone por qué no tiene sentido envidiar a los opulentos. Al hacerlo, contrasta los campos semánticos, con sus respectivos paralelos sinonímicos: opulencia-heno de los campos. Lo expresa así: acciones comerciales-heno de los campos (v. 2-3), sus nombres-no estarán en ningún diario y ni los eruditos-conocerán sus nombres (v. 8-9), serán-segados como el heno de los campos (v. 10). Ellos, quienes hoy disfrutan a costillas ajenas y han puesto su corazón sólo en los bienes materiales, pronto sucumbirán; en la posesión no está la permanencia. Así, el hablante es consciente de la brecha entre ricos y pobres. Unos han hipotecado los bienes de los otros, se han adueñado de lo que a todos pertenece. Sin embargo, palabra de poeta, perecerán en la hecatombe.

Segundo campo semántico. "No te impacientes..." (v.11): el hablante repite el imperativo, aconsejando tranquilidad a su discípulo sufriente. Esta expresión abre el segundo campo semántico, encabezado por el "líder" (en el mismo sentido del Salmo 4, v. 3). Aquí, el campo semántico se especifica y amplía con una serie de paralelos sinonímicos. El opresor sociológico del pobre tiene nombre concreto: grandes potencias, imperialismos -con su policía- y dictadores (v. 30, 32, 36 y 38). A ellos se dirigirá el resto del poema. Los que viven en la majestuosidad tienen culpa indirecta en la situación de penuria de la humanidad; empero, los líderes que oprimen son los responsables directos. Ellos son los que planean y ejecutan los nuevos modos de opresión para mantenerse en el poder y perpetuar la dependencia.

De nuevo, el motivo de la tranquilidad que recomienda el hablante ante sus opresores es reiterativo. Las acciones de los líderes pasarán como la flor de los prados, como el humo. Sus inventos y progreso técnico tienen fecha de expiración. Otra vez, los paralelos sinonímicos y antitéticos, simultáneamente: Líder-pronto no lo verás (v. 13), lo buscarás en su palacio-no lo hallarás (v. 14-15), grandes potencias-flor de los prados (v. 30-31), imperialismos-humo (v. 32-33). El "líder" fracasa, al parecer, dice Luis Alonso Schökel, por un destino inmanente, por una consecuencia lógica o paradójica de sus obras.

De tales consejos no debemos inferir que el hablante recomienda resignación o pasividad a sus discípulos. No; el oprimido debe luchar por salir de su opresión; el pobre, luchar por reivindicar sus derechos. El poeta instruye sobre el destino de la historia, dirigida por el Señor, que toma partido por los desheredados. Así como el salmista hebreo confía en que la luz de la justicia vencerá las tinieblas de la injusticia, el cardenaliano confirma la fe de sus discípulos -la pobrería- en quien dirige la historia hacia porvenires más venturosos. La resignación no cabe en este salmo sapiencial. Al respecto, alerta Luis Alonso Schökel:

(...) el desvalido debe desear y pedir y esperar salir de su situación, recobrar su derecho (...) pero no debe tomarse la venganza por su mano, no ha de recurrir a la violencia. Los que son "oprimidos" (...) deben mantenerse "inocentes" (...) Ante todo

y sobre todo debe "esperar y confiar en el Señor, que Él actuará". Dios no es indiferente, sino que está de parte de los oprimidos, Dios no se desentiende (...) Dios no se queda inactivo¹⁵⁰.

En los versos 13-17, contruidos con paralelismo antitético, está la clave de instrucción que da confianza al discípulo. Finalmente, los justos, quienes viven confinados entre sombras y avasallamiento verán el amanecer, serán los nuevos líderes ("los pacifistas"). El hablante cardenaliano dice que los hombres "mansos" tomarán las riendas de la historia, con todas sus consecuencias; el hebreo afirma que los "justos" poseerán la tierra. En el fondo, ambos comulgan en la misma esperanza: los justos serán reivindicados, los pobres verán reconocido y conquistado su legítimo derecho. Morirán la muerte violenta y la opresión.

En este orden, cotejo en el siguiente cuadro el correlato y el texto analizado:

| Salmo hebreo | Salmo cardenaliano |
|---|---|
| Los malvados serán por siempre (exterminados). la estirpe de los impíos cercenada; los justos poseerán la tierra, y habitarán en ella para siempre. | Al Líder que ves ahora pronto no lo verás lo buscarás en su palacio y no lo hallarás Los hombres mansos serán los nuevos líderes (los "pacifistas") |
| (28b-29) | (v. 13-17) |

De esta manera, quedan contrastados los dos polos sociales de la historia: justos/injustos, oprimidos/opresores, ricos/pobres. Quienes esperan combatientes en días sin sol ni tregua, y ponen su confianza en el Señor y no en los líderes perversos subvertirán la historia. Ésta es la *otra revolución*, sin más arsenales que la esperanza poética y orante.

El hablante no ignora las vejaciones que padecen los justos y las compara con elementos frágiles: heno de los campos, flor de los prados, humo. Las avasallantes acciones de injusticia no tienen permanencia vitalicia. Y de nueva cuenta, el poeta recurre al paralelismo sinonímico, con el cual ejemplifica las múltiples facetas de la injusticia.

¿Qué hacen los injustos? Agrandan los campos de concentración (v. 18), inventan nuevas torturas y sistemas de "investigación" (v. 19-20), hacen planes para aplastar y explotar al pobre (v. 21-23), fabrican armas y planos técnicos (v. 26, 29), espían a los sojuzgados y preparan sentencias contra ellos (v. 34-35). Agrupando los verbos correlativos a las acciones de los injustos, observamos que forman un campo semántico referido a la fragilidad -acorde con el título del salmo: "Sus acciones son como el heno de los campos"-: líderes-"pronto no lo verás" (v. 13), "no lo hallarás" (v. 15), "pronto caerán" (v. 25); armas-"se volverán contra ellos" (v. 26); sistemas políticos-

¹⁵⁰ *Treinta salmos: poesía y oración*, p. 412.

"serán borrados" (v. 27); partidos políticos-"ya no existirán" (v. 28); planos de sus técnicos-"de nada valdrán" (v. 29).

El hablante cardenaliano no omite reconocer a quien dirige la historia: el Señor es punto de apoyo y seguridad de los justos. Su hálito esperanzador aniquilará los imperios. Para mostrar esta intervención del Señor, el poeta emplea tres verbos prototipo: reír, entregar y permitir: "se ríe de ellos" (v. 24), "no nos entregará a su Policía / No permitirá que seamos condenados en el Juicio" (v. 36-37). Es precisamente por la acción del Señor que los oprimidos y desposeídos podrán de algún modo rehacer el proceso fundacional de la liberación.

Así, el poema sapiencial culmina en el reconocimiento de la fuerza del Señor sobre las acciones de los injustos. Esta acción de Dios a favor de los desfavorecidos no conlleva una pasividad de parte de los discípulos; al contrario, motiva hacia una praxis más comprometida y combatiente.

Como síntesis de lo anterior, cito estas letras del teólogo chileno Ronaldo Muñoz:

La liberación de Dios en la historia de los oprimidos, para su liberación, comprometiéndola la responsabilidad del hombre, la hallamos documentada (...) por la Biblia entera. Desde el acontecimiento fundador del exodo de Egipto y la alianza del Sinai, hasta la esperanza cierta de los nuevos cielos y la tierra nueva donde habitara la justicia y Dios mismo será "todo en todos", pasando por el evangelio del reino y el acontecimiento pascual de Jesucristo. Por ahí van las tradiciones históricas de Israel y las leyes para su convivencia en la tierra prometida; por ahí van la predicación de los profetas, la oración (poesía) de los salmos y la esperanza del Apocalipsis (...) Es siempre (...) el Dios liberador de los oprimidos el que se nos revela y nos interpela desde los pobres de la tierra, el que espera de nosotros como sustancia del auténtico culto religioso, la misericordia con los necesitados y el compromiso por la justicia y la paz en nuestro mundo¹⁶⁰.

Finalmente, hablo de la conclusión de este salmo: *poesía y profecía*. Benedetto Croce, en su obra *Breviario de estética*, dice que el poema oficia un acto sagrado. El poeta, por medio de la intuición, conoce y desnuda la verdad. En otras palabras, "el poeta es un loco-cuerdo, un profeta, un santo -escribe Pedro Lamet-, que sale de la corriente y se convierte en eterno privilegiado que contempla el mundo, arrancándole su desconocido corazón"¹⁶¹. Por la intuición, vehículo de contemplación, el poeta devela la realidad. El arte -la poesía-, concluye Benedetto Croce, queda perfectamente definido, con toda sencillez, como intuición¹⁶². Porque la intuición es un medio de conocimiento. Así lo entendemos si nos lavamos de las herencias positivistas que llevamos a cuestas. A propósito, recordemos los aportes del español Miguel de Unamuno en su monumental -en contenido- *Sentimiento trágico de la vida*, donde da al traste con aquella filosofía cuya única vía de

¹⁶⁰ "Dios padre", en *Mysterium liberationis*, vol. 1, p. 537.

¹⁶¹ "El Dios de los poetas", en *Imágenes de la Fe*, p. 4.

¹⁶² Croce, *Breviario de estética*, p. 36.

conocimiento es la razón pura. Más aún, etimológicamente, *intuïto* es "acción de mirar o examinar", del verbo *intueri*, "mirar cuidadosamente, observar, examinar, contemplar, mirar hacia...". De aquí, al acto de fe. El poeta hace las veces de sacerdote, se compromete y padece la realidad intuita. Por esto, Heidegger —refiriéndose a la poesía de Hölderlin— considera singular el acto poético, porque desenmascara las sombras y reúne a los hombres en una sola esperanza transformadora: "En la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío de pensamiento, sino al reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones"¹⁶³.

Con este sustrato crítico, sugiero que los versos 38-44 con los que remata el poema son una conclusión que conjuga poesía y profecía. El hablante, cual profeta, expresa que el futuro dará la razón a los olvidados. Entonces, el salmo se inserta en las raíces más profundas de la poesía: es luz para los ciegos, pies para los cojos, brazos para los mancos, libertad para los presos; ilumina los senderos, vislumbra un porvenir más venturoso. En tres palabras, inventa el porvenir.

También en este caso los paralelismos se multiplican, referidos al término de la tiranía de los líderes. En el retrato del dictador (v. 38) y en su nombre el hablante ilustra la represión, la estadia de la violencia. Pero el retrato desaparece y el nombre se olvida: "Yo vi el retrato del dictador (...) / y volvía a pasar / y ya no estaba / (...) / y su nombre no se podía pronunciar (v. 38-44).

La intuición-esperanza que expresa el salmista cardenaliano cuando dice que el retrato del dictador ha desaparecido y que su nombre ya no se puede pronunciar es, en sentido propio, una expresión poética innegable. Cardenal se muestra poeta verdadero y su obra se salva de ser mero panfleto o manifestación de odio reprimido hacia los opresores. Tiende puentes entre la imaginación y la realidad y apresura el porvenir. Intuye, profetiza, ilumina y se acerca, humilde, a la verdad. Su poesía ingresa al terreno de lo sagrado al ser portavoz de la humanidad que ansia un futuro más favorable.

Resta decir que los símbolos y esperanzas de los poetas comulgan, porque son universales. Tal evidencia me remite, a partir de este salmo, a uno de los grandes poetas de la lengua española: César Vallejo, que en medio del dolor espera hasta el final el triunfo de la justicia y la hermandad. Él escribe sin cortapisas en "Himno a los revolucionarios de la República" —siempre con un dejo profético cercano a la literatura hebrea—:

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entretejiéndose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!

¹⁶³ *Poesía y verdad*, p. 143.

¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, especiales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!¹⁶⁴

“Serán dados los besos que no pudisteis dar” y “sólo la muerte morirá”, porque ya no habrá dictadores ni injusticias. He aquí la magia y fuerza del salmo. Cardenal, como León Felipe¹⁶⁵, ha rescatado al salmo de las sacristías y de las catedrales para clavarlo en el cielo, en la tierra y en la carne del Hombre. Porque el salmo es del poeta, es grito, protesta, está en pie y en marcha, y en los primeros umbrales del siglo XXI “vale más que la espada”.

¹⁶⁴ En *Obra poética*, p. 289.

¹⁶⁵ Vid. dos grandes poemas de León Felipe que rescatan el carácter combativo del salmo: “¡El salmo es mío!” y “El salmo fugitivo”, en op. cit., p. 161-165.

CAPÍTULO 3

CÁNTICO CÓSMICO: EL RITMO POÉTICO DE LA ESPERANZA

El *Cántico cósmico* (Managua, 1989) es la cima poética del cantor de Solentiname. Ha recibido por igual vitores que vituperios. Texto voluminoso como polémico. ¿Resumen de una poética peculiar?, ¿suma poética?, ¿tratado de múltiples disciplinas versificadas que mejor pudo escribirse como prosa?, ¿ensayo de un vate inconforme, esperanzado y solitario en tiempos de zozobra?, ¿gritos de marxista-utopista-cristiano-humanista fuera de tiempo?, ¿voz lejos del coro? La objetividad de las respuestas exige algo más que gusto personal: conocimiento del proceso creador de Cardenal y una lectura atenta de la obra.

Muchos juicios ha despertado el *Cántico cósmico*. He aquí unos ejemplos. José María Valverde dice que "faltan las categorías críticas para hablar de este libro: es de una audacia inaudita (...) ¡Qué aplomo, qué valentía!"¹⁶⁶. El paisano de Cardenal, José Coronel Urtecho, en sus "Anotaciones iniciales", lo equipara con la *Divina Comedia* de Dante y con *De rerum natura* de Lucrecio (comparación tan atrevida como justa en muchos sentidos, anota Borgeson Jr.¹⁶⁷). Pero Borgeson Jr. mismo lo confronta con el *Primer sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, y con los *Cantos del peregrino* de José Mármol. Y sostiene: "*Cántico cósmico* no es un poema perfecto (...) Si es una obra maestra, de un poeta que podemos ya sin vacilar llamar de los más grandes del siglo (...) Está destinado a ser la obra poética de mayor impacto que haya dado Latinoamérica en este siglo, con *Cantos de esperanza* de Dario y el *Canto general* de Neruda"¹⁶⁸. Es el más ambicioso conjunto de obras poéticas que ha dado la lengua española de todos los tiempos y especialmente en las Américas anglosajona y latina a lo largo de este siglo XX; tan próximo como alejado del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, de los *Cantares* de Ezra Pound y del *Canto general* de Pablo Neruda: Julio Valle-Castillo¹⁶⁹. Y para que no se incline la balanza: "*Cántico cósmico* es otra cosa: es ilegible y literatura residual", opina Juan Malpartida¹⁷⁰.

También hay sentencias en lengua inglesa. El autor de *Aullido*, Allen Ginsberg, dice, mostrándose conoedor de la obra cardenaliana: "Ernesto Cardenal is a major epic-historical poet, in the grand lineage of Central

¹⁶⁶ Solapa del *Cántico cósmico* (Madrid: Trotta, 1992).

¹⁶⁷ *Reseña del Cántico cósmico*, en *Revista Iberoamericana*, p. 1078.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 1079.

¹⁶⁹ "El *Cántico cósmico* de Cardenal", en *La Jornada Semanal*, p. 23.

¹⁷⁰ *Reseña del Cántico cósmico*, en *Vuelta*, p. 54.

American prophet Ruben Dario. In *Cosmic Canticle*, he interweaves brilliant political-economic chronicle with panoramic spiritual information, updating post-Poundian verse for late 20th Century narration of the Americas' last half-millennium"¹⁷¹. Y Robert Bly, con optimismo superlativo: "Ernesto Cardenal continues the tradition of Pablo Neruda, who said, 'all the pure poets will fall on their face in the snow'. Cardenal's poetry is impure, defiantly, in that it unites political ugliness and the beauty of imaginative vision"¹⁷².

El *Cántico cósmico*¹⁷³ es un libro de muchos patios. Es denuncia, testimonio, lirismo, confesión personal, documental, combate. Recorre todos los andamios posibles: ciencia, religión, mito, marxismo, revolución, utopía, astrofísica, literatura, paisaje, plegaria, historia, etnología, indigenismo, filosofía; habla popular, latinismos, anglicismos, caló; biografía y autobiografía; cultura personal y voz de los otros. Megapoema edificado con pequeñas partículas o poemas menores: libro-unidad. Resumen-antología de la obra anterior del poeta y puerto donde confluyen todas sus naos temáticas y estilísticas. Por eso, no es casual el adjetivo *-cósmico-* que da el autor a su *vástago*. Pretende abarcar la totalidad y confirmarse como suma poética. Aquí está el autor calificando su obra:

Cántico cósmico (...) es el último libro que acabo de publicar y considero que es la culminación de mi poesía, es un trabajo de 30 años de mi vida y en el que trato ahí (sic) de todo el cosmos. Del macrocosmos, del microcosmos y la humanidad en medio. Especialmente el poema está, casi todo él, en un marco científico de las ciencias actuales, de las cosmología, cosmogonía, astrofísica y ciencias biológicas, y también la etnología, incluyendo los mitos de muchos pueblos primitivos y sobre todo, es un intento de hacer poesía de las ciencias actuales, que creo que son una fuente de poesía y de reconciliar, de esa manera, poesía y ciencia, como también ciencia y mística, mística y revolución y ciencia y revolución¹⁷⁴.

Cántico cósmico es un macrotexto¹⁷⁵. Sin más, el calificativo acusa ya la presencia de un volumen físicamente amplio. Además, dice Iván Carrasco

¹⁷¹ <http://www.dlsu.edu/writers-inst/cardenal/htm>

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ En adelante, cito la edición del ITESO -Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente- (Guadalajara, 1991).

¹⁷⁴ Francisco de Anda Corral, "Entrevista con Ernesto Cardenal", en *La Jornada Semanal*, p. 17.

¹⁷⁵ Obra construida a partir de un conjunto de composiciones autónomas (*verbi gratia*, los cancioneros medievales, *Las mil y una noches* o *El Decamerón*). No obstante, en medio de esa aparente autonomía de las partes, hay uno o varios ejes fundamentales (lo que no implica homogeneidad temática) que son clave de lectura de la obra completa. Vamos, los textos "autónomos" se ordenan a un andamiaje más amplio. Proceso que el autor necesita ejecutar cuidadosamente para evitar confusiones o callejones sin salida -sobre todo si se trata de una obra poética-. En un buen macrotexto hallamos referentes que sirven de enlaces o ganchos entre las subestructuras. Gracias a la coordinación -a diferentes niveles- y a la relación entre los subtextos reunidos, se logra la totalidad (un libro-unidad). Por ello, hay progresión en el texto global: la fase posterior asimila a la anterior. Es decir, cada texto mantiene su independencia interna, pero pasa a depender de uno mayor donde se unifica: el

que esta obra logra "inducir" una lectura poética mediante su condición de macrotexto poético. Y continúa, esta técnica implica la transgresión o transformación de las funciones habituales de los discursos que lo conforman. Y aclara: este fenómeno depende más de factores propios de la institución literaria y la competencia del lector, que de procedimientos lingüísticos o formales immanentes¹⁷⁶. Con todo, la obra está aquí, compleja y novedosa:

El *Cántico cósmico* es el macrotexto más impresionante de Cardenal, que destaca su actitud integradora y maestría para manejar una variedad enorme de fuentes documentales, expuestas en forma de citas, intertextos, paráfrasis, glosas, traducciones, al mismo tiempo que amplia una variedad de tipos de discurso: científicos, literarios, religiosos, teológicos, coloquiales, históricos, míticos, autorreflexivos, intertextuales¹⁷⁷.

581 páginas densas, desgranando versos y versos, nutren el *Cántico cósmico*. Hojas divididas en 43 poemas que el poeta ha bautizado como "cantigas"¹⁷⁸ (nuevamente la audacia de Cardenal: revitaliza un género añejo de la literatura). Cada poema con diverso número de versos de métrica irregular y ritmos alternos. Un título -timón de lectura y excelente esbozo del contenido- encabeza cada poema. Y no es derroche citarlos, en orden de aparición, son mapas que nos indican la ruta de los andamios que recorre el macrotexto: "El big-bang", "La palabra", "Fuga de otoño", "Expansión", "Estrellas y luciérnagas", "Más allá y más acá", "El cálculo infinitesimal de las manzanas", "Condensaciones y visión de San José de Costa Rica", "Canción del espacio-tiempo", "Cántico del sol", "Gaia", "Nacimiento de Venus", "El árbol de la vida", "La mano", "Nostalgia del paraíso", "Lo más oscuro antes del alba", "Viajes en la noche", "Vuelos de victoria", "Hacia el hombre nuevo", "La música de las esferas", "Robber Barons", "En una galaxia cualquiera", "Oficina 5600", "Documental latinoamericano", "Visita a Weimar", "En la tierra como en el cielo", "La danza de los millones", "Epitalamio", "Cántico cuántico", "La danza de los astros", "La tumba vacía", "En el cielo hay cuevas de ladrones", "Las tinieblas exteriores", "Luz antigua

macrotexto. (Cfr. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, y Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*).

¹⁷⁶ Cfr. Iván Carrasco, "La poeticidad del poema extenso: *Cántico cósmico*", en <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx8icarrasco.html>

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ Etimológicamente, la cantiga es un "antiguo poema narrativo destinado al canto". Del portugués *canção*, probablemente de origen celta (Vid. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1987). En literatura, el término designa una serie de composiciones de la poesía gallego-portuguesa medieval. Hay cantigas de amigo, amor, escarnio y maldecir; de maestría y refram. La primera no tiene estribillo y se organiza en tres rimas, la segunda tiene estribillo.

