

0103
32 a

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

HERMENÉUTICA DE LA NOCHE COMO ARS SIMBOLICA EN
TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA

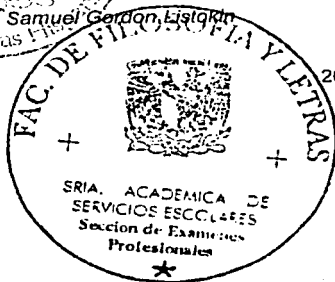
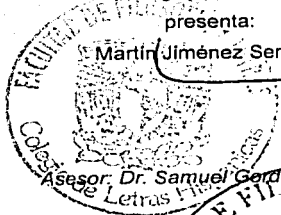
Tesis que para optar por el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Martín Jiménez Serrano

Asesor: Dr. Samuel Gordon Lisquirin

Ciudad Universitaria



2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

C

AGRADECIMIENTOS

a Janitzio y Mercedes, íntimos más allá del mundo fantástico de *Equipo Mensajero. Revista Literaria*, quienes me brindaron el Centro de Estudios Literarios Equipo Mensajero, para la consulta de algunos textos de Ernesto Cardenal.

a la Maestra Carmen Elena Armijo Canto, por sus alentadoras palabras ante el momento crucial al final de mis estudios de licenciatura.

al Lic. Israel Ramírez Cruz, por sus observaciones en el diseño editorial.

a mi asesor de tesis, el Dr. Samuel Gordon Listokin, Virgilio incansable en esta *selva oscura* de *Telescopio en la noche oscura*.

a mis sinodales: Maestra Marcela L. Palma Basualdo, Lic. José Antonio Muciño Ruiz, Lic. Eduardo Casar González y Lic. Alonso Ramón Maldonado Graniel, que dedicaron parte de su tiempo a la lectura de esta tesis y la enriquecieron con sus valiosas observaciones.

d

a mi madre, Hilaria Serrano Rivas.

a mis hermanas, Francisca y Juanita.

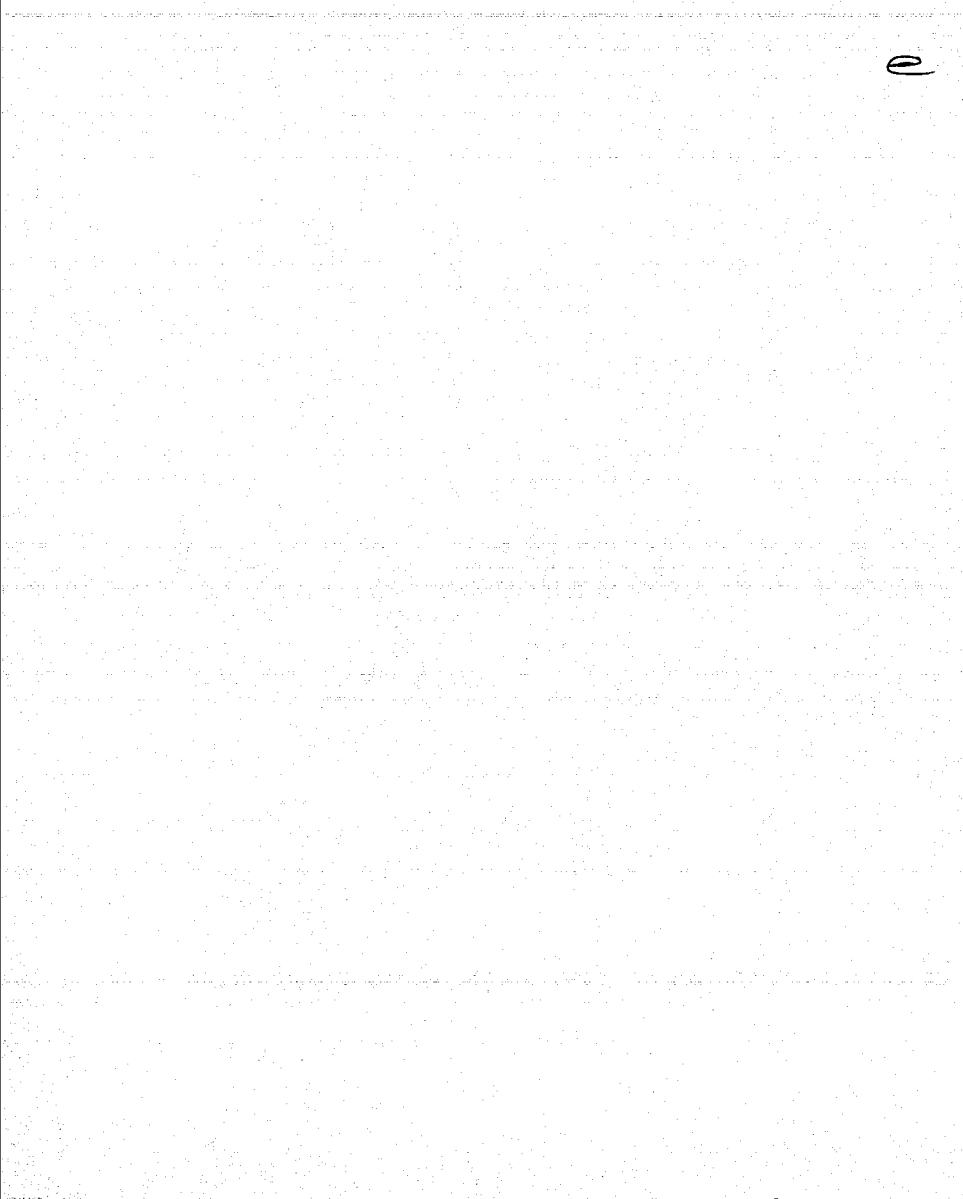
a Claudia y Yéssica.