Cantigas también son algunos poemas con estribillo, presentes en cancioneros castellanos. Sus temas son lírico-narrativos (por ejemplo, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X). Presentan variedad de metros, aunque domina el zéjel. (Vid. Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 127-132).

sollozante", "Como las olas", "La tumba del guerrillero", "Cosmos como comunión", "Asaltos al cielo en la tierra", "El deseado de las naciones' (de los pueblos)", "Vuelo y amor", "El cántico de los cánticos", "Un no sé qué que quedan" y "Omega". Concluye aquí esta letanía.

Cada cantiga puede leerse por separado, pero también en "su compleja y extensa totalidad". No requerimos que Ariadna nos dé el hilo prodigioso para salir del laberinto. El libro ofrece la visión de un universo unificado y dotado de sentido. Hay un enriquecimiento progresivo en el que interviene cada elemento del macrotexto.

De la grafía a la palabra, de la palabra a la oración, de la oración al verso, del verso a la estrofa, de la estrofa a la página, de la página a la cantiga y de la cantiga al *Cántico cósmico*. Son las estaciones del macrotexto. Y así, como en cadena —con ritmos diversos, ascensos y descensos—, podemos seguir un discurso heterogéneo, pero unidireccional. Sin embargo, el macrotexto no diluye el sentido ni la condición poética de la obra. Así lo expresa Borgesón Jr., haciendo un paralelo entre el universo físico y la arquitectura del poema:

Poema y universo físico existen paralelamente en el *Cántico cósmico* de Cardenal. Así como el material cósmico se compone de átomos, formados en moléculas que se combinan en elementos que forman sustancias que se unen en abejas, mares, estrellas y galaxias, su poema va de la palabra (átomo) a la frase (molécula) a la sustancia (un poema) hasta llegar a la galaxia o universo del poema entero. Y así como podemos observar un objeto discreto o un poema individual, podemos —debemos, en última instancia— contemplar simultáneamente la totalidad¹⁷⁹.

Los referentes anteriores bastan para sondear panorámicamente el *Cántico cósmico*, obra capital del autor y pieza sobresaliente en las letras latinoamericanas de finales del siglo XX. Pero, dadas las características del poema y su extensión, mi análisis atiende sólo dos aspectos: uno literario y otro discursivo.

Primero reviso cómo se hace presente el ritmo poético en esta pieza; y luego paso lista al discurso teológico de la obra. El primer punto reforzará la hipótesis de este trabajo: la poesía de Cardenal es importante no sólo por la bondad, pasión o convicción de sus referentes, sino —y principalmente— porque tiene distintivos artísticos peculiares: la *otra revolución*. Y el segundo es un breve repaso a un aspecto del pensamiento cardenaliano: el poeta no se va al parnaso y sus versos siguen comunicando. De aquí el título de este último capítulo: "El ritmo poético de la esperanza", eso es el *Cántico cósmico*.

¹⁷⁹ *Reseña del Cántico cósmico*, p. 1079.

3.1. El ritmo en el poema

Como hemos visto en los capítulos anteriores, la poesía de Cardenal está muy cerca de la prosa: la mayoría de sus fuentes son documentales y testimoniales -frecuentemente, tradiciones orales-. *Cántico cósmico* no escapa a esta característica, la extrema. Sin embargo, la obra no deviene en mera narración o exposición versificada de ideas y datos. Seguimos estando ante una obra poética gracias a los recursos y herramientas literarios que el poeta aplica conscientemente. Algunos de ellos -también presentes en *Cántico cósmico*- los he registrado al revisar *Hora 0* y *Salmos*; ahora me detengo en uno más: el ritmo (imprescindible en toda pieza poética). Cardenal reconoce que su obra escapa de la "rima regular", pero tiene muchas "rimas internas" y también muchos "juegos de sonidos". Rasgos que dan musicalidad al tipo de material poético que maneja. Así, ritmo y condensación de los discursos poéticos son aspectos nucleares en las creaciones del cantor de Solentiname¹⁰⁰.

El *Cántico cósmico* está construido a partir de muchos discursos y vasos comunicantes que alcanzan el nivel de poesía gracias al ritmo. El discurso poético sigue un fluir semántico, fonético y sintáctico, siempre a favor del mensaje, de lo que desea exponer. Ahora bien, sabemos que el ritmo es una cualidad universal, presente en la vida humana y su entorno. Asimismo, damos por hecho que es inherente a la poesía (también a la prosa); sin embargo, está condicionado al escritor, a la época y a los patrones estéticos. Por eso, me parece importante, antes de analizar algunos fragmentos de la obra, hacer un preámbulo, trazar un pequeño "marco teórico" que sustente mi revisión; es decir, delimitar la noción de ritmo en el poema. En lo mínimo intento agotar un tema tan vasto y estudiado ampliamente por Dámaso Alonso, Samuel Gili Gaya, Emilio Alarcos Llorach y Carlos Bousoño -entre otros-; simplemente hago una reflexión previa -brevíssima- que nos ayudará a valorar mejor las afirmaciones de este análisis.

3.1.1. Un ritmo al servicio de lo comunicado

Podemos abordar el tema del ritmo en *Cántico cósmico* desde dos perspectivas: en sentido amplio y en sentido poético propiamente. Es decir, el ritmo como discurso -"tema"- dentro del poema, y como elemento imprescindible en la construcción de éste (a partir de recursos poéticos como

¹⁰⁰ Cfr. Russell O. Salmon, "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal", en *Cuadernos Americanos*, p. 107.

reiteraciones, repeticiones, etcétera). El mismo título del poema nos da pauta para hacer ambas lecturas.

Cántico cósmico es una afirmación integrada de un sustantivo y un adjetivo (acaso epíteto), con un verbo tácito (*ser*). En este sentido, a partir de ese título podemos hacer otros juicios como el cosmos es canto, el canto es universal, el canto es cósmico¹⁸¹. Antes de estar presente en el poema, el ritmo es una "constante" del universo y de la vida humana. Todo en el cosmos está sometido al ritmo: ir-venir, tesis-antítesis, nacer-morir, día-noche, triunfo-derrota, encuentro-despedida, euforia-tristeza, edificación-derrumbe. Y todo es canto. Reconoce Cardenal que "estamos rodeados de sonido" y que todo lo existente está "unido por el ritmo" ("Jazz cósmico no caótico o cacofónico", aclara). El ritmo es universal: desde las esferas celestes hasta las partículas más ínfimas. Todo se comunica y todo celebra. Sólo el hombre altera ese compás; pero el poeta profetiza que también ese ritmo universal algún día tocará el corazón del hombre:

La música de las esferas.

Un universo armonioso como un arpa.

El ritmo son los tiempos iguales repetidos.

El latir del corazón.

Día/noche.

La ida y el regreso de las aves migratorias (...)

El sonido de la campana está en su forma.

O a propósito, las piernas de las muchachas (...)

Y entre la armonía de los astros y la de los átomos

la anatomía del cuerpo humano (...)

Y el orden social, como el del cielo.

También nosotros en la *danza de los astros*.

Observando los movimientos de los astros

percibieron que había orden en el cielo

y así un día podría haber orden en los hombres¹⁸².

Dice Octavio Paz en *El arco y la lira* que por el ritmo todo se comunica y hermana: astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios; "todo es una inmensa familia"; "una misma sangre corre por todas las formas". Anota el ensayista en esa obra: "A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser"¹⁸³. Esta ruta sigue Cardenal en su *Cántico cósmico*: de la ciencia al mito, del mito a la religión, de los hoyos negros a la revolución, del átomo a la sociedad, todo es liturgia y cópula. El cántico nos pone frente al mar: "¿Por qué nos atrae el ritmo, la música, la danza, / sino porque ello une nuestros átomos y moléculas? / Las jóvenes Pleyades en el cielo / y Safo en su cama sola. / En cuanto a la unidad de este poema / no la tiene. La

¹⁸¹ Francisco López Estrada (*Métrica española del siglo XX*) distingue entre ritmo natural, cósmico y humano. Los tres son prototipos del ritmo poético.

¹⁸² *Cántico cósmico*, p. 231-233.

¹⁸³ P. 113.

unidad es afuera. / La unidad del todo"¹⁸⁴. Bien, podría profundizar más en esta lectura: el ritmo como discurso y afirmación en el *Cántico cósmico*, pero no es mi objetivo.

Ahora bien, en el sustantivo y el adjetivo que forman el título *cántico-cósmico* hay una repetición de fonemas -aliteración-: la consonante *c* aparece cuatro veces -con sonido fuerte *k*-; y la vocal *o* tres. Asimismo, la acentuación esdrújula y la igualdad de la primera sílaba -*co*-, en ambas palabras, inyectan al título una sonoridad especial. Éste es el ritmo fonológico alcanzado gracias a la reiteración de sonidos -que también incluye un ritmo de pensamiento-. Es decir, el poeta quiere expresarnos que en realidad el cosmos canta. Así, significantes (fonemas) y significados forman el ritmo poético. Éste es el que nos interesa descubrir en el poema de Cardenal.

El ritmo, entonces, es repetición de sonidos en el tiempo, pero también es idea y pensamiento: el cosmos está en constante sinfonía, y eso puede ser expresado con palabras sonoras. El ritmo es expresión. Y la poesía es un esfuerzo por reconocer el ritmo en el lenguaje y de favorecerlo en el proceso de la creación literaria, surgida del interior de la conciencia humana que busca comunicarse con los demás: "Inmerso, por tanto, este esfuerzo en el ritmo universal, se halla en la lengua y desde allí favorece la disposición rítmica de sus elementos"¹⁸⁵. En este orden, el *Cántico cósmico* está elaborado con un ritmo que, primordialmente, comunica: el poeta es portavoz del hombre y del universo; salta medidas y cánones, grita, reitera, repite, deja claro. Porque el arte -usando las palabras de Francisco López Estrada- puede resultar una vía para la interpretación del misterio humano, en la que el ritmo se ofrece como una cifra de comunicación¹⁸⁶.

En su afán comunicativo, el ritmo versal, acentual o silábico -en la poesía contemporánea- ha cedido al ritmo poético. Va más allá del acento, de la medida. Según Francisco López Estrada¹⁸⁷, aparte de los fónicos, hay otros elementos, sintácticos, semánticos o de orden intelectual, que crean un ritmo nuevo en el poema basándose en simetrías o paralelismos gramaticales o de pensamiento. Es el ritmo propio, según Ivonne Guillón, de un sistema de versificación paralelístico que consiste en "la sucesión armoniosa de frases de corte semejante, que guardan un ritmo interior en la proporción simétrica de sus formas correlativas"¹⁸⁸. El *Cántico cósmico* también cumple con este sistema rítmico.

El ritmo poético, así entendido, no es sinónimo de métrica. Por eso, el *Cántico cósmico*, amétrico e irregular, no deja de ser rítmico; es sentimiento y pensamiento, tormenta de significantes que significan. Sin embargo, Cardenal no renuncia a esa "grata combinación y sucesión de cláusulas y

¹⁸⁴ *Cántico cósmico*, p. 70.

¹⁸⁵ Francisco López Estrada, *op. cit.* p. 28.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁷ Este autor expone ampliamente el tema del ritmo poético (*op. cit.*, p. 26-51). Además, podemos consultar los textos de Samuel Gili Gaya (*Estudios sobre el ritmo*) y Amado Alonso (*Materia y forma en poesía*).

¹⁸⁸ *Versificación española*, p. 14.

pausas en el lenguaje", proporción entre movimientos y sonidos, orden acompañado¹⁸⁹.

A todo esto, lleguemos a una definición de ritmo —que no la única—, sino la que nos ayudará a valorar y gozar más de la manufactura del *Cántico cósmico*. He aquí, con las palabras de Samuel Gili Gaya:

Ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo poético no necesita ser indispensablemente acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares o las agrupaciones silábicas¹⁹⁰.

Esta novedad rítmica —no exclusiva en Cardenal sino generalizada en el grueso de la poesía contemporánea— encuentra campo perfecto en el versículo (verso que no se sujeta a medida ni rima, ni a la distribución regular de acentos y pausas, ni al canon del cómputo silábico de la métrica tradicional¹⁹¹). Pero éste no resta valor artístico al poema, porque —de acuerdo con Gili Gaya— es búsqueda de libertad, "gran ensayo" de la poesía contemporánea por explorar nuevos ritmos de frase y movimientos. La poesía se ha distanciado de los impulsos "balísticos" de la sílaba que han regido la métrica tradicional: busca una ondulación llevada o conducida hacia un ritmo de más alcance que el silábico. Esta aventura representa la "voz solitaria del poeta que no gusta de marcar el paso con los demás y quiere fugarse, emanciparse de ser masa"; es un "anhelo indefinido de salvar lo personal, lo íntimo, de toda amenaza de colectivismo artístico, en nuestros tiempos de industria pesada y rebaños humanos"¹⁹². No es ruptura con la tradición, sino atención a lo otrora soslayado. Tal actitud refleja un "existencialismo artístico", en que la palabra es difusión, y por eso se ajusta a la melodía y no al compás, "como la curva del anhelo que se lanza a una larga trayectoria de tensiones crecientes y distensiones que se van apagando a tientas, en un crepúsculo sin fin"¹⁹³. Éste es el ritmo que encontramos en el cántico de Cardenal. Sus versos libres, sueltos, que parecen disparar aquí y allá, tienen sus hilos conductores, sus vasos comunicantes, esa melodía humilde que distingue el trinar de algunos pájaros al amanecer. Por ejemplo —atendamos a la concatenación de la segunda estrofa—:

Otra vez es de día en Solentiname
y canta en la ceiba mirando al cielo
con poca variación en su canción

 compañía compañía compañía
emparejémonos emparejémonos emparejémonos

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 55.

¹⁹¹ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 1072-1073.

¹⁹² Samuel Gili Gaya, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 97.

unión unión unión
 y también canta
compasión compasión compasión
 la misma canción cada día
 el pájaro pidiendo su pareja.

Mirando una vez el lago
 donde está el hotel Intercontinental de Managua:
 el lago levantado sobre los techos
 y las lanchas como flotando en el aire
 y sobre el lago las montañas azules
 y sobre las montañas el cielo azul.
 Agua y tierra de color de cielo.

Y entonces fue que dije:
 ¿Pero a Vos cuando te veré cara a cara?

Amén de todo lo dicho, el ritmo poético del *Cántico cósmico* se ajusta —a veces más, a veces menos, porque el ritmo poético, como el musical, también está compuesto de intensificaciones elásticas, armónicos temblorosos y vacíos rítmicos¹⁹⁴— a ciertos parámetros estilísticos. Sigue recursos sintácticos y semánticos. Repite sonidos y palabras, multiplica sin fin ideas y referentes paralelos. Podemos registrar aliteraciones, anáforas, reduplicaciones, concatenaciones, emparejamiento y retruécanos. Pero cierto aquí este preámbulo y doy paso al análisis.

3.1.2. El ritmo de los orígenes y de la denuncia y el testimonio

Dada la vastedad del *Cántico cósmico*, tomo dos fragmentos de la obra para mostrar cómo aparece el ritmo poético. Es sólo una exposición que nos ayudará a gustar más de esta pieza y un eslabón más que corrobora mi lectura de la poesía cardenaliana, vista desde la *otra revolución*. En ambos análisis numero los versos siguiendo el orden que ocupan en la cantiga a la que pertenecen.

Cito los primeros 45 versos —que forman una sola estrofa— de la segunda cantiga, "La palabra"¹⁹⁵. Posteriormente, procedo a su revisión.

- 1 En el principio
- 2 —antes del espacio-tiempo—
- 3 era la Palabra.
- 4 Todo lo que es pues es verdad.
- 5 Poema.
- 6 Las cosas existen en forma de palabra.
- 7 Todo era noche, etc.

¹⁹⁴ Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁵ *Cántico cósmico*, p. 25-31.

8 No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas.
 9 Era la palabra. (Palabra amorosa.)
 10 Misterio y a la vez expresión de ese misterio.
 11 El que es y a la vez expresa lo que es.
 12 "Cuando en el principio no había todavía nadie
 13 el creó las palabras (*naikino*)
 14 y nos las dio, así como la yuca"
 15 en aquella traducción amarillenta anónima del alemán
 16 de una parte del gran librón de Presuss
 17 que yo encontré en el Museo Etnográfico de Bogotá
 18 traducción al español de Presuss traduciendo del uitoto al alemán:
 19 La palabra de sus cantos, que él les dio, dicen ellos,
 20 es la misma con que hizo la lluvia
 21 (hizo llover con su palabra y un tambor).
 22 los muertos van a una región donde "hablan bien las palabras";
 23 río abajo: el río es muy grande.
 24 (lo que han oído del Amazonas según Presuss)
 25 allí no han muerto de nuevo
 26 y se encuentran bien río abajo sin morir.
 27 Día llegará en que iremos río abajo nosotros.
 28 En el principio pues era la palabra.
 29 El que es y comunica lo que es.
 30 Esto es:
 31 el que totalmente se expresa.
 32 Secreto que se da. Un sí.
 33 El en sí mismo es un sí.
 34 Realidad revelada.
 35 Realidad eterna que eternamente se revela.
 36 Al principio...
 37 Antes del espacio-tiempo,
 38 antes que hubiera antes,
 39 al principio, cuando ni siquiera había principio,
 40 al principio,
 41 era la realidad de la palabra.
 42 Cuando todo era noche, cuando
 43 todos los seres estaban aún oscuros, antes de ser seres,
 44 existía una voz, una palabra clara,
 45 un canto en la noche.

Primero, fijémonos en el ritmo fonológico. En la tirada de versos hay repetición de fonemas y palabras, siempre en función del mensaje que el poeta intenta comunicar: desde el principio existe la Palabra –creadora y eterna–, atributo de los dioses, los dioses mismos. Hallamos aliteraciones. El fonema *s* –a veces como *c* débil o como *z*– es constante. En los primeros 14 versos ese sonido se multiplica 31 ocasiones –cuatro como *c* y dos como *z*–. Esta aliteración confiere un ritmo importante al texto: la suavidad de la *s* nos remite al soplo, al viento primigenio presente en las cosmogonias (dice el Génesis: "La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas"), a la calma, a la brisa que tranquiliza, al susurro que acompaña el principio de todas las creaciones, de todos los milagros, de todas las cópulas: "Misterio y a la vez expresión de ese misterio" (v. 10).

Luego, en los versos 19-23, ese sonido se repite 15 veces —una como *c* y dos como *z*—. Pero ahora el ritmo nos remite al canto, a la entonación, al salmo: "La palabra de sus cantos, que él les dio, dicen ellos" (v. 19). Y reaparece en los versos 28-45 38 veces —6 como *c* y una como *z*—. De nueva cuenta —como en el primer bloque— ese sonido produce en nosotros una sensación de susurro y viento, y nos remite al soplo creador, que rompe la oscuridad para crear los rostros: "todos los seres estaban aún oscuros, antes de ser seres" (v. 43).

Asimismo, hay vocales que se multiplican en algunos versos, pero no son constantes como el fonema *s*. Por ejemplo, la *a* está marcando un ritmo suave, nítido: "Las cosas existen en forma de palabra. / Todo era noche, etc. / No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. / Era la palabra. (Palabra amorosa.)" (v. 7-9). Amén de este ritmo fonológico, en los versos citados, podemos descubrir un extra: el acento grave de las palabras (ritmo acentual).

También aparece la vocal *o*, que suena a dureza, a sentencia. En los versos 19-27 se reproduce 31 veces. Así, leemos: "rio abajo: el río es muy grande, / (...) / allí no han muerto de nuevo / y se encuentran bien río abajo sin morir. / Día llegará en que iremos río abajo nosotros" (v. 23-27).

Atendamos ahora a la repetición de palabras y expresiones, que también enriquecen el ritmo poético. Si consideramos en bloque los primeros 6 versos, hallamos un caso de epífora o conversión: el sustantivo *palabra* se repite al final de los versos 3 y 6: "era la *Palabra* / (...) / Las cosas existen en forma de *palabra*". Luego, en el verso 4, vemos una reduplicación o repetición del verbo *ser* en presente singular de tercera persona: "Todo lo que *es* pues *es* verdad". Luego, ese ritmo, que insiste en llamar de mil modos a la Palabra creadora, recurre a más reduplicaciones y establece paralelos sinonímicos en los versos 9-11: "Era la *palabra*. (*Palabra* amorosa.) / *Misterio* y a la vez *expresión* de ese *misterio*. / El que *es* y a la vez *expresa* lo que *es*". Notemos que el ritmo alcanza más intensidad por la derivación *expresión-expresa*.

Viene otro bloque de versos (19-27) donde se refuerza y amplía la información respecto de la Palabra. El poeta trae a colación la creencia de los uítopos de que los muertos van a una región —río abajo— donde "hablan bien las palabras". Ellos esperan que el Creador, dador de la palabra y el canto, les dará —después de la muerte— la inmortalidad, la palabra que no muere. En este contexto, la aliteración de los versos 19-21 que duplica la *ll* recrea el sonido de la brisa, el viento sagrado y la calma: *ellos-lluvia-llover*. Luego, en los 22 y 25 se repite el vocablo *muerto* (una vez como sustantivo plural y otra como forma verbal compuesta del pretérito). Pero el ritmo poético, fonológicamente hablando, realiza el vuelo a partir del verso 23 —referido al sitio donde, según los uítopos, van los muertos— con una reduplicación del sustantivo *rio*: "río abajo: el río es muy grande". Y la expresión *río abajo* reaparecerá en los versos 26-27 a modo de epífora o conversión, al final de los mismos: "y se encuentran bien *río abajo* sin morir. / *Día llegará* en que iremos *río abajo* nosotros". Además, si atendemos al sonido de las *erres* en la repetición del nombre *río* (v. 23, 26-27), captaremos un ritmo que nos

comunica fuerza, convicción, coraje, certeza: el poeta -voz de la etnia, grito de esperanza- asegura que iremos, río abajo, al sitio donde se hablan palabras transparentes.

Ahora, tomemos en bloque los versos 28-35. Se trata de ideas paralelas referidas a los atributos de la Palabra. A fuerza de repetir sentencias paralelas, el ritmo poético consolida lo expresado por el poeta. La Palabra primigenia es y comunica desde el principio; se expresa, se da -como secreto-, es un sí, realidad revelada. La Palabra es la divinidad. Así, en el verso 29 hay una reduplicación: "El *que es* y comunica lo *que es*". Luego, el pronombre reflexivo *se* del verso 31 se repite en el 32: "*se expresa*", "*se da*". El 32 establece una epifora con el 33: en ambos, al final, aparece la expresión "un sí" -como prerrogativa de la Palabra-. Adelante, en el 33, hay otra reduplicación: se repite el adverbio de afirmación -también como atributo-: "Él en *sí mismo* es un *sí*". Posteriormente, entre los 34 y 35 hay anáfora y epifora (con derivación): ambos versos inician con el sustantivo *realidad* y finalizan con las expresiones *revelada* y *revela*; además, en el 35 hay reduplicación (con derivación -*eterna-eternamente*-): "*Realidad revelada. / Realidad eterna que eternamente se revela*".

Finalmente, en los versos 36-45, el poeta regresa al tema de los tres primeros versos: el principio. Otra vez, el ritmo poético se forja a fuerza de paralelismos y repetición de palabras. Primero, hay una serie de anáforas entre los versos 36-41. El escritor inicia los 36, 39 y 40 con la expresión adverbial de tiempo *al principio*; y los 37 y 38 con *antes*. Asimismo, en el 38 hay una reduplicación del segundo adverbio. Además, entre los 39 y 40, hay anadiplosis: el sustantivo *principio*, que culmina el 39, abre como adverbio el 40: "*al principio, cuando ni siquiera había principio, / al principio*". Luego, en el 42 el adverbio *cuando* se reduplica; y en el 43, el sustantivo *seres*. Por último, también hay reduplicación (v. 44 y 45) de los adjetivos numerales *una, un*, que consolidan el paralelismo de los sustantivos que acompañan y la idea del principio creador: *una voz, una palabra, un canto*.

Ahora profundicemos en los significados del ritmo poético. Al respecto, el poema mismo ofrece algunos recursos de análisis (estructuras sintácticas y semánticas).

Primero, hay un emparejamiento que da cohesión interna a los 45 versos, los "engancha". Dice el verso 1: "*En el principio*", cuyo sentido queda completado en el 3: "*era la Palabra*". Y en los versos finales (42-45) aparece: "*Cuando todo era noche...*" (42), "*existía una voz, una palabra clara, / un canto en la noche*" (44-45). Advertimos de inmediato coincidencia en las expresiones adverbiales de tiempo: *en el principio-cuando todo era noche*. Además, hay repetición del sustantivo *palabra* (ampliado en los versos finales con dos paralelos -*voz, canto*-), acompañado de dos verbos con el mismo accidente gramatical (tercera persona, pretérito imperfecto de indicativo): *era-Palabra / existía-voz-palabra-canto*. Son las primeras correspondencias sintáctico-semánticas. Anotado esto, podemos afirmar que el poeta está evocando el poder creador de la Palabra. La Palabra, don preciado de los

dioses y los hombres es desde siempre. En esta verdad se fundamentan las cosmogonías. Y con base en esta realidad, gira el ritmo poético.

Hay paralelos semánticos referidos a los "orígenes", al cuando "ya era la Palabra". Su reiteración es clave y funcionan como repetición diseminada¹⁹⁶ a lo largo del bloque poético; es decir, son como *leitmotiv*, hilos conductores, goznes en torno de los cuales se mueve la composición. En este orden, la expresión adverbial *en el principio* se multiplica seis veces —tres con la variante *al principio*— (v. 1, 12, 28, 36, 39-40); y el sustantivo *palabra*, 11 —dos en plural— (3, 6, 9, 13, 19, 21, 22, 28, 41 y 44).

En torno de la expresión *en el principio* se asocian semánticamente otras: "—antes del espacio-tiempo—" (v. 2), "Todo era noche, etc. / No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas" (7-8), "Antes del espacio-tiempo, / antes que hubiera antes" (37-38), "Cuando todo era noche, cuando / todos los seres estaban aún oscuros, antes de ser seres" (42-43). Y del sustantivo *palabra*: *verdad* (4), *poema* (5), *misterio* (10), *el que es* (11, 29), *tambor* (21), *el que totalmente se expresa, secreto que se da, un sí, en sí mismo, realidad revelada y eterna* (31-35), *voz, canto* (44-45).

En resumen, el poeta arma un ritmo poético que afirma, acorde con las cosmogonías, que desde siempre, desde el principio, es la Palabra (la divinidad). Esta Palabra se comunica, crea y da a los hombres la palabra. Y la Palabra es Poema, es decir, creación. Ésta es la fe judía, cristiana, uítoa, maya: al principio era la Palabra, que rompe el silencio y la oscuridad para hacer la luz, las voces y los cantos. Palabra que es amor. Escribe Cardenal —en tono cercano al de los místicos— que sólo el amor revela, pero vela lo que revela: "a solas revela, / a solas la amada y el amado / en soledad iluminada, / la noche de los amantes, / palabra que nunca pasa / mientras el agua pasa bajo los puentes / y la luna despacio sobre las casas pasa". Para el poeta las cosas susurran secretos, "de noche", en sitios secretos. Y si no nos ha vencido la cotidianidad, toda cosa "baja los ojos". Así, mito y religión se hacen, de nueva cuenta, poesía en la pluma de Cardenal.

Los dioses son poetas. Y el poeta es vocero de los dioses. Ese viento de la Palabra cuando crea —que nos llega en el poema con la repetición constante del fonema *s*— es prototipo de la palabra humana, arma y defensa de los hombres. En resumen, el ritmo poético de estos versos nos recrea eso que ya está escrito en el *Génesis*: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra" (1, 1); en el Evangelio de San Juan: "En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios (...) Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron" (1, 1-5); y en el *Chilam Balam de Chumayel*: "Allí donde no había cielo antiguamente, he aquí que la Palabra nació por sí misma, dentro de lo oscuro. He aquí que las piedras de una sola vez fueron creadas, y fueron las montañas"¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Vid. Pelayo H. Fernández, *Estilística*, p. 44-45.

¹⁹⁷ *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, p. 91.

Ahora analizo el ritmo poético de un fragmento de la cantiga 16, "Lo más oscuro antes del alba"¹⁹⁶. En este caso, el poeta recurre a la denuncia social y al testimonio (el contexto es la persecución de los sandinistas durante el régimen somocista). En este caso, atiendo el ritmo poético en sus aspectos fonológico y comunicante. Leamos:

1 Voy a hablarles ahora de los gritos del Cuá
2 gritos de mujeres como de parto.
3 María Venancia de noventa años, sorda, casi cadáver
4 grita a los guardias no he visto muchachos
5 la Amanda Aguilar de cincuenta años
6 con sus hijitas Petrona y Erlinda
7 no he visto muchachos
8 como de parto.
9 -Tres meses presas en un cuartel de montaña--
10 Angela García de veinticinco y siete menores.
11 La Cándida de dieciséis años amamanta a una niñita
12 muy diminuta y desnutrida.
13 Muchos han oído estos gritos del Cuá
14 gemidos de la Patria como de parto.
15 Al salir de la cárcel Estebana García con cuatro menores
16 dio a luz. Tuvo que regalar sus hijos
17 a un finquero. Ermelinda Hernández de dieciséis
18 las mejillas brillantes de llanto
19 las trenzas mojadas de llanto...
20 Capturadas en Tazua cuando venían de Waslala
21 la milpa en flor y ya grandes los quequisques
22 las patrullas entraban y salían con presos.
23 A Esteban lo montaron en el helicóptero
24 y al poco rato regresaron sin él..
25 A Juan Hernández lo sacó la patrulla
26 una noche, y no regresó más.
27 Otra noche sacaron a Saturnino
28 y no lo volvimos a ver... a Chico González
29 también se lo llevaron
30 eso casi cada noche
31 a la hora en que cantan las cocorocas
32 con gentes que no conocimos también.
33 La Matilde abortó sentada
34 cuando toda una noche nos preguntaban por los guerrilleros.
35 A la Cándida la llamó un guardia
36 veni lavame este pantalón
37 pero era para otra cosa
38 (Somoza sonreía en un retrato como un anuncio de Alka-Seltzer).
39 Llegaron otros peores en un camión militar.
40 A los tres días que salieron parió la Cándida.
41 Esta es la historia de los gritos del Cuá
42 triste como el canto de las cocorocas
43 la historia que cuentan las campesinas del Cuá
44 que cuentan llorando
45 como entreviendo tras la neblina de las lágrimas una cárcel
46 y sobre ella un helicóptero.

¹⁹⁶ Cántico cósmico, p. 167-176.

"Nosotras no sabemos de ellos."

47 Pero Sí han visto
 48 sus sueños son subversivos
 49 barbudos, borrosos en la niebla
 50 rápidos
 51 pasando un arroyo
 52 ocultos en la milpa
 53 apuntando
 54 (como pumas)
 55 ¡saliendo de los pajonales!
 56 pijeando a los guardias
 57 viniendo al ranchito
 58 (sucios y gloriosos)
 59 la Cándida, la Amanda, la Hermelinda
 60 en sus sueños muchas noches
 61 -con sus mochilas-
 62 subiendo una montaña
 63 con cantos de dichoso-fui
 64 la María Venancia de noventa años
 65 los ven de noche en sueños
 66 en extrañas montañas
 67 muchas noches
 68 a los muchachos.
 69

En esta gran estrofa encontramos un ritmo sustentado fundamentalmente en la reiteración del mensaje y que enfatiza lo visual. Esto se explica, en parte, porque los versos conforman una cantiga cuyo discurso no es lírico, sino testimonial y denunciante. El poeta es portavoz de las víctimas y -como Neruda o Miguel Hernández- no confina la memoria histórica a la sepultura. Nos habla de la represión y las muertes injustas en tiempos del somocismo en Nicaragua. Por eso, en sus versos abundan los nombres concretos de mujeres y hombres que sufrieron el flagelo militar como consecuencia de su resistencia. Y ante todo, son un homenaje a esas mujeres valientes, las mujeres del Cuá, que se solidarizaron con los jóvenes revolucionarios.

Dadas estas características, los versos del poema están agrupados a modo de gradación descendente, enumeración y acumulación de referentes. Y el ritmo poético es producto de la alternancia entre dos voces poéticas, en las que también hay recursos sonoros y sintácticos, aliteraciones y repetición de palabras. ¿Cuáles son esas dos voces que se alternan? La de las víctimas -las mujeres del Cuá-; y la del poeta -que da pauta al relato, a la escena testificada por las mujeres-. La presencia de ambas intervenciones la comprobamos en los versos 1: "Voy a hablarles ahora de los gritos del Cuá..." (voz del poeta-cronista) y 41-42: "Esta es la historia de los gritos del Cuá (...)" la historia que cuentan las campesinas del Cuá" (infiero que los versos antecedentes -excepto las intervenciones del poeta- corresponden a la narración viva de las mujeres).

Bien, hecha esta distinción, agrupo los versos que corresponden a la intervención de cada voz. 1-2: poeta (1); 3-7: mujeres (1); 8-9: poeta (2); 10-12: mujeres (2); 13-14: poeta (3); 15-40: mujeres (3); 41-46: poeta (4); 47:

mujeres (4); 48-69: poeta (5). Así, la sucesión de ambas voces ofrece un ritmo poético especial que insiste, una y otra vez, en lo comunicado. Las mujeres, con su relato escueto, nos van dibujando las escenas y la gallardía que mostraron ante los perseguidores de jóvenes revolucionarios. La intervención del poeta viene a ser una repetición diseminada, un hilo conductor que dirige ese trozo de cantiga.

Hecha esta división procedo al análisis.

Fijémonos primero en la voz del poeta-cronista, que presenta una serie de repeticiones de palabras y sonidos. Consideremos sus primeras cuatro intervenciones y dejemos la quinta para el final. En las intervenciones 1, 3 y 4 se repite el sustantivo *gritos*; en 1, 2 y 3, la expresión comparativa *como de parto*, referida a los gritos de las mujeres del Cuá (en la intervención 3, el comparativo se liga al sustantivo *gemidos*, paralelo sinonímico de *gritos*); y en 1, 3 y 4, el topónimo Cuá.

Además, en el interior de cada intervención del poeta hay juegos de sonidos o repeticiones de palabras. En la intervención 1, hay una anadiplosis: el sustantivo *gritos* del verso 1 inicia el 2: "Voy a hablarles ahora de los gritos del Cuá / gritos de mujeres como de parto". Asimismo, hay aliteraciones. Destacan nos los sonidos de la consonante *s* y la vocal *o*. En el par de versos que integran esta intervención, la *s* aparece cuatriplicada: hablarles-gritos, gritos-mujeres; y ocho veces la *o*: *voy-ahora-los-gritos, gritos-como-parto*. En este ritmo, los juegos de sonidos contrastan: la *s* remite a la parsimonia, a la discreción de la poesía, a la delicadeza femenina; pero la *o* -implacable en la palabra *grito*- aparece cargada de coraje y valentía. (El mismo mecanismo de sonidos está en las intervenciones 2 y 3 del poeta: *como-parto, tres-meses-presas; muchos-oido-estos-gritos, gemidos-como-parto*).

De igual modo, en la intervención 4 el ritmo poético se teje a partir de aliteraciones y paralelismos. Primero, el sustantivo *historia* se repite, a modo de anáfora, en los versos 41 y 43; y la expresión *que cuentan*, en los 43 y 44. El poeta insiste que la voz de las mujeres es real, los sucesos que denuncian verdaderamente sucedieron. Asimismo, hay juegos de sonidos (la *o* y la *a*, por ejemplo); pero sobresale el fonema fuerte *c* (*K*), presente en los seis versos que integran esta intervención: *Cuá-como-canto-cocorocas-cuentan-campesinas-Cuá-cuentan-como-cárcel-helicóptero*. Es la *c* de la narración del que habla, del que relata, tal vez en la penumbra, a los camaradas. Esta sensación que produce la *c* de estar escuchando una confidencia queda completada con los sonidos *ll* y *l*: *llorando-ella* (v. 44, 46); *la-nebña-las-lágrimas-cárcel-helicóptero* (v. 45-46). Así pues, los tres sonidos configuran un ritmo fonológico que nos remite a la nostalgia, mejor dicho a la tristeza, al llanto, al dolor, a ver llover tras los barrotes de una sórdida prisión. Es el tono del relato, de la memoria histórica, dice el poeta, de las mujeres del Cuá.

Ahora analicemos la intervención 5 del poeta. Esta aparece inmediatamente después de la última voz de las mujeres: "Nosotras no

sabemos de ellos" (sostenían, firmes, ante los guardias). Por eso, en esta ocasión, el poeta —conocedor del corazón humano— afirma que esas mujeres sí han visto muchachos. Entra el homenaje: han visto, pero ante los guardias han dicho que no, porque ellas son de la causa y no la traicionan. En estos últimos versos, hay aliteraciones que inyectan vigor el ritmo poético. Los sonidos s (un par de veces como c suave) y, casi al final, *ch* se multiplican: sí, visto, sus, sueños, son, subversivos, barbudos, borrosos, rápidos, pasando, oculos, pumas, saliendo, los, pajonales, los, guardias, ranchito, sucios, gloriosos, sus, sueños, muchas, noches, sus, mochilas, subiendo, cantos, dichoso, Venancia, años, los sueños, extrañas, montañas, muchas, noches, muchachos. Ambos sonidos marcan un ritmo que da la sensación de cuchicheo, clandestinidad, secreto, susurro; ése que sólo los astutos y audaces tienen para despistar a sus enemigos.

También hay repeticiones de palabras. El sustantivo *sueños* se repite tres veces (v. 49, 61 y 66) al igual que *noche* —dos como plural antecedido por el adjetivo *muchas*— (v. 61, 66 y 68). La reiteración de ambos sustantivos nos indica que la hora del escape, de la huida de las garras de los perseguidores es la noche; pero la noche simboliza también sufrimiento, lucha, combate para llegar al día. Y es en la noche cuando se labran los sueños más obstinados.

Además, en esta quinta intervención hay una especie de similitud que conduce al poeta a enlistar, en paralelos, una serie de gerundios, que no sólo enriquecen el ritmo poético por la repetición de sonidos iguales, sino que además confieren a las acciones versificadas una sensación de actualidad: *pasando un arroyo-apuntando-saliendo* de los pajonales-*pijando* a los guardias- *viniendo* al ranchito-*subiendo* una montaña. Leyendo los versos podemos ver a esos jóvenes que pasan el arroyo, apuntan, suben la montaña y cantan. De esta manera, el poeta en su *Cántico cósmico* ofrece un ritmo poético que muestra las "venas abiertas" de su pequeña patria.

Ahora me detengo en la voz de las mujeres, que intervienen en cuatro ocasiones. Destacan en su testimonio —cual ha de ser en todo testimonio— los nombres de los protagonistas y las acciones que realizan o sufren. Así, el ritmo se logra con la reiteración nominal de mujeres y hombres, con otros datos que enfatizan la crudeza del testimonio.

Considero, en bloque, las tres primeras intervenciones. Hay un enlistado de nombres de mujeres que se resistieron a denunciar a los jóvenes revolucionarios y, en consecuencia, sufrieron el encarcelamiento o la violación. He aquí el ritmo en la enumeración (sin contar la repetición de algunos nombres en la última intervención del poeta): *María Venancia* (v. 3), *Amanda Aguilar* —con sus hijas *Petrona* y *Erlinda*— (v. 5 y 6), *Ángela García* (v. 10), la *Cándida* (v. 11, 35 y 40), *Estebana García* (v. 15), *Emelinda Hernández* (v. 17), la *Matilde* (v. 33). Subrayamos el fonema a como aliteración en todos los nombres, que da la sensación de nitidez, claridad y frescura; es el sonido de la humildad, la fidelidad y el recato.

Pero el ritmo poético, en este caso, no se limita a enlistar nombres, también los acompaña de referentes que nos dicen algo sobre quienes los

ostentan. María Venancia tiene noventa años, está sorda y muy flaca ("casi cadáver"); Amanda Aguilar, de cincuenta años y dos hijitas; Ángela García, de veinticinco, tiene siete crios; la Cándida, de dieciséis, amamanta a una niña (diminuta y desnutrida), es violada por un guardia y pare a los tres días que sale de prisión; Estabana García, cuando deja la cárcel, da a luz; Emelinda Hernández, de dieciséis, llora; la Matilde aborta sentada en prisión (esa noche interminable cuando los guardias les preguntaban a las mujeres por el paradero de los guerrilleros). Todas ellas son capturadas y detenidas tres meses en un cuartel de montaña.

Las mujeres, además, testifican que las patrullas entraban y salían con presos. Y de nuevo los nombres, como prueba. Algunos de los capturados: Esteban, Juan Hernández, Saturnino y Chico González. Esta nomenclatura aparece insertada en los versos 23-32. Aquí, el ritmo también se da a nivel morfosintáctico, por medio de verbos puestos en paralelo, que además establecen campos semánticos: por un lado los perseguidores, los sembradores del terror; por otro, las víctimas: "A Esteban *lo montaron* en el helicóptero / y al poco rato *regresaron sin él...* / A Juan Hernández *lo sacó* la patrulla / una noche, y *no regresó* más. / Otra noche *sacaron* a Saturnino / y *no lo volvimos a ver...* a Chico González / también *se lo llevaron*" (v. 23-29).

Además de estas enumeraciones de nombres y acciones, hay repetición de algunas palabras o expresiones. El "no he visto muchachos" del verso 4 reaparece en el 7; el sustantivo *llanto* del 18 hace lo propio en el 19; y *noche* aparece triplicado en los 26, 27 y 30 (en los dos primeros como anáfora). La repetición de esas palabras quiere comunicar la convicción femenina que no vacila ante el dolor, el sufrimiento y el terror. Aunque la noche es larga y parece sin final, ellas dicen a los guardias que no han visto guerrilleros en la montaña.

La última intervención de las mujeres. Es sólo un verso, entrecomillado, que reitera la respuesta firme de las mujeres, protegiendo a sus muchachos de las garras de los leones: "Nosotras no sabemos de ellos".

Este es el ritmo poético de los versos, denunciadores y esperanzados. No digo más, el poema habla por sí, comunica sin detenerse en discursos sofisticados.

3.2. Un poeta comparte su fe

La *otra revolución* en la poesía de Cardenal también abarca el aspecto discursivo. La ideología invade sus versos. Pero, reitero, el poema siempre luce como obra de arte. Por eso, luego de precisar uno de los méritos literarios del *Cántico cósmico* —su personal ritmo poético—, me asomo al discurso teológico que presenta: la fe de Ernesto Cardenal. Fe distante de todo confesionalismo y de fronteras abiertas. A creyentes y ateos el poeta nos habla de Dios de manera más clara y convincente que muchos teólogos. En

Cántico cósmico, como en los *Salmos*, Cardenal expresa su fe en Dios, en el Dios de Jesucristo. Fe ortodoxa, claro, por escapar de convencionalismos y credos petrificados. Desde el lugar teológico del pobre sociológico, el poeta y sacerdote vetado por el Vaticano celebra la eucaristía de las cosas. Su fe en la divinidad es una fe en el hombre, la ciencia, la materia, los acontecimientos, la historia, el futuro: "El *Cántico cósmico* es una profesión de fe puesto que yo tengo fe y esa fe está en el poema, pero no es principalmente la motivación del poema. Tal vez podríamos decir más exactamente que es una profesión de esperanza, y más aún, una profesión de amor"¹⁹⁹. Así, a Dios llega por todos los caminos, credos, cosmovisiones y culturas. Cardenal, como el Neruda de *Odas elementales*, es un poeta que ve en todo un destello de la Trascendencia, que deja al universo seguir recreándose en libertad:

Lo que hemos visto de las obras de Dios es apenas una chispa
dice el Eclesiástico, y hay muchos misterios más grandes
"pues no hemos visto sino unas pocas de sus obras" [...]