a la memoria de Francisco de Asís Jiménez Viveros, que, en el abrir y cerrar de sus ojos, el 10 de octubre de 1998, me enseñó el misterio de la vida en la muerte.

(¿Pero acaso unos ojos abiertos por noventa años sean más que aquéllos que contemplaron el mundo en menos de nueve horas?)

—Tus ojos color de mi, Francisquillo; hermosos que amaron dolorosamente en relámpagos el cosmos.

Y tú, viéndome mirarte (¡más!, ¡ay, de mí!), viéndote mirarme en la infinitud del más oscuro silencio de la nada...



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
---------------------	----------

CAPÍTULO I

MARCOS DE REFERENCIA

1 MARCO TEÓRICO	1
2 MARCO BIOGRÁFICO E HISTÓRICO	14
2. 1 Recuento de una vida	14
2. 2 Ernesto Cardenal y la poesía en Nicaragua	33
A) Los Postmodernistas	33
B) El Movimiento de Vanguardia	35
C) La Generación del 40	38
D) Generaciones literarias posteriores a la del 40	46
3 LA ESPIRITUALIDAD RELIGIOSA EN NICARAGUA	55
3. 1 El contexto político-religioso en el que brotó la poesía de Ernesto Cardenal	55

CAPÍTULO II

GENERALIDADES DE LA POESÍA DE ERNESTO CARDENAL

1 EVOLUCIÓN TÉCNICA Y ESTILÍSTICA	73
2 DEFINICIÓN, ORIGEN Y DESARROLLO DEL EXTERIORISMO	82
3 POESÍA CONVERSACIONAL VS. ANTIPOESÍA	86
4 CLASIFICACIÓN DE SU OBRA LITERARIA	93

PLANO A. Poesía de contenido amoroso	97
PLANO B. Poesía de contenido político	98
PLANO C. Poesía de contenido histórico	98
5 EL <i>CORPUS</i> RELIGIOSO	99
5.1 Antecedentes	99
5.2 Descripción general	102
A) Subvertiente profética	106
B) Subvertiente mística	122

CAPÍTULO III

**HERMENÉUTICA DE LA NOCHE COMO *ARS SIMBOLICA* EN
*TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA***

1 TÉCNICA Y ESTILO	135
2 NIVELES DE EXPRESIÓN LINGÜÍSTICA	142
2.1 Nivel fónico	143
2.2 Nivel morfo-sintáctico	146
2.3 Nivel léxico-semántico	148
2.4 Nivel lógico	149
3 POESÍA Y MÍSTICA, HACIA LA COMPRESIÓN DEL TEXTO LÍRICO	155
3.1 Estudio sistemático de la poesía y la mística	155
3. 2 Mística y poesía en el texto lírico	170
4 EL SIMBOLISMO DE LOS TÓPICOS CENTRALES COMO CARACTERIZACIÓN DE LA NOCHE	190
4.1 <i>Locus amoenus</i>	200

h

4.2 <i>Carpe diem</i>	206
4.3 <i>Eros transformado en hieros gamos</i>	208
5 LA NOCHE ACTIVA	224
5. 1 Significado simbólico de la noche	224
A) Más allá del <i>corpus</i> religioso	227
B) La noche en <i>Telescopio en la noche oscura</i>	248
a) La noche más oscura del alma	261
b) Características de la medianoche	263
6 DESPUÉS DE LA NOCHE: NADA	274
6.1 Dos caminos para adentrarse en la nada	274
A) El filosófico	274
B) El teológico	277
a) Una tradición qué seguir	277
— Antecedentes	277
— En el <i>corpus</i> religioso	288
— Hacia <i>Telescopio en la noche oscura</i>	295
7 APRECIACIÓN DE CONJUNTO	300
CONCLUSIONES	433
ABREVIATURAS Y SIGLAS	V

- A) En la obra directa del poeta
- B) General

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1 DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS	VII
2 DIRECTA	IX
3 SEMI - DIRECTA	XI
4 INDIRECTA	XVI
5 DE APOYO	XXIV



INTRODUCCIÓN

ES INDUDABLE que uno de los poetas de mayor resonancia en nuestro continente, desde la segunda mitad del siglo pasado, es el nicaragüense Ernesto Cardenal, quien ha incursionado en las letras con su exteriorismo —de influencia poundiana: la poesía elaborada con la sencillez de lo real, lo palpable, de lo que a nuestros ojos nos parece común, pero que el poeta nos presenta como un mundo cuyo lenguaje de lo cotidiano es fascinante y, visto poéticamente, estético. Esta forma de expresión, con un estilo netamente hispanoamericano, se inserta en la llamada poesía conversacional, usada con gran resonancia en nuestro continente, después del vanguardismo europeo.