No un creador que creó en el principio
sino continuamente crea y no directamente
sino a través de leyes físicas de manera
que los científicos no ven ningún creador.
Y un creador improvisador también²⁰⁰.

El discurso de Dios que propone el poeta es resultado de una actitud contemplativa. En este sentido, es la comunicación de una experiencia. Ésa es la clave de lectura que encuentran Raúl H. Mora Lomeli²⁰¹ y Luce López-Baralt²⁰² en el *Cántico cósmico*: contemplación como poesía y conocimiento. Pero aclara Mora Lomeli, "contemplación para aprender a trabajar en el amor". "La contemplación —dice el jesuita— no es en este libro la serena mirada con que un artista observa el paisaje desde su ermita en la montaña, ni la incomprometida actitud con que el vacacionista se sienta en la playa frente al mar"²⁰³. El contemplativo —como el místico— encuentra unidad en todo. No ve una realidad fragmentada como el hombre común y corriente: Dios está en todo y en todos. Lo irreconciliable en Cardenal se une por esa actitud contemplativa: cielo/tierra, Infierno/Paraíso, revolución/evolución, erotismo/mística, ciencia/mito.

(...) Con una audacia inédita, Ernesto Cardenal mira el cosmos, en sus galaxias infinitas y en su acontecer anecdótico y cotidiano —porque todo es la historia de nuestros millones de años de evolución y existencia— explorando y uniendo lo que

¹⁹⁹ Francisco de Anda Corral, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁰ *Cántico cósmico*, p. 409 y 415.

²⁰¹ Vid. presentación del *Cántico cósmico*, p. 5-8, y "La experiencia de Dios en la literatura contemporánea", en *Christus*, p. 24-35.

²⁰² Vid. "El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana", en el valioso libro *El sol de media noche*, p. 25-51.

²⁰³ Presentación del *Cántico cósmico*, p. 5.

siempre pareció irreconciliable y contradictorio: la ciencia y el mito, el erotismo y el marxismo, el cinematógrafo y la fe, la utopía y el fracaso, la poesía y las matemáticas, Mao y Jesucristo, la muerte y la vida, la astrofísica y la libertad, la increencia y la religión, el tiempo como espacio y el espacio como tiempo, la explosión y la concentración, la lucha de clases y el amor...²⁰⁴.

Como Teilhard de Chardin, dice Mora Lomeli, Cardenal busca a Dios, el Supremo Alguien, para amarlo con "todo el corazón y con toda la creación". Su poema es una vista que va más allá del tiempo y el espacio para dejar claro que Dios-Amor está en el principio y siempre en el universo. Por eso, la ciencia y el mito nos vías por las que el *Cántico cósmico* nos conduce a la Trascendencia. El Big Bang, la evolución, Newton, Galileo, Einstein, Maxwell, Schrödinger, Princeton, Darwin, Oppenheimer, Bohr, Hawking, Coleman, Atkins y Kepler nos ayudan a entender más a Dios, porque, canta el poeta:

Los astrofísicos son arqueólogos de antiquísimas radiaciones.

Desde una silla de ruedas todo el universo.

Hawking, contrahecho, en su silla de ruedas por la amyotrofia pudiendo mover tan sólo unos dedos imperceptiblemente para hablar a través de una computadora de voz de metal, el experto en hoyos negros, empeñado en leer, dice, el pensamiento de Dios, buscando la Gran Unificación (...)

Hay números en el universo que no pueden escribirse sino con un universo de ceros.

A pesar de todo eres importante tú, tú, estructuras moleculares de planeta mediano de una estrella común y corriente en un suburbio de una galaxia estándar.

Somos el espacio-tiempo-auto-consciente.

Nosotros somos la explicación del Cosmos según Hawking.

Somos el punto medio entre los átomos y las estrellas y entre la minipartícula y el universo observado...²⁰⁵.

Y el mito también nos lleva a Dios, quien está en todas las culturas y se revela de muchas maneras, y tiene infinidad de nominaciones: los polinesios le dicen "Único Innumerable"; los mayas, *Hunab Ku* ("El de una sola edad"); los ewhe, *Mauru*; los samojedos, *Meim num'vater* ("Papá del Cielo"); los venezolanos, *Macunaima* ("El que trabaja de noche"); los kinkuyu de Kenya, *Murungu* ("Presencia Invisible en todas partes"); los polinesios, *Kiho* ("Causa primera del desenvolvimiento constante", "Causa primera del cambiante crecimiento", "Mano constante que hay dentro de los árboles"). Es el mismo a quien Jesús llamó *Abbá* ("Padre").

Por eso, en el cántico de Cardenal se dan cita los pensadores más variados: Anaximenes, Anaximandro, Hesiodo, Pitágoras, Plutarco, Platón, Aristóteles, Avicenas, Averroes, Agustín de Hipona, Tomás de Aquino,

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁰⁵ *Cántico cósmico*, p. 256.

Confucio, Buda, Teilhard de Chardin, Thomas Merton, Schillebeeckx, Meister Eckhart, Ruth Benedict, Pedro Casaldáliga, Oscar Arnulfo Romero, Gustavo Gutiérrez, Mircea Eliade. Siempre para darnos luces e invadirnos de esperanza: "El libro entero del Cosmos, de la materia que somos y del hombre que seremos, queda así abierto como la mediación más plerórica de amor: Bellísima experiencia de Dios nos da así el poeta de Solentiname, sacerdote castigado por luchar por la libertad y el pan de su pueblo"²⁰⁶.

Trazado este panorama, podemos advertir que el tema es amplísimo. Por eso, me concentro sólo en cuatro aspectos o "tentativas teológicas" presentes en el *Cántico cósmico*, apenas un sorbo de ese caudal: ciencia y teología; las mediaciones de Dios; sexualidad y tiranía; y la esperanza.

3.2.1. Ciencia y teología

Hacer que comulguen ciencia y religión, teología y ciencia resulta fácil hoy día, cuando la historia ha dejado atrás viejas pugnas entre el pensamiento científico y el cristiano. Cardenal abre un camino de comunión entre ciencia y religión, y supera ciertos vicios -aún presentes en ambos campos-. Veamos cómo se ha dado la confrontación entre teología y ciencia; luego, apuntemos la conciliación cardenaliana ciencia-religión.

Augusto Comte (1798-1857), padre del Positivismo²⁰⁷, divide la historia humana en tres segmentos o estadios: metafísico-religioso-mítico, filosófico y positivo. Según este filósofo, el pensamiento humano se ha perfeccionado, pasando de la infancia a la edad adulta, del mito a la ciencia. Religión y filosofía son estadios inferiores de la humanidad; la ciencia es la panacea, el dios que "satisface todas las inquietudes humanas". Así piensa Comte. De suerte que religión y ciencia se superan; la primera corresponde a la época espiritual del hombre, la segunda, al estado positivo-racional.

La ciencia es el conjunto de disciplinas cuyo objetivo es descubrir, por medio de la observación y el razonamiento, los hechos del mundo y las leyes que los conectan entre sí, para dominarlos y predecirlos. (Hoy es puesto en tela de juicio el conocimiento de esos hechos y leyes para *dominar-controlar-manipular* la "naturaleza": la incertidumbre, el retroceso y el azar hacen impredecible el comportamiento de la materia: la materia no siempre se comporta igual). Por su parte, la religión, más compleja que la ciencia, contiene tres fundamentos: Iglesia, credo y código moral. Dice B. Russell: "Los credos son la fuente intelectual del conflicto entre la religión y la ciencia, pero la acritud de la oposición se ha debido a la conexión de los credos con

²⁰⁶ Raúl H. Mora, "La experiencia de Dios en la literatura contemporánea", p. 34.

²⁰⁷ Cfr. Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, p. 936-937.

las iglesias y códigos morales"²⁰⁸. Es decir, se contraponen provisionalidad, experimentación y mutabilidad científicas con dogmas y "credos inamovibles" de la religión. Durante mucho tiempo, los hombres de fe se consideraban obligados moralmente a aceptar las verdades inmutables y eternas de su credo religioso.

Pero el "giro copernicano" viene a cuestionar el dogma fundamental del teólogo católico, a Dios y sus leyes contenidas en la Escritura y fortalecidas en los principios aristotélicos. Copérnico (1473-1543) desplaza al hombre y a la Tierra como centros en torno de los cuales giraba el universo conocido²⁰⁹. Si la Tierra gira, ésta es apenas una mácula en el universo y el hombre casi nada. Una afirmación de tal magnitud atenta contra la estructura religiosa de la época. ¡No! El hombre es el centro de la creación y la Tierra el sitio divino hacia el cual todo converge. El conflicto se agudiza un par de siglos más tarde. Russell lo describe así:

La Iglesia prohibió la enseñanza del sistema copernicano como verdadero en todos los centros de enseñanza o instituciones científicas que podía controlar. Las obras que enseñaban que la tierra se mueve permanecieron en el Index hasta 1835. Cuando en 1829 la estatua de Copérnico por Thorwaldsen fue descubierta en Varsovia, se reunió una gran multitud para honrar al astrónomo, pero casi no apareció ningún sacerdote católico. Durante doscientos años la Iglesia Católica, sostuvo una oposición que no se debilitaba, frente a una teoría que, casi en todo este periodo, fue aceptada por todos los astrónomos eminentes²¹⁰.

Luego, llega otra oposición: evolucionismo y teología. En aras del siglo XX ser cristiano y darwinista es imposible. Y así, durante mucho tiempo, la Iglesia intenta explicar todos los fenómenos naturales a partir de *la Biblia* ("donde está contenida toda la Verdad") y tacha de brujería e inspiración demoniaca cualquier explicación alternativa. Añadimos a esto las dicotomías materia/espíritu, mundo/cielo, hombre/Dios.

A partir del Concilio Vaticano II —convocado por el Papa Juan XXIII en diciembre de 1961— (incluso años antes), la Iglesia toma otra postura respecto de la ciencia, más dialógica, pese a no despojarse aún de su voz imperativa. En esta línea se inserta el pensamiento de Cardenal: adopta y recontextualiza los postulados científicos en su discurso poético. Ve en la ciencia la acción de Dios, pero desde la óptica de los desprotegidos. Es decir, evita toda ideología científica, porque "hay una ideología científica, como también hay un mito científico que domina la cultura moderna: lo que es 'científico' tiene garantía de seriedad, de calidad y hasta de verdad"²¹¹. Cardenal está en contra de esa ideología, que deja a un lado el humanismo y

²⁰⁸ *Religión y ciencia*, p. 10.

²⁰⁹ Cfr. Frederick Copleston, "El movimiento científico del Renacimiento", en *Historia de la Filosofía*, vol. 3, p. 263-277.

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 32.

²¹¹ R. Panikkar, *Pensamiento científico y pensamiento cristiano*, p. 8.

no trasciende; es decir, el poeta está a favor de la ciencia que enriquece a todos los hombres y los hermana; por eso, se interroga:

¿Y cuál es la importancia de nosotros?
Ningún monumento –piedra o metal– del presente universo.
Vos ser humano mirando en tu ventana las estrellas.
¡En ellas también lloran! (...)
Todo es un proceso,
después de todo.
¿Y por qué nos ha sido dado conocerlo,
y ponerlo todo coherente en un pizarrón negro
con unos números de tiza, y unos cálculos? (...)
Repitiéndose tras cada Big Bang este universo
para ser mejor cada vez (...)
Einstein por más que trataba,
fracasaba, sus ecuaciones le daban siempre un modelo no estático
de universo²¹².

En Cardenal, la fe en Dios es fe en la ciencia al mismo tiempo. Ciencia y Dios, desde el principio. Por eso, el nicaragüense inicia su cántico así:

En el principio no había nada
ni espacio
ni tiempo
El universo entero concentrado
en el espacio del núcleo de un átomo,
y antes aun menos, mucho menor que un protón,
y aun menos todavía, un infinitamente denso punto matemático.
Y fue el Big Bang²¹³.

Estos versos, tan repetidos en el poema, dan cuenta de la intencionalidad teológica del autor: el reconocimiento ortodoxo de la creación: Dios crea en el tiempo y crea de la nada. Pero crea por la pura radiación y concentración de átomos: "En el principio / el cosmos estaba sin forma y vacío / y el Espíritu de Dios empollaba sobre la radiación. / El universo era todavía radiación y no materia. / Y empezó el tiempo..."²¹⁴. Y esta afirmación de la ciencia no margina la verdad de los mitos y las creencias religiosas. Lo que nos dice la ciencia y lo que sostienen las tradiciones ancestrales en sus cosmogonías tratan de explicar el principio de todo. Por eso, la ciencia no debe ignorar o imponerse sobre las creencias ancestrales. El poeta une lo otrora irreconciliable. "En el principio fue el Big Bang..." (postulado científico), equivale, con otro lenguaje, a expresar:

... En el principio sólo estaba el Uno sin otros:
ese Ser pensó: deseo ser muchos..
... El estaba sentado en medio del espacio
y tomó conciencia de sí y que sólo él existía.

²¹² *Cántico cósmico*, p. 22-23.

²¹³ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 511-512.

Se puso a pensar qué podía hacer. Y lloró.
Sus lágrimas son los Grandes Lagos.

Deseó la luz, y la luz fue hecha...
... Surgió en medio de las tinieblas originales
con corona de plumas que son gotas de rocío²¹⁵.

Y con base en esta conciliación entre ciencia y creencia, Cardenal es capaz de denunciar los excesos de una ciencia cuyos beneficios son para muy pocos. Y, en nombre de su fe, acusa que los avances científicos y tecnológicos no se sustentan en una verdadera *gnosis* (sabiduría). En el contexto de globalización económica que nos inunda –pese a todos los discursos–, la ciencia está a la merced de quienes ostentan el dinero y el poder. Por eso, Cardenal reprocha:

Las ganancias de la ESSO a alturas estratosféricas.
1 galón de gasolina que costó al planeta producirlo
1 millón de dólares...

Y Venezuela vendió por baratijas su petróleo.
Niñas de 12 años de venta en el Nordeste.

La fariaña ácida.

Esterilización de mujeres en la Amazonia.
Monopolio hasta la vida.
Los millones fluyendo hacia ellos como en oleoductos
dueños de tierras bancos industrias aeres humanos
como en oleoductos desde donde los yacimientos son enormes
y los arrendamientos mínimos (...)

Su vampiresca sombra sobre la cultura, las academias.

Todo el peso de las rotativas sobre nosotros²¹⁶.

En este orden, los versos del cántico cardenaliano pretenden unir al *homo sapiens* con el *homo viator*. Buscar el sentido último a la historia y al mundo es el propósito del poeta; por eso, pregunta constantemente aquello que se le escapa a una explicación científica. ¿Por qué? ¿Para qué todo cuanto existe? Los científicos han descubierto el qué, los secretos sagrados de la materia más recóndita e invisible. Pero Cardenal se pregunta por el sentido y la finalidad. Su imprecación poética es también teológica: ¿para qué?, ¿hacia quién? Así, el cantor se cuestiona en la cantiga 30, "La danza de los astros": "la pregunta de la humanidad es la del niño: ¿Por qué? / ¿Por qué es negra la noche? / (...) / ¿Quién puso la materia o energía en el universo; / ¿Fue sacada de la nada / o formada de materia preexistente?". Hay un observador de todo, intuye el poeta nicaragüense; hay alguien detrás de toda la belleza palpable y no palpable, desde la materia primigenia:

Ha sido una cantidad ínfima la materia del universo
la organizada.

El agua provocó la organización.
Las moléculas revolcadas por las olas.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

entremezclándose con el oleaje, y alimentándose
de fotones solares.

Y comenzó la vida; comenzó la libertad.

Hasta venir nosotros, el lenguaje de la tierra.

Y llamamos roca a la roca y al álamo álamo.

Y siendo nosotros la materia que se mira.

¿Pero somos un observador del universo por puro accidente
o todo el universo es una evolución hacia un observador?²¹⁷

Ni ciencia ni religión absolutas: otro punto teológico inferido del *Cántico cósmico*. Una religión absoluta corre el riesgo de permanecer en el oscurantismo y la pasividad de sus miembros. Una ciencia sin religión ni mitos ni utopías conduce a la infelicidad, no llena el vacío existencial del hombre ni augura su destino final. Por eso, la teología no debe sustentarse sólo en dogmas sino también en la novedad y los cuestionamientos que le presenta la ciencia. Es decir, Cardenal establece vasos comunicantes entre ciencia y teología, un diálogo cuyo presupuesto y fin es el hombre, con sus vicisitudes y preocupaciones más profundas. Deben superarse esas limitantes que preocupan al teólogo Panikkar: "¿Qué dice, entonces, el pensamiento científico? Mucho sobre las matemáticas, algo sobre el big-bang y poco sobre el mundo. ¿Qué dice el pensamiento cristiano? Mucho sobre la Encarnación y la Resurrección, algo sobre la creación y poco sobre el mundo..."²¹⁸. El diálogo teológico-científico, añado, ha de partir de una *agnosis* bien interpretada. Agnosia que no versa solamente sobre los fines, es decir, sobre lo que hay más allá, al otro lado del límite, sino que penetra en el corazón mismo de lo que se conoce (dando paso al enriquecimiento recíproco). Este diálogo, asimismo, tomará en cuenta la limitación del pensamiento científico y la relativización del pensamiento cristiano. Ciencia y teología emprenderán la discusión sobre los medios para apresurar el advenimiento del hombre nuevo: "Vivir sin el odio / de la explotación. / Para amarnos en una tierra bella / muy bella, no sólo por ella / sino por los hombres en ella". Pero este diálogo será fructífero sólo si ambas partes renuncian a las categorías mono-culturales occidentales y se abren al complejo cultural dejando en el olvido su clásica actitud arrogante.

Por último, el diálogo teológico-científico propuesto en el *Cántico cósmico* no renuncia a la fe en Jesús ni al Dios de Jesús. En este aspecto, Cardenal es émulo de Teilhard de Chardin: "La Evolución es hija de la Ciencia. Pero, a fin de cuentas, lo que salvará mañana en nosotros el gusto por la Evolución, es sin duda la fe en Cristo"²¹⁹. Esta confianza en Cristo hace afianzar el compromiso y la responsabilidad humanos respecto de las cosas materiales y el destino de los avances científicos. Cardenal cree en Dios y cree en la evolución. Materia y ciencia sirven al hombre para construir el Reino y hacer la gran Comunidad. Y no es mero confesionalismo ni fe de capilla; es amor combativo, solidaridad y compromiso con los colegas

²¹⁷ *Ibid.*, p. 124-125.

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 20.

²¹⁹ *Ciencia y Cristo*, p. 219.

viandantes. Porque Jesús irrumpe animando la historia, siempre con una opción clara. Pero en contraste, los mercaderes de los templos se han apoderado de la Casa de Dios:

El Tiempo El Mercurio La Prensa La Nación El Comercio O Globo

EXTRA! MUERTO CAMILO TORRES

Brindan como con champaña con la sangre del pobre.

Dios hastiado de tantas misas cantadas en Colombia.

100 niños muriendo de hambre diariamente

en la risueña campiña colombiana, y el Cardenal:

"que esperen en la misericordia de Mi Dios".

Y para el Corpus sacan en Bogotá

el Cuerpo de Cristo en aquella gran custodia verde

con tantas esmeraldas que el pueblo llama Lechuga.

"Tuve hambre"

Hastiado de misas pontificales.

Pero Camilo prefirió a la cruz pectoral

la de Jesús.

Si hubiera predicado el lenguaje de Pastorales y Encíclicas

hubiera muerto de muerte natural.

El Rector nos había prohibido pronunciar su nombre

en el Seminario de Cristo Sacerdote.

Lo enterraron secretamente en la selva diciendo

"no vaya a ser que resucite"²²⁰.

3.2.2. Las mediaciones de Dios (todo como sacramento)

El poeta celebra la presencia de Dios en todo (teosfera, según De Chardin). La realidad es sacramento, mediación de Dios, símbolo que lo transparenta. La divinidad entra en todos los procesos sin perderse en ellos y dejándolos en libertad. El *Cántico cósmico* nos da vetas teológicas sobre el hombre, el mundo y los acontecimientos. Es aquí donde Dios se hace presente y habla. Análizo.

Dice J. Ignacio González Faus que el hombre no es más que un átomo en todo un baile de partículas, casi sólo un cero en esa catarata de cifras. No obstante, ese átomo imperceptible ha logrado medir y delimitar la totalidad del universo; ha descubierto para ello ondas distintas de las ópticas, con las que puede llegar a las galaxias. Ha descubierto su lugar exacto en el universo²²¹. En el fondo, esta descripción comulga con el antropocentrismo bíblico. Ese corpúsculo casi borrado en el universo es imagen de Dios: hace cultura, sueña, oprime, lucha, ama y piensa (por eso De Chardin lo llama "evolución máxima del cosmos"). El hombre está ubicado dentro de un proyecto común universal. Es fruto de un proceso de humanización, es "tierra

²²⁰ *Cántico cósmico*, p. 279.

²²¹ *Proyecto de hermano*, p. 66.

hominizada". Y su destino no es gobernar sin más su entorno, sino comulgar y evolucionar con él: "Para ver caer el mundo que separa indebidamente las ciencias del Hombre y las ciencias de la Naturaleza, no existe en último término, medio más sencillo, ni más radical, que tomar conciencia de la unidad de evolución cósmica"²²².

El hombre completo -cuerpo y alma- es medio divino. Dios se refleja en el cuerpo humano, con todas sus contradicciones, su belleza y fealdad. Así lo reconoce el magisterio eclesial: "En la unidad de cuerpo y alma, el hombre, por su misma condición corporal, es una síntesis del universo material, el cual alcanza por medio del hombre su más alta cima, y alza la voz para la libre alabanza del Creador"²²³. Dicho de otro modo, no hay en nosotros un cuerpo que se mantenga independientemente del alma: todo lo que el cuerpo asume y transforma es sublimado por el alma. Cardenal lo ilustra así en su cantar:

Admitamos que no hay Dios en el universo.
¿Pero en el pre-universo?
¿De dónde salieron tus manos bien moldeadas,
tus ojos de profundísima luz?
O lo que hace decir a aquel muerto de sed:
Yo quiero siquiera por un momento besar esa boca.
Y si el ateo ortodoxo (qué contrasentido) dice
que el espíritu es material
se le podrá decir, es un decir,
que la materia es espiritual,
y entonces fuiste idealista. ¡Y qué!
Qué carajo"²²⁴.

Una antropología así entendida radicaliza y orienta puntualmente el seguimiento de Jesús: manos, ojos y boca al servicio del amor, que es Reino de Dios.

Asimismo, Cardenal enfatiza el aspecto comunitario: un hombre solo no es hombre. El *Cántico cósmico*, como la *Biblia*, nos traza un proyecto de Pueblo. La misma historia del cosmos nos dice que los seres solos tienden a desaparecer. La ciencia declara que un proceso evolutivo sin comunión no hubiera sido posible. Y afirma el poeta, acorde con la ciencia, que el universo todo es estructura (sociedad): átomos, moléculas, células, organismos; y la soledad que sufrimos es por ser sólo individuos: la felicidad es los otros. Por eso, el hombre está destinado a la solidaridad, la comunión y la hermandad; y en esta medida es reflejo, "imagen y semejanza" de Dios. En este sentido, la mano es el símbolo por excelencia de la fraternidad humana; además, a consideración de muchos científicos, punto decisivo de la evolución hacia la hominización. Por la mano, el hombre empieza a formar pueblos, sale de la

²²² Teilhard de Chardin, *op. cit.*, p. 114.

²²³ "Gaudium et spes", número 14, en *Documentos del Vaticano II*.

²²⁴ *Cántico cósmico*, p. 213-214.

tribu, construye ciudades, recolecta alimentos y palpa al otro: sabe que no está solo:

La mano del hombre
lo hizo hombre. Como decir moldeándolo.
La parte del cuerpo que más lejos alcanza
Perfeccionándose en las ramas de los árboles
haciéndose más y más hábil hasta poder
trabajar, transformar (transformar
nos transforma)
y también acariciar mejor
que la aleta, el ala, la garra (...)

Aquello que labró el primer pedernal
lo que hizo rascacielos, libros telas, tractores y violines
y también estas carrozas,
una palma y cinco dedos,
lo que hizo que el homínido pensara y hablara,
descubriera el fuego,
hiciera estas carrozas revolucionarias,
hiciera una Revolución (...)

Todo lo que es hecho,
todo lo humano de la tierra es hecho por manos (...)
Nada más humano que una mano
hermano dame tu mano
también se nos dio las manos hermano para ir juntos de la mano
mano a mano
de la mano²²⁵.

Finalmente, el hombre tiende a la divinidad: es religioso por naturaleza. Busca a Dios por todos los caminos. Pero el *Cántico cósmico* alerta: la experiencia del Trascendente es múltiple. El catolicismo ya no es la única vía, y fuera de la Iglesia también hay salvación. Por eso, el nicaragüense llama a Dios de mil y una maneras, en nombre de todos los pueblos, edades y credos. Reconoce (cántiga 43, "Omega") que Jesús, sin complejo de Edipo, llamó a Dios *Abba* ("Papá"), a quien por más de un millón de años lo hemos visto -aunque turbiamente- en el trueno, el bosque, los animales, la mar, el viento, el fuego, la lluvia, los astros. Es el mismo que Ptolomeo tocaba mirando las estrellas, y a quien un monje alababa fumando. Por eso, Epicuro, piadoso, proclamaba no temer a los dioses: son camaradas de los hombres. Dios está desde siempre en todos los hombres, porque su Hijo "vino a unir todos nuestros totems y todos nuestros clanes"; "a libertarnos de todos los tabúes"... Él vino a salvar a la tribu; no ha muerto en el Alto Nilo y es el *Mictlan Tecuhli* náhuatl, el Señor de la Mansión de los Muertos.

Éste es el hombre cardenaliano, profundamente bíblico, arraigadamente cristiano -y por eso universal- e irreversiblemente humano.

²²⁵ *Ibid.*, p. 136, 139-140.

El mundo es un espacio sagrado. Es el santuario de Dios. Por eso, Cardenal nos dice que electrones, partículas primigenias, átomos, quásares, ondas hertzianas, polvo cósmico, organismos pluri y unicelulares, hasta llegar al hombre, son transparencia de Dios. La realidad es santa; espiritual la materia. Una concepción así del mundo nos reincorpora a éste para transformarlo y enriquecerlo. El auténtico cristiano es quien descubre la carga espiritual de la materia. Por tal motivo, De Chardin pide a Dios el don de verlo crucificado en la materia: "Por la virtud de tu dolorosa Encarnación, Señor, descúbrenos y enseñanos luego a captar celosamente para Ti, la fuerza espiritual de la Materia"²²⁶. Así, el poema nos convoca a desterrar esa actitud errónea de mirar el mundo como un peso, la vida como una carga por vencer. No hay lugares profanos en la tierra desde que Dios tomó carne humana. El mundo se nos ofrece: *juvenite adoremus!*

Veo tu sonrisa en el arcoiris
o el iris de los ojos de una muchacha
o las escamas iridiscentes de una machaca
-machaca o sabalete de Solentiname-

Desde la creación de mis lagos y volcanes me deseabas
y más antes.

El agua grita al sediento que la beba.
 Toda cosa refleja trémula una perfección borrosa.

Dinía: existe en cada ser

no como esencia sino como causa de su existencia
si estos sonidos tienen algún sentido. Mejor
decir sencillamente:

la recia lluvia cae sobre el asfalto
y las gotas saltan como filigranas.

Ves a través de él y no ves a él
como si no existe²²⁷.

El universo es manifestación del poder amoroso del Dios poeta (creador). Pero él no crea de una vez y para siempre, tiene sus medios progresivos. Cardenal confiesa su fe en el Dios creador y a la vez hace aumentar nuestro horizonte de comprensión al respecto. Retomando a Leamitre y Arno Penzair, sostiene el argumento de la gran explosión como el principio de todo y Dios ahí, como realidad cuántica y energía suprema. Es decir, Dios no altera las leyes naturales; santa la materia, sigue su curso. Ya no hay opuestos: Dios-mundo / cielo-tierra: "No se trata, como se hacía clásicamente, de poner Dios y mundo frente a frente, sino de situar a Dios dentro del proceso del mundo y considerar al mundo dentro del proceso de Dios"²²⁸.

En los pueblos latinoamericanos -asediados por la represión, el saqueo y la pobreza- un discurso sobre Dios debe necesariamente hablar de *recreación*. El *Cántico cósmico* está a la altura de esa reflexión. Los pobres y

²²⁶ *El medio divino*, p. 109.

²²⁷ *Cántico cósmico*, p. 553.

²²⁸ Leonardo Boff, *Ecología*, p. 187.

expoliados -predilectos de Dios- levantan su voz, luchan y bregan por un mundo mejor, *recreado*. Se trata de cambiar la historia desde el aquí y el ahora -historia que se hará plena al final de los tiempos-. Así, mano a mano con los hombres y mujeres ansiosos de paz y de justicia, Dios sigue creando. Desde esta óptica, todo esfuerzo es acto creador, son ese "en el principio" y ese "hágase" que se actualizan. El teólogo venezolano Pedro Trigo dice, convincente:

Desde nuestra existencia colonizada, desarticulada, sin poder y en la dispersión, desde nuestra situación de cautividad, de su ser-no-pueblo, salvación es recreación o no es nada. En esta situación nosotros somos portadores del mismo mensaje del profeta evangelista: "Vean que hoy estoy realizando algo nuevo. Ya está brotando ¿Es que no lo notan?" -Is 43, 19-. Proclamamos que Dios en las entrañas de este infierno está creando personas nuevas y una nueva sociedad²²⁹.

Y Cardenal quiere ver esas cosas nuevas que Dios hace en el mundo por medio de las manos y los corazones de los hombre. En este sentido, valora el fugaz triunfo de los sandinistas en Nicaragua. En su cantiga 18 -"Vuelos de victoria"- recrea aquella algarabía, aquel pequeño milagro. No obstante, sigue la batalla, porque aún es de noche, y en medio de los espejismos y la desilusión el Espíritu del Señor aletea sobre la historia:

Qué bello se ve ahora el país.
Qué hermosa ahora nuestra naturaleza sin Somoza (...)

Estamos todos muy ocupados
la verdad es que estamos todos tan ocupados
en estos días difíciles y jubilosos, que no volverán
pero que nunca olvidaremos
estamos muy ocupados con las confiscaciones
tantas confiscaciones
tantas reparticiones de tierras (...)
creando ya la nueva policía
censando a los artistas
llevando el agua potable a tal o cual lugar
y estos otros están pidiendo la luz eléctrica
la luz que el dictador les había cortado (...)

Ahora todo es alegre en Waslala.
Waslala, lindo nombre.
(Antes el sólo nombre aterrorizaba.)
Ya no vienen más los campesinos vendados y amarrados.
El atardecer ya no trae gemidos desgarradores
sino sonas de guitarra (...)
Han venido muchachas del Cuá muy contentas, con flores en la cabeza.
Ya pasó la pesadilla: "Waslala"²³⁰.

²²⁹ "Creación y mundo material", en *Mysterium Liberationis*, vol. II, p. 15.

²³⁰ *Cántico cósmico*, p. 187-189.

Finalmente, Cardenal nos recuerda que la creación es para todos. Dios ha hecho para todos todo; no obstante, los poderosos someten a la naturaleza, explotan los medios y confinan a la miseria a las grandes mayorías. Todos debemos disfrutar de la tierra y sus bondades. Pero el panorama es gris, dice González Faus que todo el progreso capitalista se ha convertido en una especie de eyaculación precoz, fruto de la descontrolada concupiscencia del hombre y de la que éste es su primera víctima. No obstante, también hay una conciencia del dominio de la tierra como comunión, que en nada contradice a la idea de producción o enriquecimiento, sino que les pone un límite claro y sagrado y un respeto a ritmos²³¹. Son los dos senderos: humanizarnos o aniquilarnos unos a otros. Porque, acusa Cardenal, hoy vivimos una destrucción a gran escala en el planeta como no había desde la extinción de los dinosaurios en el Cretáceo, y que la sociedad de consumo es la "suprema patología de la historia".

La historia es también sacramento, transparencia divina. Todo lo que acontece (con sus múltiples sentimientos inherentes: dolor, alegría, desprecio, desesperanza) cotidianamente es un espejo que muestra el rostro de Dios. He aquí la razón de tantas anécdotas y acontecimientos en el *Cántico cósmico*. El poema es, además, un archivo de amores con mujeres bellas, guerras contra los tiranos, convenciones literarias, testimonios, recorrido por la historia mundial de la ciencia y la filosofía. Todo eso es Dios, —en decir jesuitico— todo coopera a la terminación del mundo *in Christo Jesu*. Dios transparenta la realidad, pero no es la realidad. Hay en todo un destello de su luz: "La realidad puede hablar de Dios, pero, si habla, lo primero que dice es que ella no es Dios. No puede ser, por ello, absolutizada ni idolatrada: es puro medio, pura transparencia. Pero la transparencia no será real si aquello que transparente no estuviera bañado en luz"²³².

Siempre, por supuesto, nos queda la inquietud de llegar al fondo, al remanso definitivo; caminamos con esa nostalgia de no ver ese rostro "cara a cara"; las criaturas no reflejan del todo al creador, pero si lo reflejan, que quede claro:

Rostros en los que hemos visto el cielo,
un resplandor del cielo más propiamente dicho.
A veces al pasar veloz el automóvil
la desconocida ante el semáforo pareció tan bella
como no es posible lo fuera en realidad.
Aquella muchacha, la Cha, en traje de baño,
yo de 18 años, arrecostada ella en mi canoa
en un pic-nick ¿no era el Olimpo? (...)
Explosión demográfica de belleza. Lástima
que la juventud no es tanto lo que dura

²³¹ *Op. cit.*, p. 74.

²³² *Ibid.*, p. 69.

y cuando pasó no dura nada.
Juventud que no se acaba sólo eres Tú²³³.

La actividad humana es vista desde otra azotea. El trabajo no es degradación, fruto de la desobediencia y el "pecado", sino un espacio de santidad y contribución a la recreación divina. Leer un libro, compartir conocimientos en las aulas, participar con la comunidad y reflexionar la Palabra son actividades divino-humanas. De Chardín lo expresa sugestivamente: "En nombre de nuestra fe, tenemos el derecho y el deber de apasionarnos por las cosas de la tierra"²³⁴. Porque Dios no está recluido en los templos. Deambula por las ciudades, campos, fábricas y escuelas. Cardenal nos recuerda que el hombre necesita recuperar la diafanía de Dios, presente y transparentado por todas las cosas, personas y acontecimientos.

3.2.3. Sexualidad y tiranía

Lejos de todo maniqueísmo, la historia, humana y divina al mismo tiempo, oscila entre el amor y la tiranía. Así lo muestra el *Cántico cósmico*. El amor es sexualidad, "une cuerpos". Presente desde siempre en el cosmos: desde la relación entre las partículas primigenias hasta el hombre todo es unión y cópula amorosa. En contraste, desde el principio (pecado original), hay pugna entre la materia: las partículas más pequeñas son aniquiladas por partículas más grandes, el desamor frustra los planes más nobles.

Dice el *Cántico Cósmico* que todo cuanto existe es resultado de la unión sexual. Un átomo no es más que un espacio vacío y campos de energía, y siempre busca a otro átomo. Por ejemplo, el amor en el átomo de hidrógeno: unión del protón positivo con el electrón negativo. Y así, el cosmos pudo haber comenzado con sólo dos partículas de cargas eléctricas opuestas. Pero la sexualidad humana refleja el amor divino. Así, el poeta nos invita a recuperar el sentido del sexo -que no posee, sino comparte- y le restituye su carácter sagrado y trascendente. Los versos de la cantiga hablan por sí:

Tan sólo el amor une sin destruir.
La fusión que no da muerte y si da vida
es sólo la del amor (...)
Y también dicen: "¿Qué es la vida sino amor?"
Según Dirac la belleza de la ecuación
importa más que su acomodo al experimento.
La creación la hiciste demasiado bella
y nos enamoramos, mas no de vos.
Y en el erotismo, Señor, se te fue la mano.

²³³ *Cántico cósmico*, p. 149-150.

²³⁴ *El medio divino*, p. 59.

Con gigantescas fuerzas se atraen las estrellas. Lo mismo
el magnetismo que late en el corazón de los átomos.
Y en mí.

"Inquieto está mi corazón..."
y lo mismo la sexualidad de las moléculas, esto es
la interna propensión de la molécula a la unión (...)

"Estamos crucificados en el sexo" dijo Lawrence (D.H.)
no sé en qué contexto. Yo tengo el mío.

San Agustín pasó noches llorando
por lo que no volvería a gozar más.
Jerónimo anciano: las bailarinas romanas
que vio en su juventud (...)

Algo onírico hay en la mujer, algo como nacido
del sueño del varón.

Su sexo, ese poquito de infinito.
Atracción de ese rincón de la mujer.
Cueva de los Misterios.

Por lo que somos tantos en la tierra²³⁵.

La sexualidad humana es un tema que recientemente ha cobrado importancia debido a la evolución científica y a la "revolución de los valores". Como tal, el fenómeno sexual humano es tomado en cuenta hoy por la reflexión teológica. La desmitologización del sexo y su consiguiente asimilación dentro de la integración de la personalidad ha tenido sus bemoles. El sistema económico hace del sexo un objeto más del mercado corriente. En una realidad así, precisa recuperar el sentido del sexo en la vida integral de las personas. La teología debe ofrecer una reflexión cuyo mensaje y contenido estén a la altura de las exigencias de los hombres y mujeres actuales. Además, toda relectura teológica de la sexualidad implica una adecuada reflexión sobre la alianza de Dios con su pueblo: "Como señal de la Alianza, la unión profunda entre un hombre y una mujer apunta hacia el gran sueño de Dios: que aquí en la tierra se construya una gran familia, que transforme las diferencias en factores de relaciones fecundas y enriquecedoras para todos"²³⁶. Este sentido de alianza no debe restar plenitud a la relación sexual, o espiritualizarla. No obstante, la ambivalencia de la sexualidad humana también ha de alertarnos: es mezcla de naturaleza y cultura, instinto y espiritualidad, necesidad y libertad, donación y dominio, encuentro y soledad, placer y sufrimiento. Con todo, "los planes salvíficos de Dios pasan por la sexualidad. Todo depende de cómo los seres humanos vivan su sexualidad y, consecuentemente su amor: sintonizados o no con los grandes proyectos de Dios"²³⁷.

Coherente con este discurso, Cardenal da categoría de sacramento a la sexualidad: "El gran Misterio, SACRAMENTUM, / la separación de la vida en

²³⁵ Cántico cósmico, p. 147-150.

²³⁶ A. Moser, "Sexualidad", en *Mysterium Liberationis*, vol. II, p. 113.

²³⁷ *Ibid.*, p. 119.

los 2 sexos. / Esa separación polar. / 'Aún se nos oculta el verdadero sentido de la sexualidad'. Así, la sexualidad es amor, reflejo del amor cósmico, que es divino:

Nuestras caricias no es porque somos humanos, dice Gourmont,
sino porque somos animales.

La delicia de la caricia es
porque es útil a la especie.
Una sed más vasta que el océano.
O hambre: "El hambre de la especie" dijo San Agustín
quien la padeció tan agudamente (...)
Querer estar siempre con el otro ser
quererse meter en el otro ser
ser el otro ser

coger una mano
mano no la mano de uno
boca sedienta de boca sedienta
quererse meter²³⁸.

Este amor libera y hace crecer a la persona. No es egoísmo, sino trascendencia, florecimiento en el otro, comunidad. Así entendida la sexualidad, desde un contexto amplio, se aleja de todo matiz burgués y hedonista. Y, magnificada por el amor y la trascendencia, va de la unión de dos a la solidaridad comunitaria, de la solidaridad comunitaria a la liberación. Ésta es la dinámica de la sexualidad en un continente de opresión. Sólo la vivencia de un amor profundo a una persona hace abrazar apasionadamente una causa.

En contraste con esta dimensión amorosa, el *Cántico cósmico* reconoce las fallas (pecados) en la evolución material. En América Latina, el pecado adquiere particularidades estructurales, porque en un continente victimado es imprescindible hablar de "pecado estructural". Esto es la tiranía: acciones personales o colectivas que ocultan la verdad (de lo que uno no es y de lo que son los demás) mediante la injusticia (con la que uno actúa). De Chardín califica este fenómeno como "tinieblas exteriores": "En el curso de la evolución espiritual del Mundo algunas Mónadas, elementos conscientes, se han separado libremente de la masa que solicita su atracción. Hay tinieblas no sólo interiores, sino también exteriores. He aquí lo que nos dice el Evangelio"²³⁹. Y ésta es la tiranía que condena en muchas de sus cantigas el poeta de Solentiname ("En el cielo hay cuevas de ladrones". "La Oficina 5600", "La danza de los millones" y "Robber Barons"): "(...) y fue Rockefeller, John D., quien dijo / que el poder hacer dinero es un don de Dios. / Por lo que el pobre es pobre / por Rockefeller y Du Pont y Morgan. Aun pasado el tiempo / en que los dinosaurios eran dueños del planeta". Acudimos al espectáculo de la opulencia de unos y la miseria de muchos. La tiranía se

²³⁸ *Cántico cósmico*, p. 332-333.

²³⁹ *El medio divino*, p. 162.

convierte en amenaza para la humanidad, vergüenza colectiva, ofensa contra Dios:

En Bolivia
"todo exactamente igual que en la Colonia
excepto los anuncios de Coca Cola".
Las venas abiertas.
El niño vende periódicos, la prostituta, el pordiosero
en la Avenida Revolución (...)
Así el peón, pobrecito, se va a ofrecer para que le den maicito.
Vasconcelos dijo: "Aquí en México
no hay literatura porque casi nunca se dice la verdad."
La corrupción administrativa, problemas de la tierra, etc.
los cuentos ideológicamente pobres
y José Revueltas en prisión (...)

Ay mi Buenos Aires querido
ya no te volveré a ver
Los cuerpos de muchachos deshechos entre los helechos.
Y a propósito: esa expresión que les es característica
(Hitler, Somoza, Reagan)
cara de estar oliendo un mal olor (...)

La gente que hace ferrocarriles, el pan, alfileres,
o subidos allá arriba terminando el rascacielo:
'incultos' por transformar la realidad.
Y aquellas luces sobre Caracas,
sobre los rascacielos
los cerros como un cielo estrellado:
son las lucecitas tristes de los pobres.
Su cordón de miseria allí en el cielo.
En otras partes están ocultos, aquí no:
se ven desde dondequiera, y en pleno cielo²⁴⁰.

Las consecuencias de esta tiranía se viven a diferentes escalas: desde la relación entre dos, la familia, el grupo de camaradas, la escuela, la comunidad, el país, el continente. El *Cántico cósmico* nos alerta que una reflexión teológica que pretenda incidir en la realidad debe denunciar esa tiranía y ofrecer alternativas de acción transformadora.

3.2.4. La esperanza

Dice el poeta, refutando cualquier pesimismo:

La segunda ley, que es que estamos condenados a morir.
Del templo de este cuerpo no quedará proteína sobre proteína.
¿Por qué nuestra calavera es tan ridícula mueca

²⁴⁰ *Cántico cósmico*, p. 281, 283 y 289.

y además, macabra, siniestra? Mi respuesta sería ésta: No importa nada todo eso. Lo de la tumba. Nosotros somos otros²⁴¹.

De no ser así no tendría caso el poema, ni estos pobres comentarios al poema. Todo apunta al blanco definitivo, al final del proceso. Se nos abre el mundo como futuro y promesa. La esperanza en un porvenir más venturoso —que es también esperanza escatológica— nos hace esperar y bregar, porque aquello final todavía-no-es. Se trata de ver el presente a partir del futuro y dejar un mundo más habitable a las generaciones venideras. Jamás sabremos todo lo que la Encarnación espera todavía de las potencias del mundo: la Revelación no está agotada. Y aunque somos producto del azar y el error, nuestro destino no serán ni el error ni el azar. Ésta es la esperanza-utopía que debemos sostener en estos tiempos de miseria. En estos días aciagos en que no hay ni sacerdotes, ni jefes ni profetas.

Esta esperanza es también utopía, entendida como "el sitio donde aparece lo todavía-no-consciente"; por eso se presenta como conciencia y obligación. En el cristiano se conjugan la esperanza teológica (escatológica) y las utopías intrahistóricas: "El Hades ha sido vencido. / La muerte ya no tiene sentido. / El hierro de tu sangre volverá al corazón de la tierra. / Pero detrás de eso espera la sorpresa. / No un mundo como el del sueño, sino tan real / que realidad anterior y sueño parecerán igual". Pero esa esperanza escatológica debe conducirnos a la praxis. Nuestra esperanza en la "otra vida" no debe distraernos: el Paraíso empieza en la Tierra. Por eso, E. Bloch, el filósofo de la esperanza, nos cuestiona:

La realidad no tiene un tamaño determinado. El mundo no se ha acabado todavía. Es posible enfrentarse al mundo de una manera que vaya más de un simple asimiento, pero que no deja de ser derrotista, oportunista o quietista. "Aceptar las cosas como son" no es una fórmula empíricamente válida. No es positiva sino, por el contrario, es una fórmula que conduce a la vulgaridad, a la cobardía y, por último, a la pobreza²⁴².

El reposo sabático algún día será definitivo: "descansará toda la creación y el mismo Dios". Mientras, seguimos la gran marcha a la liberación. Ojalá seamos solidarios y mantengamos encendida la hoguera de la esperanza junto con los hermanos de camino. Porque Cardenal nos recuerda en su poema del cosmos que nuestros afanes no serán abandonados en saco roto. No son vanos la lucha por la reivindicación, ni el amor ni el esfuerzo. El poema es un oasis en medio del desierto. Seguirá, no sabemos hasta cuándo, la noche oscura, pero habrá de amanecer. Porque la palabra definitiva sobre la historia ya está pronunciada.

Cardenal nos invita, pues, a revalorar la teología de la esperanza, "incluso en estos tiempos". A vivir esperanzados en medio de la lucha, el hastío, la inquietud y la impaciencia: es posible aún seguir haciendo

²⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

²⁴² "El hombre como posibilidad", en *El futuro de la esperanza*, p. 62.

el Reino. Y más allá de toda frontera aguarda el remanso —que no quietud—, el pozo de agua inagotable para quienes en esta vida les ha sido negado el pan, el agua y el reposo. Con esta ilusión, el poeta canta —tomando como pretexto al combatiente muerto— el destino de todos los hombres:

Pienso en tu cuerpo que se ha ido desbaratando bajo la tierra
haciéndose suave tierra, humus otra vez (...)
Tu amor si tuvo un comienzo pero no tiene final.
Y tus átomos que estuvieron en el suelo de Nicaragua,
tus átomos amorosos, que dieron la vida por amor,
ya verás, serán luz,
me imagino tus partículas en la vastedad del cosmos como pancartas
como afiches vivos.

No sé si me explico.

Lo que sé es que nunca se olvidará tu nombre
y eternamente se gritará: ¡Presente!²⁴³.

²⁴³ *Cántico cósmico*, p. 454-455.

CONCLUSIONES

Cardenal hace una verdadera propuesta poética. Es un autor consciente de su oficio y de las herramientas que emplea para ejercerlo. Sigue una continuidad estilística, que insiste en el objeto de comunicación y no se detiene en pulir el verso, porque el verso en sí mismo no es su fin sino su medio. Es decir, a Cardenal no le ha interesado someter lo comunicado al poema, sino al revés. Esta secuencia o uniformidad estilística también estriba en emplear los significantes más sencillos y expresivos para que el mensaje sobresalga sin velarse. Pero esta continuidad implica algo más: en los tres poemas analizados hay un telón de fondo, un motor, un "espíritu común": el mundo, la historia —principalmente latinoamericana—, los marginados y Dios. Estos son los sitios comunes de la estilística cardenaliana; no hay un poema de Cardenal donde no esté registrado por lo menos uno de esos aspectos, o una combinación de los mismos. Pero además un tema nos remite al otro, porque este poeta hace que todos los componentes de la realidad interactúen y comulguen; es decir, no hace dicotomías entre lo sagrado y lo profano, lo científico y lo poético, lo objetivo y lo subjetivo, el cielo y la tierra.

Asimismo, la estilística cardenaliana se configura por un mosaico de escenarios y voces de la más diversa índole: protagonistas y antagonistas se expresan sin recovecos: Sandino, Somoza, el hombre injustamente perseguido, la mujer campesina y su verdugo. El paisaje también comunica, aves y fauna intervienen como elementos que siempre nos invitan a la armonía y la comunión. Precisamente por eso en *Hora O*, mientras la casa presidencial se tiñe de penumbras y miedo —porque ahí se han maquinado y ejecutado la tortura y la muerte—, afuera, los pájaros del amanecer entonan sus cantos y el lucero nistoyolero levanta a las inditas a preparar el nistoyol y las tucas van bajando por el Río Escondido. Y en *Salmos* y *Cántico cósmico* este factor se hace más claro y abundante; hay más voces y paisajes, porque el sitio de los acontecimientos ya no son sólo Centroamérica y Nicaragua, sino el universo y todas las razas de la tierra.

De esta manera, a la par que los temas se amplian, los modos de expresión se fortalecen y arraigan. De *Hora O* al *Cántico cósmico* el poeta sigue siendo el mismo, con idénticos recursos; ora insiste en el mensaje por medio de paralelos, ora contrasta las imágenes —siempre objetivas y concretas—, ora enumera, ora reitera; pero su mensaje va dilatándose: primero ha sido eminentemente político —*Hora O*—, luego político y religioso-místico —*Salmos*—, y luego político, religioso-místico y científico —*Cántico cósmico*—. Sus versos libres, postales comunicantes, cantos de fe y ritmos de esperanza no han renunciado a un estilo. Son más diálogo que monólogo, más narración que versificación, más hondura que apariencia.

Este *mester de clerecía* no experimenta con las formas, no corre tras la novedad ni quiere sorprendernos, porque su afán artístico va más allá de la manufactura misma del poema. No obstante, su estilo, ya maduro, de *Hora O se consolida en Salmos* y llega a la edad adulta en *Cántico cósmico*. Pero esta actitud no es dogmatismo ni obsesión, sino vitalidad, renovación permanente: firmeza y carácter de un poeta que ha consagrado su vida a una tarea puntual y definida; es decir, el poeta se ha identificado de tal modo con su obra que persona y creación se funden para dirigirse en una sola dirección. En otras palabras, su madurez estilística se consolida desde el principio, sabe por qué camino transitar y escapa de toda moda y estridentismo. Y esta fidelidad a su escritura se explica por una sola razón: no es un poeta perfeccionista, sino un poeta comunicante, mensajero e intermediario.

Con todo, el discípulo de Thomas Merton no hace proselitismo contra el genio de Aristóteles; no pasa por alto los principios establecidos, ni los conceptos generales, ni los modelos ni el "metalenguaje" científico que singularizan la obra artística. Me explico, Cardenal tiene presente que existe una poética, basada en normas a las que debe sujetarse todo discurso poético; conoce la retórica y sus múltiples registros -ya lo he mostrado al analizar la triada de obras-. Además, el poeta sabe de la identidad y la autonomía de su quehacer, por lo que no asume el papel del historiador, del dogmático, del creyente, del político, del científico, del guerrillero, del revolucionario, del ideólogo; hace poesía de la historia, la ciencia, la religión, la revolución, la política y las ideologías. Y en esta aventura, que -desde mi punto de vista- ha resultado todo un triunfo, sus poemas pueden parecerse meras narraciones, exposiciones de referentes y datos, resúmenes de investigaciones o monografías eruditas; caso contrario, el poeta nos presenta una obra poética diferente, alternativa y renovada respecto de la que estamos acostumbrados a leer, porque quiere darnos todos los datos posibles que, empalmados, redimensionen la realidad, trastocándola y transformándola.

La poesía como tal está a salvo en Cardenal, y es revolucionaria precisamente porque su impronta no margina el valor artístico y escapa de ser resultado del azar y el desorden. La historia, la fe, la ciencia, la lucha popular, el mito, la naturaleza y el paisaje se vuelven objetos poéticos precisamente porque hay un discurso que es capaz de transgredir sus propios campos; el discurso poético sigue en pie, superando toda denuncia social, ideología y confesión religiosa o científica. Pero llego a esta aseveración sólo después de haber leído las obras desde su contexto y totalidad; de lo contrario, la de Cardenal me habría parecido todo menos poesía, si acaso la expresión de un humanista y nada más. Amplio esta conclusión. La lectura de la poesía de Cardenal implica estar al tanto del contexto que la engendra, leerla, releerla, establecer vasos comunicantes entre los diferentes significantes y datos; luego, destreza para leer entre líneas e inferir las grandes verdades poéticas que expresa. Es, en fin, un ejercicio también de opción, criterio, atención, perseverancia y apertura;

siempre un éxodo de uno mismo para conocer al otro, dialogar, escuchar y no quedarse, jamás, en el mismo paradero.

Puedo manifestar la conclusión anterior de otro modo: luego del cúmulo de datos, voces, estampas, tiempos, ideas, referentes, ha quedado algo. Y parafraseando a León Felipe, puedo decir respecto de los versos cardenalianos: "Deshaced este verso, quitadle los caireles del ritmo, los paralelos, los referentes y hasta los discursos mismos, y si después queda algo, eso será la poesía". Y vaya si ha quedado algo, qué digo algo, mucho: el deseo de la unificación, la esperanza, el sentido de la vida y la trascendencia, la victoria de la vida sobre la muerte, la alegría sobre las lágrimas, los cantos de algarabía sobre las planíderas, el amor, la solidaridad, el sufrimiento visto como afrenta y como vehículo de perfección, la resurrección cotidiana, la certeza de que la justicia triunfará sobre toda injusticia, la utopía de que la ciencia algún día se pondrá a merced de todos los hombres, la religión como vía de encuentro entre los hombres y no como yugo y agente de discordias, la historia abierta a la escatología y la realización personal en medio de un ambiente despersonalizado y vacío. Abreviando, esta poesía nos ha puesto al día los sueños de la humanidad; Cardenal, desde la estación poética, nos los ha recordado, y gracias a ello, nosotros, sus lectores, salimos remozados, con nuevos bríos: hemos afianzado nuestro ser, nos hemos reencontrado. El poeta nos ha enfrentado con esa *otra* realidad, y nombrando el mundo, la historia y a Dios los ha recreado para entregármolos sin atajos, al grano. Con su talento poético ha hecho de todo una epifanía.

Empero, como verdadero *hacedor*, Cardenal amplía y hace suya toda norma, comulga con la tradición poética que le antecede, pero siempre revitalizando expresiones y discursos. No se casa con la preceptiva, que si conoce (recordemos que tiene una formación literaria sólida; además, en sus inicios ensayó poemas mucho más ajustados a las "normas") y valora. Y precisamente por estar al tanto de la preceptiva, se atreve a superarla no porque sea incapaz de someter sus versos a un rigor formal, sino porque sólo de esta manera su estilo podrá brillar con toda su carga expresiva. Sin el peso de la norma, Cardenal ha expuesto sin miramientos ni fronteras que nuestro continente ha sido y sigue siendo avasallado; se explaya elevando una plegaria esperanzada en medio de la tragedia y la zozobra; y deja claro que la última palabra no la tienen los poderosos de este mundo, que toda la humanidad espera un futuro más promisorio.

Y el poeta ha querido singularizar todas esas afirmaciones, nada de abstracciones o conceptos absolutos. La memoria histórica o la crónica de la humanidad con todos sus derrotos tiene nombres propios y referentes puntuales, que sólo en un verso sin medida pueden ser escritos sin timidez ni premura. Por eso, el cantor huye del verso artepurista o esteticista, omitiendo el acento, la medida, la consagración de la imagen, la metáfora y los conceptos velados. Prefiere que el eco del verso llegue hasta donde sea posible, muy lejos, pleno; que se dé como un surtidor rico, como un oasis en el desierto, como un pozo de aguas que no se agotan. Y no obstante, reitero, *revolucion*a la poesía no sólo porque le añade discursos e ideologías

revolucionarios -insuficiente para calificarlo al menos como poeta- sino porque, además y principalmente, propone un estilo que "fundamenta" el hecho poético.

Pero que Cardenal no siga la ruta de la preceptiva no es sólo cuestión de gusto personal ni de conocimiento. Pienso que hay otras razones de peso, como el contexto y la formación personal del poeta. Crece en una generación que busca emanciparse de toda servidumbre, política y cultural sobre todo. Cardenal madura entre los nuevos intentos y la búsqueda incesante por la identidad (como ejemplos me vienen a la mente el movimiento hippie y el surgimiento de la generación *beat* en Estados Unidos). El cantor es, en cierta medida, resultado de la inquietud por encontrar nuevas formas de expresión, para seguir exponiendo, obviamente, las verdades de siempre. Y en esta aventura, que en ocasiones ha devenido en resultados poco convincentes, el poeta nicaragüense ha encontrado su auténtica voz, porque su fervor por la libertad -conquistada a todo precio- tiene una finalidad, está sujeta a un proyecto de vida y no es consecuencia del capricho o el fanatismo. Y en esa libertad poética, que ha preferido las aceras personales a la preceptiva, Cardenal ha sabido nutrirse en las fuentes más profundas y sabias de todos los tiempos, como la literatura hebrea, los mitos y la tradición oral. Por todo esto, he descubierto a un poeta de expresión milenaria y actual al mismo tiempo, una voz *sui generis* del siglo XX.

Insisto, el poeta centroamericano es un revolucionario de la poesía. Al subvertir el modo de organizar y presentar los significantes subvierte también los significados. Su estilística como su discurso andan caminos sugestivos. Ha optado por un arte libre, o mejor dicho, ha hecho del poema un estandarte de la libertad. Esta libertad poética permite que el verso no se agote en sí mismo, que no muera en el papel ni sea una mera experiencia individual. Y en esta labor, el versículo ha sido el medio más idóneo de comunicación, donde el poeta ha sabido ejercer consciente y maduramente su encomienda: en *Hora O*, *Salmos* y *Cántico cósmico* no hay versos de arte mayor ni de arte menor; unos son más expresivos que otros, pero ninguno está escrito en vano. Todos comunican alguna verdad, refuerzan lo comunicado, ejemplificándolo, ampliándolo, especificándolo o cotejándolo.

Pero esa libertad poética que tanto reitero en mis conclusiones rebasa lo formal, ya que la poesía cardenaliana es semilla y prefiguración de algo mayor. En la libertad de la poesía subyacen otras libertades, principalmente de pensamiento y de acción. Entonces, de nueva cuenta, obra y vida se encuentran en la obra del vate de Nicaragua. Cardenal es un hombre que ha optado por la libertad -que no libertinaje, ni caos ni anarquía-, dando razón de sus creencias y convicciones aun pagando el costo de la marginación y el desprecio de colegas de hábito y de oficio. Pero esta actitud no queda ahí, el artista, convencido de que sólo en libertad el hombre puede alcanzar su plenitud, hace de su poesía un vehículo libertario. Liberado el verso, contribuye a liberar al hombre de cualquier yugo.

La obra de Cardenal nos invita a vivir en libertad. El poeta quiere que el hombre no sea esclavo de ningún régimen político o económico (*Hora O*); ni

de sí mismo, ni del dinero ni de la propaganda (*Salmos*); tampoco de una ideología —científica o religiosa—, ni del miedo ni de la desesperanza (*Cántico cósmico*). La autenticidad se encuentra en la defensa de las convicciones nobles. Por todo esto, y desde este marco, sintonizo con la idea de que Cardenal es uno de los "mayores liberadores de la poesía contemporánea". Y puedo decir, como Borgeson Jr., que "ha demostrado que en el arte verbal de nuestros días, cualquier cosa puede hacerse —con tal de hacerse bien—". Claro, Cardenal lo ha hecho bien, de eso no me queda duda, pero siempre con un propósito bien fundamentado: distinguir la verdad de la mentira, ayudar al hombre, iluminar sus senderos en una noche oscura que parece sin final ni tregua. Y precisamente por eso, su mérito se multiplica.

En esta encomienda —verdadera convicción— Cardenal ha creado una lírica que se alimenta del exterior. Es, sin atajos, el máximo poeta exteriorista de América Latina. Pero su exteriorismo no viene a engrosar la fila de los *ismos*, sino a mostrar que la poesía es un pan bendito para todos y que el poeta no es un ser extraordinario ni ajeno a su tiempo. Este exteriorismo al que me refiero consiste en que en sus poemas Cardenal no es el eje principal ni canta a él mismo, no es el protagonista del discurso poético ni vela las palabras ni las adorna. Llama pan al pan y vino al vino: donde debe decir dolor, dice dolor; donde opresión, opresión y donde hambre, hambre. Así, donde pudo haber consignado, en *Hora O*, "Un pueblo sufre amargas estampidas" prefiere: "San Salvador bajo la noche y el espionaje / con cuchicheos en los hogares y pensiones / y gritos en las estaciones de policía"; y en *Salmos*, "Tú me libertarás del campo de concentración" y no "Tú me arrancarás de las garras del sufrimiento", y pare usted de proponer ejemplos.

Por otro lado, este exteriorismo de Cardenal también estriba en dar voz a los otros; el yo subjetivo se convierte en un "nosotros colectivo", de tal modo que el poeta da vida al sandinista en las segovias, al conminado al campo de concentración, a las valientes mujeres del Cuá, al sabio milenario que recrea los mitos, al jefe de la tribu y al erudito. Sólo un exteriorismo como éste ha podido incorporar una serie de datos y referentes sin reservas. Así, en *Hora O* están citados los nombres concretos de las compañías bananeras, de los tiranos y de los guerrilleros; en *Salmos*, acudimos a las escenas de estaciones de policía, sitios de tortura, campos de concentración, lista de estrellas y constelaciones; y en *Cántico cósmico* hay un derroche de testimonios, cifras y datos. Razones éstas que me hacen concluir también que Cardenal no es el poeta bohemio y trasnochado. No canta a la luna. No lo distingue el estigma de "iluminado". Claudica del parnaso y no rinde culto a la imagen. Su lenguaje es el de todos los días. Prefiere el diálogo a la melodía sonora. Expone, ofrece datos, comunica e instruye. Escapa siempre de cualquier subjetivismo —y cuando lo hace, siempre es en función de reforzar los referentes exteriores—. A veces local, a veces rompiendo fronteras, como sea, ha sabido expresar las inquietudes más universales del hombre. Eso he descubierto en *Hora O*, *Salmos* y *Cántico cósmico*. (Y esto vale también para toda su obra).

El autor de "Este poema lleva su nombre" dice con palabras sencillas verdades profundas, tocando todos los tiempos y discursos: otea el pasado y el presente y vaticina el futuro. Los poemas carecen de todo adorno o barroquismo. Y esta sencillez o desnudez poética que dice verdades profundas se concreta de diferentes modos. En ocasiones, Cardenal recurre al acento y al habla locales -de Nicaragua, México, Argentina- con sus giros, jergas y matices, para que el poema alcance un mayor impacto y naturalidad. Otras, cita palabras "textuales" de sus personajes: del tirano, de Sandino, de los camaradas, de los altos prelados; o presenta onomatopeyas de los cantos de los pájaros y otros ruidos de la naturaleza. Y a veces esta sencillez expresiva se torna también en reflexión, en juicio sobre el tema enunciado. Por ejemplo, cuando en *Hora O* cita a los camaradas perseguidos y torturados de la rebelión de abril, destacan dos versículos referidos a Adolfo Bález Bone "El pueblo no creía que había muerto. / (Y no ha muerto)". Éstos son dos versos exterioristas que no dan vueltas ni se ocultan tras bambalinas metafóricas, son verdaderas sentencias que manifiestan una afirmación profundísima: los héroes quedan en la memoria de los hombres, del pueblo que ha creído en ellos; por eso están vivos, realmente vivos; en ellos la muerte es una mentira. Un caso más para confirmar esta conclusión. Dice Cardenal en *Cántico cósmico*: "Juventud que no se acaba sólo eres Tú", el destinatario de este verso es Dios. Tampoco hay abultamiento ni rodeo en la frase, simplemente un sustantivo con el cual el poeta compara a la divinidad: una juventud eterna, un eterno presente.

En todas ocasiones, el verso prefiere la sencillez, la cadencia humilde, porque Cardenal pretende que el mensaje llegue a los lectores con el menor número de ruidos posibles y sin tergiversaciones. Porque a este poeta le interesa devolver el sentido a las palabras, tan saqueadas, tan violadas. Así, al salmo le ha devuelto su carga poética y humana; no es ya una oración alienante e intimista, sino un vehículo de combate y estandarte de esperanza. Y al poema histórico (*Hora O*) lo ha sacado del anquilosamiento y la mera información, tornándolo en reflexión sobre la historia y vislumbre del futuro. Y al cántico le ha regresado su talento milenario de sabiduría y celebración; no se trata de cantar por cantar, sino de cantar anunciando, denunciando, recordando, compaginando, comprobando, rompiendo aldabas y banderas, comulgando con todo y uniéndolo todo.

Y en esta responsabilidad, el poeta cuestiona e interpela. Llega a la raíz del hombre. Conociendo la otredad se reconoce. Por eso, su poesía no está hecha sólo para "gustar" (y aquí más de uno puede afirmar que es un poeta de "mal gusto") sino para despertar conciencias. No invita a la conformidad ni a la pasividad. El rapsoda de la periferia pone en entredicho nuestras preferencias como lectores, pero además sacude nuestra visión del mundo, de la historia, de Dios, ya que no se conforma con "informarnos", con "exponer", con "presentar" los datos: sus poemas cumplen con la función apelativa que debe distinguir todo hecho comunicativo. Pero ¿cómo "sacude" Cardenal esos "conceptos"?

En cuanto a la historia, nos mueve a verla desde la "otra orilla", la de los desposeídos, puesto que recrea los acontecimientos desde "abajo" y no desde la cúpula oficial. La historia no consiste solamente en ofrecer datos, fechas, nombres, sitios, sino también en reflexionar y pensar los acontecimientos y tomar una postura ante ellos; en descubrir las intenciones, en reconocer los méritos, en denunciar los excesos, en reivindicar a las víctimas. Así visto, el pasado no está muerto, vive en el presente iluminándolo. Pero no sólo eso, además Cardenal mantiene viva la memoria sobre aquellos héroes anónimos y cotidianos. La historia oficial ha creado sus mitos y leyendas, muchas veces para legitimar el poder en turno. Pero gracias a Cardenal sabemos de ciertos protagonistas anónimos, de la base que lucha por días más venturosos: a las mujeres del Cuá, a los rebeldes de abril, a Umanzor, a Pablo Leal... La historia es precisamente ésa, no la que enseñan los libros de "historia". Es el recuento de aquellos días con sus noches, teñidos con el sudor y la sangre de los hombres cotidianos, los sencillos, los silentes: campesinos, mujeres preñadas, combatientes en las sierras, artistas populares. Y ante todo esto, Cardenal carga la historia de porvenir y trascendencia, porque su visión poética no es la del existencialista que ve en la muerte el fin de todos las ocupaciones. Y precisamente porque la historia está abierta y habrá de llegar a la plenitud, el hombre debe afanarse por forjar condiciones de vida que hagan de estos días jornadas más llevaderas. La historia, recuerda Cardenal, debe lanzarnos al futuro, pero sin descuidar el presente, sin dejar de combatir esperanzados.

El mundo, desde la óptica cardenaliana, es un sacramento, un gran significativo con plenos significados. Cardenal nos ha devuelto la capacidad de contemplar y admirar, porque su poesía es contemplación y admiración, una muestra de que el mundo es un espacio donde acaecen milagros cotidianos. Por eso, el poeta nos habla de los paisajes de Nicaragua en abril y mayo, de las noches tropicales de Centroamérica, de la fauna y flora locales, de los amaneceres y madrugadas de las segovias y de los lagos. También nos dice que estamos hermanados con la creación, con el cosmos, que todo es un gran templo, ensombrecido a veces por la saña y la ambición humanas.

También el poeta sacude nuestra idea de Dios. Éste no es un concepto a comprobar por medio de argumentos y razonamientos, no es prerrogativa de ninguna religión ni el resultado de un fundamentalismo ciego: la creencia o la increencia es una actitud de vida, fruto de la praxis. Privilegiando la ortopraxis sobre la ortodoxia, el Dios cardenaliano —llamado con mil y un nombres— nos remite irreversiblemente al hombre. Creer en Dios es creer en el hombre y practicar la justicia. Dios no está recluso en las capillas ni es propiedad de los teólogos, sacerdotes y dogmáticos. Este Dios es el que han creído los hebreos, el que han intuido los pitagóricos, el que han visto las culturas más antiguas en el trueno, en la lluvia y en el fuego. Este Dios que nos descubre Cardenal camina con los hombres, los impulsa a enmendar la historia y brega con ellos desde todos los tiempos, con todas las culturas y desde todas las creencias.

Razones suficientes por las que he disfrutado al leer "estudiar" las obras de Cardenal, pero también me he informado y mi horizonte de comprensión ha crecido.

Hora 0 es el documento poético del pasado, de la memoria herida. Es la historia reciente hecha poesía. Desde el sitio de los "vencidos", Cardenal mira el pasado para dar una enseñanza y alimentar la esperanza. En este sentido, su poesía tiene un matiz didáctico, pretende "instruir", pero no con la voz cantante del que se cree poseedor de la verdad. Es el poema que muestra y enseña pero desde una actitud humilde, no desde el adoctrinamiento. Cardenal nos deja la lección entre líneas, presenta los hechos para que el lector juzgue, infiera, concluya y reflexione. Enseña para iluminar el presente, para que lo vivamos de modo más correcto y combativo, para que forjemos un futuro sin tantos excesos. Éste es el sentido de su enseñanza, que jamás raya en mero didactismo, aclaro.

El poeta hace un poema-radiografía de los estigmas de Centroamérica, de Nicaragua especialmente. Y en esta pretensión acusa a los intervencionistas y a los apóstatas nacionales que los secundan. Empero, el resentimiento no empaña el ánimo de su canto; el anhelo, el porvenir y la confianza son la nota de sus versos. *Hora 0* es ante todo un elogio para los héroes, conocidos y anónimos. El poema laurea a esos pequeños titanes. Gracias a este prodigio, que sólo un poeta como Cardenal puede hacer, hemos conocido el corazón tempestivo de Sandino, Báez Bone, Pablo Leal, Umanzor y tantos otros que ha sacado el poeta del anonimato, y lo hemos conocido por los hechos, palabras, descripciones y juicios que sobre ellos ha hecho el vate. En ocasiones, una simple referencia nos habla de la gallardía y la nobleza de corazón de los personajes: en *Hora 0* sabemos que a Pablo Leal le cortaron la lengua, que a Luis Gabuardi lo quemaron vivo, y mientras agonizaba gritaba aún "¡Muera Somoza!". Y en *Cántico cósmico* visitamos, por ejemplo, el alma de las mujeres del Cuá, siempre firmes: a pesar de ser violadas o encerradas en prisiones de las sierras, no delatan a los muchachos en resistencia. En fin, todos esos testimonios de la memoria histórica que el poeta ha sabido registrar magistralmente nos llevan del corazón a los asuntos de esos protagonistas: "Por sus obras los conoceréis", reza el evangelio.

Y este pasado reciente ilumina los corredores del presente y alimenta las luchas actuales. Fortalece corazón y brazos de quienes cotidianamente sortean todos los obstáculos para apresurar un mundo más justo, cuyo advenimiento vemos más distante cada día. *Hora 0* es localista, habla de una historia particular en una geografía particular: Centroamérica y puntualmente Nicaragua; no obstante, el poema se vuelve prototipo de la historia de los pueblos sojuzgados. Y algo más, también es una metáfora de nosotros mismos; es decir, en el poema se esbozan nuestras contradicciones: portamos al mismo tiempo la tiranía y los sentimientos más nobles de solidaridad y humanismo: llevamos dentro nuestro un Sandino y un Somoza, un Pablo Leal y un Ubico Carías al mismo tiempo. En otras palabras, la

injusticia y el avasallamiento no sólo provienen de los grandes grupos de poder, sino también son práctica cotidiana en los pequeños grupos, la familia, el colegio, la pareja. En este orden, *Hora O* es una llamada de atención para replantearnos nuestra práctica cotidiana, porque el cambio social y la justicia se inician precisamente por la conversión individual.

En este orden, el pasado poetizado en *Hora O* alcanza nuestro presente. Y hoy, en los primeros peldaños de este siglo, el poema cardenaliano es vigente y puede ser releído. No obstante, ha quedado al margen debido al llamado "derrumbe de las utopías". Empero, los recientes reediciones del texto indican una nueva ruta al respecto. Pero regreso a lo de la relectura. Lo que otrora pasó y que es relatado en *Hora O* se repite, aunque con otros protagonistas y en otras condiciones. Los pueblos de América Latina siguen siendo avasallados y saqueados. Los capitales extranjeros, so pretexto de la irreversibilidad y bondades de la globalización, ensombrecen la autonomía de las naciones de nuestro continente. Abundan los dictadores modernos, mercenarios disfrazados de patriotas que se autoproclaman paladines de la democracia, cuyas acciones verdaderas se limitan a reverenciar y obedecer a ciegas a los dueños del dinero. Pero el sometimiento no es sólo político y económico, sino también cultural e ideológico. Paulatinamente vamos dando la espalda a lo propio y corremos tras la novedad y la moda efímera de lo extranjero. Hoy, como en el tiempo del monopolio bananero de la United Fruit Company, hay mares de manos desocupadas y el grueso de la clase trabajadora debe rendirse a los pocos salarios y las prestaciones sociales irrisorias. No obstante, también hay nuevas segovias, donde personas valientes lo arriesgan todo y dan testimonio de solidaridad. En el campo y en la ciudad, hombres y mujeres de todas clases sociales luchan por los derechos humanos. Ahí están los pequeños héroes, con sus pocos recursos, sembrando una semillita que pronto habrá de germinar hasta convertirse en árbol robusto y frondoso. En fin, la "hora O" es ésta, la hora de la duda, la oscuridad, el desamparo, la pobreza y la tiranía, pero también de la esperanza y la resistencia. *Hora O* es el testimonio de un pasado que se repite. He aquí la visión poética de Cardenal, su gran virtud al recrear el pasado, abriéndolo y trascendiéndolo. No niega el dolor del pasado, lo reconoce, pero no se ancla ahí, no se sienta a la orilla del camino ni cuelga el arpa en los saucos y se pone a llorar. Ha traído a colación la mordaza de los días aciagos, pero nos abre el porvenir, nos dice que esa historia será superada y que los afanes no han sido echados en saco roto. En este sentido, la historia pasada es una semillita que ya germina en nuestro tiempo, y que mañana será un árbol frondoso.

Salmos es un canto de fe en medio de la noche oscura, la oración poetizada de un presente doloroso, donde el autor que nos ha ocupado en este estudio avanza un peldaño más: es capaz de asomarse al corazón del hombre y sentir con los sufrientes; pero además es una muestra de cómo encuentra en el verso un medio privilegiado de comulgar con el universo y unificar a las criaturas para alabar al Constructor de todo cuanto existe. En *Salmos* la historia es vista desde otra dimensión; es decir, los

acontecimientos y afanes de los hombres son reinterpretados desde un horizonte religioso muy particular: la fe en la divinidad. En este caso, el poeta vislumbra la otra cara de la marcha humana individual y colectiva, que ya no depende únicamente del hombre, sino también de Dios. El hombre no camina solo; Dios anda con él en medio de sus pequeñas batallas cotidianas, en el campo de concentración —de donde habrá de liberarlo—, en la cámara de gas, en el patíbulo, en el exilio, en la carestía, en la alegría, en los triunfos parciales, en el rostro del hermano y en el enfermo. Está ahí para actuar en favor del hombre. Por todo esto, el Dios que deambula en la historia para animar y ayudar al hombre en la edificación de un mundo más justo y fraternal no es una idea ni una abstracción, resultado de los deseos frustrados o proyección del inconsciente. Afirmar o negar su existencia es cuestión de acción, praxis, compromiso y convicción.

Asimismo, los salmos del poeta dejan de ser meras intuiciones o inspiraciones filosóficas para convertirse en certezas que, lejos de todo localismo, alientan la existencia humana llenándola de sentido, porque el poeta recuerda —principalmente a quienes ven empañados sus días por el hambre, la muerte injusta y la enfermedad— que el veredicto final no está en manos de los dictadores, de los que viven en fastuosos palacios, de los que silencian la vida. No, Dios es el dueño de la historia y subvertirá el estado actual de las cosas. Por eso el hombre justo, quien en medio el dolor ha encontrado sentido a esta vida y ha concluido que existe algo más, latente entre el "ya" y el "todavía no", no se desalienta. Y precisamente por eso, el salmista cardenaliano dice que las estrellas de cine, los políticos tiranos, los líderes del partido y los millonarios son pura apariencia; y ante ellos, el hombre de fe debe dar testimonio de confianza y seguridad en el Dios de la vida. El poeta está convencido de que el hombre necesita afianzarse, no quedar a la intemperie en el presente. Pero su bastión, su alcázar invencible e incondicional no es el líder del partido, ni la ideología, ni el sistema económico ni el dinero, sino el Dios de Jesús, Padre amoroso y justo que alienta y dirige la historia de todos los pueblos y razas. Por eso —qué papel— Cardenal es portavoz de la humanidad vencida en esta tierra, en Auschwitz, Hiroshima, Belsen, Dachau, Nicaragua, África, El Salvador, Chile, pero no para dolerse simplemente, sino para declarar con firmeza que las víctimas serán vengadas y algún día la fraternidad universal será posible. Así, estos poema-oraciones auguran un futuro escatológico que no omite transgredir el *statu quo*. ¿Qué más podemos exigirle a esta poesía?

Cardenal es el sabio que aconseja al discípulo, el encarcelado o condenado al campo de concentración que exige a Dios reivindicar sus derechos, el sacerdote que invita a la creación a vitorcar al arquitecto del universo: su voz es muchas voces al mismo tiempo. Esos "óyeme porque te invoco Dios de mi inocencia", "tú me liberrarás del campo de concentración" son paradigmas del lamento universal. Así, en el poema cardenaliano, las fronteras ni las confesiones existen.

En este presente, el poeta recrea a la humanidad y al cosmos. Lo que en *Hora O* sólo es un juicio sobre la historia, en *Salmos* se hace convicción,

fe, esperanza, acción y programa ético ("no te impacientes si los ves hacer muchos millones"). Cardenal es el poeta que hermana a la creación. Dirige una sinfonía universal en la que participan desde los átomos hasta las repúblicas democráticas y las muchachas bellas. Es el poeta del optimismo que ve en el universo un sinfín de bondades. Nos invita a seguir caminando, porque nuestros esfuerzos serán laureados; porque los imperios actuales serán derribados y las lágrimas de los pobres y de cuantos sufren injusticias y vejaciones serán enjugadas. Y a pesar de esta promesa, *Salmos* no es una invitación a la resignación, a poner los ojos en el cielo y detener nuestra marcha diaria; es una provocación a ratificar nuestra creencia religiosa transformando esta realidad, subvirtiendo las estructuras —de cualquier tipo— que oprimen y matan, a ensayar desde aquí lo que será la justicia y el amor definitivos.

En *Cántico cósmico* se confirman la fe y la esperanza de Cardenal. Es el más ambicioso de los legados del poeta de Solentiname. Este libro, con su ritmo poético y sus referentes multiplicados, es la suma de todos los tiempos. El pasado de *Hora 0* y el presente —con sus bondades y amarguras— de los *Salmos* se conjugan en este gran poema. Pero en el *Cántico cósmico* están todas las voces, cosmovisiones y credos posibles. Cardenal muestra que el hombre, desde siempre, ha creído y esperado de mil maneras. Éste es el poema que recrea la historia de la humanidad, de la ciencia, la filosofía, el erotismo. El poeta ensancha su horizonte: sin renunciar a la creencia cristiana que alienta *Salmos*, sabe dialogar con los otros y aumentar su fe. Así, es un ejemplo de la libertad de pensamiento y apertura intelectual.

Cardenal no nos invita al caos, sino a la reflexión, a la contemplación, mostrándonos otros credos, otras expresiones, otras conclusiones. Nos mueve a tener una idea completa e integral del mundo. Nos conduce a mirar en todo un sacramento, porque todo es reflejo de la divinidad. Y en esta tarea, construye un poema amplio, abarcador, con altas pretensiones y limitaciones, por supuesto. Sus versos siguen siendo vehículo de la denuncia, la memoria histórica y el conocimiento. No hay duda, Cardenal es el rey Midas que convierte en poesía todo lo que toca, hasta lo más trivial. Es el cantor de las cosas sencillas y las complejas. Es el hacedor, el recreador de la historia del cosmos, la humanidad y las ideas. Y esto ha quedado corroborado en el gran *Cántico cósmico*.

He cubierto la intención primordial de este trabajo: destacar la figura del poeta: la *otra revolución*. Pero no podemos soslayar que esta rebeldía también es discursiva. Su poesía está al servicio de algo mayor: el hombre. Por eso, su discurso toca lo político, lo social, lo religioso, lo utópico, lo cultural. *Ecoe homo*, con sus avatares, triunfos, sueños y derrotas. Por esta razón Cardenal recrea la historia concreta. Pero no lo hace como el filósofo de la historia ni como un mero historiador, sino como poeta y profeta. Es decir, sabe "leer-contemplar" la historia: denuncia las injusticias y anuncia días mejores. Y como todo profeta, es marginado y no comulga con los poderosos ni se casa con un credo. En Cardenal, la vocación poética-profética es verdadero

compromiso y convicción. A esta labor se ha consagrado sin cortapisas ni titubeos.

Sin embargo, Cardenal, como cualquiera, es un hombre de pasiones. Pertenece a su tiempo, está arraigado a un pueblo concreto y ha vivido una historia peculiar. Por eso, a veces sus ideas acerca de la realidad son parciales y extremas, de aquí su opción por el marxismo. Pero, a fin de cuentas, es testigo y cronista por antonomasia. Esto lo lleva a escribir en "Managua 6:30 pm"²⁴⁴: "Y si he de dar un testimonio sobre mi época / es éste: Fue bárbara y primitiva / pero poética". El cantor de Solentiname se toma en serio la obligación de reivindicar a las víctimas de esta historia "bárbara y primitiva". Dado este presupuesto, para muchos su poesía deviene en panfleto y homilía barata. En lo mínimo lo es. Tanto en *Hora O*, como en *Salmos* y *Cántico cósmico* he descubierto lo contrario: hay una labor clara y consciente del poeta. En medio de su discurso localista y a veces partidario, siempre resucita, una y otra vez, su anhelo de verdad universal, su hallazgo del ser. El poeta está aquí, comprometido con su pueblo, nombrando por primera vez los objetos y los acontecimientos.

He leído a un poeta que trasciende su obra, ya que para él el arte por el arte es ilegítimo y hasta alienante. Su poesía realiza una función vicaria; es decir, representa, está en lugar de otra realidad más grande que la poesía: el hombre y su realización plena. Por eso, la poesía es siempre para él un vehículo imperfecto y transitorio: "(...) los hors d'oeuvres / nunca fueron en los restaurantes / como anunciados en las revistas / ni el verso fue tan bueno como quisimos / o el beso (...) / La poesía también era un partir / como la muerte. Tenía / la tristeza de los trenes y los aviones que se van"²⁴⁵. No obstante, sus versos —de por sí originales y bien manufacturados— son más expresivos y vigorosos por lo que contienen. El poeta se hace a un lado —no siempre— para que los otros hablen. A partir de los otros construye su lirismo; los otros lo forjan, lo hacen. Cardenal es el poeta "de los otros". Y en este marco, puedo afirmar —utilizando una expresión de Gustavo Gutiérrez—, que la poesía es para Cardenal un "acto segundo", pues el primero es la liberación del hombre, de cualquier atadura.

Para llegar a este punto, el poema ha pasado un proceso de "purificación" estética. Es decir, el poeta se ha identificado con su oficio, luego, se ha lanzado a predicar. Entonces, y a partir de ese fundamento, pueden hacerse cuantas lecturas extrapoéticas se quieran. Ahora sí, son válidas las adjetivaciones que se han hecho sobre la poesía de Cardenal: "comprometida", "de protesta", "rebelde", "de la resistencia", "política", "liberacionista", "popular", "de los pobres", "política", "de los marginados", y pare usted de contar.

La poesía de Cardenal va más allá de la poesía, a pesar de las propuestas puristas, que defienden la autonomía del discurso poético. El poeta no puede renunciar a ser testigo y denunciar las "alteraciones" de la

²⁴⁴ En *Nueva antología poética*, p. 68-69.

²⁴⁵ "Coplas a la muerte de Merton", en *ibid.*, p. 216-218.

evolución. En contracorriente de los guardianes de las normas poéticas, el nicaragüense ataja: "En las elegantes avenidas de los maniquies ambulantes / hurgando como los perros / temblando no por malaria sino por hambre / sus camas son periódicos arrugados en la acera / El Tiempo El Comercio La Nación / ¿Debo hacer estos versos más poéticos? / El poeta subreal quiere estos versos más poéticos"²⁴⁶.

Y ese abanico discursivo en defensa del hombre no lo inspira el odio. Es el amor quien lo sustenta y origina. Cardenal no asume la postura del maniqueo que polariza las realidades, sino la del profeta que no puede callar ante la injusticia; anuncia días venturosos e ilumina el presente. Esta poesía no condena a los poderosos y reivindica sin más a los desposeídos. Simplemente, es heraldo de la verdad, grito libertario para quienes viven jornadas turbulentas. Por eso, digo que Cardenal no es un demagogo cuando asegura: "Me interesa la poesía, sí, y es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión: para denunciar las injusticias, y anunciar que el reino de Dios está cerca"²⁴⁷. Y lo puntualiza: "Hace poco me preguntaba un periodista por qué escribo poesía: / por la misma razón que Amós, Ageo, Jeremías..."²⁴⁸.

El hilo discursivo que se prolonga y crece en las tres obras no es la mera adición a un sistema político o sociológico -ni siquiera el marxismo-. Cardenal llega a las opciones políticas a partir de una mística mucho más amplia e integral: la caridad cristiana. Su discurso poético es resultado de un imperativo ético de raigambre cristiano y humanista. Por eso, juzga el pasado y el presente y vaticina el futuro. También ésta es su *otra revolución*. Seguirán leyéndolo las generaciones venideras porque sus versos no suenan a decepción, furia ni venganza; canta porvenires victoriosos que no quitan el dedo del renglón del aquí y ahora. Este profetismo lo hace escribir al final de *Hora O*: "Pero el héroe nace cuando muere / y la hierba verde renace los carbones"; y en *Salmos*: "Los pobres tendrán un banquete / Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta / El pueblo nuevo que va a nacer"; y en *Cántico cósmico*: "Yo sólo sé decir que si el tiempo es simultáneo / (pasado, presente y futuro simultáneos) / no hay nada enterrado en el olvido".

Pero el poeta centroamericano no es el dictador de las ideas, ni el dogmático ni el apologista. Su pensamiento es abierto. En su poesía no hay voces excluidas. Cardenal tiene un importante bagaje cultural y religioso. Su fe se fundamenta en la revelación cristiana pero no la impone. Lo que en *Salmos* pudiera pensarse como fundamentalismo, en *Cántico cósmico* queda refutado. El rapsoda centroamericano da razón de su esperanza, pero no tiene reparos en dialogar con los otros e incorporarlos a su poesía. Sabe que muchos caminos llevan a Roma; que al hombre, al universo y a Dios se llega por senderos alternativos. Y también ésta es su *otra revolución*, Cardenal es

²⁴⁶ *Cántico cósmico*, p. 290.

²⁴⁷ *La santidad de la revolución*, p. 56.

²⁴⁸ "Epístola a monseñor Casaldáliga", en *Nueva antología poética*, p. 292.

un gran poeta porque ha sabido escribir en verso los anhelos más universales del hombre; pero al hacerlo, aunque desde un horizonte judeo-cristiano, se abre a otras perspectivas para no caer en confesionalismos. Por eso, puedo afirmar que no es un "poeta cristiano" en el sentido más conservador de la palabra. El centro de su preocupación poética es el hombre, no la Biblia ni el credo ni el dogma. Así, sus versos son una ofrenda para todos los hombres y razas que, encontrando sentido a los afanes de este mundo, abren su corazón a un futuro definitivo y verdaderamente revolucionario.

Entre alegrías y derrotas, opresiones y liberaciones, su poesía augura que el hombre camina en dirección del amor. Hacia una comunión con el universo. Y a pesar de las leyes de la entropía y del colapso total, todo se fundirá y alcanzará su plenitud. El amor que funde a los amantes, a los átomos con átomos, a los núcleos de hidrógeno, "el que impulsa a la orquídea a la cima de la selva", el que une a las mariposas, el que hace revoluciones, el que mueve a los hombres hacia el Artífice de todo, salvará al mundo. Ése es el amor que apresura Cardenal en sus versos. Por eso, su poesía saldrá victoriosa cuando las palabras veladas sean herrumbre ("Morderán el polvo las doctrinas económicas / contrarias al corazón humano, / y tal vez lean este poema dentro de mil años / cuando ya no se leerá Newsweek"²⁴⁹). Su labor poética es integral y no omite una cualidad fundamental en todo humano: la solidaridad. Así, Cardenal ha integrado a su proyecto de vida su labor poética. Y sin dejar de hacer buena poesía, no ha callado en sus versos lo que, por deber, ha estado obligado a decir.

Cardenal no es un poeta que derrocha palabras. Es un revolucionario en el sentido más profundo de la palabra. Revoluciona el modo de hacer poesía, pero también contribuye a una revolución social, religiosa, cultural y de valores. Y es creíble su poesía porque es un hombre coherente. Lo ha mostrado su trayectoria poética y personal. Es un poeta profundamente humano, que vaticina siempre un porvenir cargado de trascendencia y motiva a la acción. Por eso, doy crédito a sus palabras:

- *¿Qué ha querido decir, en última instancia, con su obra poética?*

- He querido decir que el mundo es bueno, que la vida tiene su sentido, que América tiene un tesoro en sus culturas y sus razas indígenas y que la revolución es nuestro futuro; he condenado las opresiones de los hombres y he afirmado que después de la muerte no se ha acabado la vida y que -como ha dicho Coronel- la revolución no termina con la muerte.²⁵⁰

Luego de puntualizar la coherencia estilístico-discursiva a lo largo de esta tesis y describir la revolución poética de Cardenal, he ampliado mi experiencia como lector. Leer poesía no sólo es un acto de placer, de "gusto", sino también de conocimiento y compromiso. El lector de una poesía como

²⁴⁹ *Cántico cósmico*, p. 304.

²⁵⁰ Paul W. Borgeson Jr., "Ernesto Cardenal: Respuestas a las preguntas de los estudiantes de letras", en *Revista Iberoamericana*, p. 638.

ésta tiene en sus manos una tarea, en nada extraordinaria: aportar un ápice al menos en la humanización de este mundo, ser vínculo entre el poeta y los destinatarios últimos de su obra. En este caso, comulguemos o no con el discurso del poeta, algo hemos aprendido de él. Ha interpelado nuestras concepciones del arte y la literatura y nos ha lanzado a nuevos hallazgos. Hay otros modos de escribir, y Cardenal es una prueba de ello. El canon no tiene la última palabra. Porque hay tantos escritores, como este sacerdote católico, que han laborado arduamente en su oficio pero la crítica oficial los ha ignorado. Ojalá nos atrevamos, siempre con seriedad y profesionalismo, a conocerlos y estudiarlos.

No obstante, la lectura de Cardenal es difícil. Primero, como no es un poeta subjetivista, leerlo no se reduce a descifrar metáforas o imágenes. Debemos contar con ciertos referentes extratextuales: históricos, políticos, religiosos, científicos, etcétera. Las tres obras me obligaron a acudir a otras fuentes como la *Biblia* o la historia escrita centroamericana. Por eso y en este sentido -repito-, la poesía de Cardenal exige algo más que gusto por el género. Para disfrutar más de sus versos, es necesario contextualizarlos y apoyar nuestra lectura en otras herramientas. Cardenal nos ha mostrado que la poesía no se hace sólo de rosas, nubes, cisnes, sapientes búhos, tardes opalinas, laberintos del ser, sino también, y sobre todo, de las jornadas humanas. Y esta riqueza aumenta nuestro acervo cultural y nuestros horizontes de comprensión. Así las cosas, leer a Cardenal es un reto del que muchas veces no se sale del todo triunfante.

La poesía de Cardenal también le pide al lector abandonar los prejuicios respecto del arte poético, de las ideologías y de las expresiones culturales. Se necesita mente abierta para entenderlo. No basta leerlo con los ojos de la fría inteligencia, sino con los del sentimiento. En este orden, sus obras me han descubierto mundos, palabras, contextos y expresiones nuevos. He conocido a otras personas, otros sitios, otros modos de nombrar al mundo, al hombre y a Dios. Me he asomado a otros páramos, a otras soledades, a otros sufrimientos. Y también esas personas, esos otros, que el poeta ha querido sobrevivir en sus versos me han dado lecciones inusitadas para seguir viviendo en esperanza y a contracorriente, aunque "llueva sobre mojado".

Más allá de las derrotas históricas, más allá de las lides cotidianas, más allá de toda injusticia, triunfará la gran Revolución. En tanto, nos recuerda Cardenal que vale la pena seguir recreando la historia. En medio del caos de nuestro tiempo, las bombas atómicas, las venganzas, las revanchas, los amores virtuales, el culto a las personalidades y a las imágenes fugaces, las muertes injustas, los engaños políticos, las desesperanzas y la imaginación agonizante, el paisano de Rubén Darío presenta su ofrenda poética, flor y canto de la vida y el porvenir. Qué lección, qué aventura, qué modo de escribir tan alto desde este continente empobrecido. Una vez más, he corroborado que las grandes hazañas se construyen desde los sitios más humildes. Y este poeta, de voz sencilla y

tempestiva, nos ha mostrado que puede hacerse buena poesía desde la otra ladera de la historia.

"Quien tenga oídos para oír, que oiga". Ésta es la *otra revolución* del poeta de barba blanca y mirada nostálgica.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México: FCE, 1996.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua: Nueva Nicaragua, 1982.
- AUMONT, Jacques et al., *Estética del cine*, 2.ª ed., Barcelona: Paidós, 1996.
- BARAHONA P. Amaru-SALAZAR V. Mario, "Breve estudio sobre la historia contemporánea de Nicaragua", en *América Latina, historia de medio siglo*, México: Siglo XXI, p. 377-404.
- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia, 1990.
- BENEDETTI, Mario, *El ejercicio del criterio*, México: Alfaguara, 1995.
- , *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.
- , "Ernesto Cardenal: evangelio y revolución", en *Los poetas comunicantes*, 2.ª ed., México: Marcha Editores, 1981, p. 84-106.
- , "Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos", en *Crítica cómplice*, Madrid: Alianza, 1988, p. 138-144.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7.ª ed., México: Porrúa, 1995.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1978.
- BOFF, Leonardo, *Ecología*, Madrid: Trotta, 1996.
- BOGUERT, Pierre-Maurice et al., *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona: Herder, 1993.
- BORGESON JR., Paul W., "Ernesto Cardenal: Respuesta a las preguntas de los estudiantes de Letras", en *Revista Iberoamericana*, Madrid, núms. 108-109, julio-diciembre, 1979, p. 627-638.
- , "Cardenal, Ernesto", en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Caracas: Ayacucho-Monte Ávila Editores, 1995, p. 875-881.
- , "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía", en *Revista Iberoamericana*, Madrid, núms. 118-119, enero-junio, 1982, p. 383-389.
- , reseña del *Cántico cósmico*, en *Revista Iberoamericana*, Madrid, núm. 157, octubre-diciembre, 1991, p. 1077-1080.
- BUTTRICK, George A., *The interpreter's dictionary of the Bible*, vol. 3, New York: Abingdon Press, 1962.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México: FCE, 1996.
- CARDENAL, Ernesto, *Cántico cósmico*, Guadalajara: ITESO, 1991.
- , "Hora 0", en *Antología*, 3.ª ed., Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974, p. 29-47.
- , *Nueva antología poética*, 2.ª ed., México: Siglo XXI, 1979.

- , *Vida en el amor*, 2.ª ed., Salamanca: Sigueme, 1980.
- , *Salmos*, 6.ª ed., Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974.
- , *La santidad de la revolución*, Salamanca: Sigueme, 1976.
- , prólogo a la primera edición de *Poesía nicaragüense*, 2.ª ed., Managua: Nueva Nicaragua, 1986, p. VII-XI.
- , "Mi obligación de decirlo", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 265, julio, 1994, p. 7.
- CERNUDA, Luis, *Antología*, México: Red Editorial Iberoamericana (rei), 1990.
- CHEVALIER, Jean-CHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1991.
- CHOMSKY, Noam, *La quinta libertad*, Barcelona: Crítica, 1988.
- COPLESTON, Frederick, *Historia de la filosofía*, vol. 3, México: Ariel, 1983.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 1, Madrid: Gredos, 1987.
- CORONEL Urtecho, José, "Carta a propósito del Estrecho Dudoso", en *El estrecho dudoso*, de Ernesto Cardenal, Managua: Ediciones Nicaraó, 1991, p. 9-38.
- CROATTO, Severino, *Historia de la salvación*, Salamanca: Sigueme, 1984.
- CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.
- CUADRA, Pablo Antonio, prólogo a la *Antología*, de Ernesto Cardenal, 3.ª ed., Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974, p. 9-22.
- DE ANDA Corral, Francisco, "Entrevista con Ernesto Cardenal", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 136, enero, 1992, p. 17-21.
- DE CHARDIN, Teilhard, *El medio divino*, Madrid: Taurus, 1966.
- , *Ciencia y Cristo*, Madrid: Taurus, 1968.
- DE GIORGIS, Jaime, "Tres poemas de Ernesto Cardenal", en *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975, p. 39-59.
- DE LUIS, Ma. Begoña, "Cántico Cósmico", en *Encyclopedia of Latin American Literature*, Chicago: FD, London-Chicago, 1997, p. 1666-168.
- Documentos del Vaticano II*, 13.ª ed., Madrid: BAC, 1971.
- DUSSEL, Enrique, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Madrid: Trotta, 1998.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1999.
- F. ELÍAS, Eduardo-H. VALDÉS, Jorge, "Ernesto Cardenal" (entrevista), en *Hispanamérica*, Gaithersburg, núm. 48, diciembre, 1978, p. 39-50.
- FERNÁNDEZ, Pelayo H., *Estilística*, 5.ª ed., Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- FERNÁNDEZ Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- FLOR Serrano, Gonzalo, *Los salmos*, Navarra: Sigueme, 1994.
- FLORES Liera, Guadalupe, *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*, México: UNAM, 1996.
- GADAMER, Georg, *Mito y razón*, Barcelona: Piadós, 1997.

- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, 68.ª ed., México: Siglo XXI, 1996.
- GILI Gaya, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid: Istmo, 1993.
- GITLI, Eduardo, *Centroamérica: los desafíos, los intereses, las realidades*, México: UNAM, 1989.
- GÓMEZ de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México: FCE, 1996, p. 556.
- GONZÁLEZ-BALADO, J. Luis, *Ernesto Cardenal: poeta, revolucionario, monje*, Salamanca: Sigueme, 1978.
- GONZÁLEZ Faus, J. Ignacio, *Proyecto de hermano*, Santander: Sal Terrac, 1987.
- GORDON, Samuel, "Algunas notas sobre el formalismo ruso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, México, núm. 462, diciembre 1988.
- GUILLÓN Barret, Ivonne, *Versificación española*, México: Compañía General de Ediciones, 1976.
- GUNKEL, H., *Introducción a los salmos*, vol. 1, Valencia: EDICEP, 1983.
- GUTIÉRREZ, Enrique, "Nicanor Parra, el gran ausente en el encuentro de Chilepoesía", en *La Jornada*, México, 24 de marzo de 2001, p. 24.
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Teología de la liberación. Perspectivas*, Salamanca: Sigueme, 1972.
- HAAG, H. et al., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona: Herder, 1963.
- HEIDEGGER, Martin, *Poesía y verdad*, México: FCE, 1982.
- JASPERS, Karl, *Origen y meta de la historia*, Madrid: Alianza, 1980.
- LAMET, Pedro, "El Dios de los poetas", en *Imágenes de la Fe*, Madrid, núm. 191, 1985, p. 4.
- LEÓN Felipe, *Antología rota*, 6ª. ed., Buenos Aires: Losada, 1974.
- LOPEZ Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos, 1969.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, "El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana", en *El sol de media noche*, Madrid: Trotta, 1994, p. 25-51.
- LÓPEZ Miranda, Margarita, "Plurivalencia y monosemia en el fragmento introductorio de la *Hora 0* de Ernesto Cardenal", en *Revista Iberoamericana*, Madrid, núm. 157, octubre-diciembre, 1991, p. 987-996.
- MALPARTIDA, Juan, reseña del Cántico cósmico, en *Vuelta*, México, núm. 196, marzo, 1993, p. 54-55.
- MARTÍN, E.-TAPIZ, E., *Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*, Barcelona: Don Bosco, 1981, p. 596.
- MOLINA Chocano, Guillermo, "Honduras: de la guerra civil al reformismo militar", en *América Latina, historia de medio siglo*, México: Siglo XXI, p. 223-256.
- MORA Lomeli, Raúl H., "La experiencia de Dios en la literatura contemporánea", en *Christus*, México, núm. 674, febrero, 1995, p. 24-35.

- _____, presentación del *Cántico cósmico*, Guadalajara: ITESO, 1991, p. 5-8.
- MOSER, Antonio, "Sexualidad", en *Mysterium liberationis*, vol. II, El Salvador: UCA, p. 107-124.
- MUÑOZ, Ronaldo, *Dios de los cristianos*, Madrid: Paulinas, 1987.
- _____, "Dios padre", en *Mysterium liberationis*, vol. I, El Salvador: UCA, p. 531-549.
- OLIVEROS, Roberto, *¿Triunfo o fracaso? Presente y futuro de la Teología de la liberación y la Iglesia de los pobres en América Latina*, México: Dabar, 1997.
- PAILLER, Claire, "Sandino y otros héroes: historia poetizada y mitos primordiales nicaragüenses", en *Hispanamérica*, Gaithersburg, núm. 49, abril, 1988, p. 13-26.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México: FCE, 1986.
- PIKAZA, Xavier, *Anunciar la libertad a los cautivos*, Salamanca: Sígueme, 1985.
- PROMIS Ojeda, José, "Espiritu y materia: los Salmos de Ernesto Cardenal", en *Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975, p. 15-38.
- PRING-MILL, Robert, "Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de *Hora O*", en *Revista Iberoamericana*, Madrid, núms. 118-119, enero-junio, 1982, p. 217-240.
- RAGUER, Hilari, *Para comprender los salmos*, Navarra: Verbo Divino, 1998.
- RAMÍREZ, Sergio, "El muchacho de Niquinohomo", introducción a *Augusto César Sandino. Pensamiento político*, Ayacucho, 1988, p. IX-XLI.
- RILKE, R. María, *Obra poética*, Buenos Aires: Perlado, 1956.
- ROUQUIÉ, Alain, *Guerras y paz en América Central*, México: FCE, 1994.
- SABINES, Jaime, *Nuevo recuento de poemas*, 21.ª ed., México: Joaquín Mortiz, 1992.
- SÁINZ de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana -desde el Modernismo-*, Madrid: Taurus, 1989.
- SALAZAR Valiente, Mario, "El Salvador: crisis, dictadura, lucha... (1920.1980)", en *América Latina, historia de medio siglo*, México: Siglo XXI, p. 87-138.
- SALMON, Russell O., "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal", en *Cuadernos Americanos*, México, vol. 4, núm. 40, julio-agosto, 1993, p. 99-109.
- SÁNCHEZ, Luis A., *Historia comparada de la literatura americana. Del vanguardismo a nuestros días*, vol. IV, Buenos Aires: Losada, 1976.
- SANDINO, César Augusto, "Primer manifiesto político", en *Hispanoamérica lucha por su independencia*, México: Cuadernos Americanos, 1962, p. 229-231.
- SCHÖKEL, L. Alonso, *Treinta salmos: poesía y oración*, Madrid: Cristiandad, 1981.
- _____, *Manual de poética hebrea*, Madrid: Cristiandad, 1988.
- _____, SICRE, J. Luis, *Profetas*, vols. I-II, Madrid: Cristiandad, 1980.

- _____, CARNITI, Cecilia, *Salmos*, vols. I-II, Navarra: Verbo Divino, 1992, 1993.
- SELSEY, Gregorio, *Sandino, general de hombres libres*, Buenos Aires: Iguazú, 1966.
- SICRE, José Luis, *Los profetas de Israel y su mensaje*, Madrid: Cristiandad, 1980.
- TORRES Rivas, Edelberto, "Guatemala: medio siglo de historia política", en *América Latina, historia de medio siglo*, México: Siglo XXI, p.139-173.
- TRIGO, Pedro, "Creación y mundo material", en *Mysterium liberationis*, El Salvador: UCA, 1992, p. 11-48.
- URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, Lima: Latinoamericana Editores, 1984.
- URIARTE, Iván, "La poesía de Ernesto Cardenal", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, Barcelona: Crítica, 1988, p. 257-260.
- VALVERDE, José Ma., prólogo a *Antología de Ernesto Cardenal*, 2.ª ed., Barcelona: Laia, 1979, p. 7-12.
- VALLE Castillo, Julio, "El Cántico cósmico de Cardenal", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 136, enero, 1992, p. 23-25.
- VALLEJO, César, *Obra poética*, Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1987.
- VEIRAVÉ, Alfredo, "Ernesto Cardenal: el exteriorismo, poesía del nuevo mundo", *Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, p. 60-106.
- VILAS, Carlos (coordinador), *Democracia emergente en Centroamérica*, México: UNAM, 1993.
- VITIER, Cintio, "Cántico cósmico" en *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 184, julio-septiembre, 1991, p. 147-149.
- WHITE, Steven F., "Ernesto Cardenal", en *Encyclopedia of Latin American Literature*, Chicago: FD, London-Chicago, 1997, p. 164-166.

Direcciones electrónicas

- BERGER, Beatriz, "Ernesto Cardenal: 'Escribir es mi apostolado'", 26 de febrero de 2001, en www.lainsignia.org/2001/febrero/cul.113.htm
- CARRASCO, Iván, "La poeticidad del poema extenso: *Cántico cósmico*", Universidad Austral de Chile, en www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx8icarrasco.html
- Writers Online Magazine Article, University at Albany, Uptown Campus, en www.albany.edu/writers-inst/cardenal/htm