Además de su estilo claro y coloquial es, por la inmersión de su poesía en el mundo sociopolítico y económico de un continente de países todavía subdesarrollados, que atrae la atención de los lectores, quienes de alguna manera padecemos las consecuencias de aquello que nos comunica el poeta en sus textos. En esta misma estructura sociopolítica hallamos el fenómeno religioso como una de las grandes preocupaciones del poeta nicaragüense, al grado de experimentar la presencia de Dios a mediados de la década de los cincuenta, experiencia

interior que lo condujo a llevar por un tiempo una vida espiritual al interior de los recintos.

Como san Agustín de Tagaste, Ernesto Cardenal, desde su adolescencia, experimentó una fuerte atracción hacia el misterio divino, aunque, en un principio, lo buscaba en donde no podía encontrarlo; sin embargo, su insistencia desembocó en el ya citado encuentro y su poesía comienza a tornarla hacia lo divino en cuanto que siempre será una expresión de Dios inmerso en los acontecimientos del mundo.

El propósito de esta tesis, que presento para obtener el grado académico de licenciado en Lengua y literaturas hispánicas, es el hallazgo simbólico de la noche en *Telescopio en la noche oscura*, como una técnica que ha empleado, desde sus inicios, el misticismo cristiano y de la que Ernesto Cardenal se apropia bajo el influjo del místico carmelita, para expresarnos la ardua y austera trayectoria en su deseo de unión con el Ser Absoluto. Este simbolismo de la noche nos conduce a explorar la llamada teología apofática o de la negación, a la que pertenecen el Pseudo-Dionisio Areopagita, el Maestro Eckhart y san Juan de la Cruz, por ejemplo, tradición mística a la que, sin duda, como veremos, se suma Ernesto Cardenal.

También bajo el mismo estudio simbólico, otros tópicos —como el *locus amoenus*, el *carpe diem*, el *erotismo* y la *nada*—, confluyen en el motivo recurrente que constituye la noche mística del poeta nicaragüense, como una caracterización

de la misma, que lo ha de conducir al final de una vida de purga e iluminación hacia la unión divina entre la amada-alma y el amado-Dios, protagonistas líricos de este drama amoroso.

Para comprender mejor la noche mística del poeta nicaragüense en este poemario —publicado a la edad de sus 68 años—, es indispensable aludir brevemente a su obra poética anterior a ésta, sobre todo al *corpus* religioso que, deliberadamente, he señalado aquí; pues, como habremos de descubrirlo, desde algunos de sus primeros poemas la noche ha sido un motivo recurrente que ha adquirido pleno sentido místico en *Telescopio en la noche oscura*.

Para este poeta, la poesía es expresión de una realidad espiritual que ha experimentado y que siente la necesidad de comunicarnos; de aquí que incursionemos en la relación entre mística y poesía, donde esta última es el medio inmediato que necesita el místico para comunicarnos su experiencia de unión con lo divino.

Nuestro objetivo quedaría trunco sin recurrir a un marco biográfico e histórico del poeta, pues siempre ha estado condicionado por las circunstancias históricas, no sólo de su país centroamericano sino, incluso, de más allá de las fronteras de nuestro continente. Es en este subcapítulo donde sabremos que Ernesto Cardenal ha vivido inmerso en la tradición literaria nicaragüense que le dio los elementos necesarios para expresarse artísticamente con su exteriorismo. Lo mismo le ha

sucedido con el fenómeno religioso en un país sumamente creyente, donde la mayoría de la población ha logrado inmiscuirse de manera activa en la comprensión e interpretación del designio divino a través de sus guías espirituales y de las Sagradas Escrituras:

Con todo ello, habremos de llegar a las conclusiones de que Ernesto Cardenal, como san Juan de la Cruz y otros místicos, ha logrado fusionar en él mismo poesía y mística o mística y poesía, de tal manera que ya es tiempo de que se le reconozca como un místico poeta, más que como un poeta místico, después de su austera o ascética trayectoria hacia un encuentro personal, e íntimo con el Ser Absoluto.

Por último, como ha dicho López-Baralt, con esta obra lírica —y con el *corpus* religioso como antecedente—, Ernesto Cardenal abre el horizonte de la literatura mística en Hispanoamérica.

Ciudad Universitaria, agosto de 2003

PAGINACION

DISCONTINUA

CAPÍTULO I MARCOS DE REFERENCIA

1. MARCO TEÓRICO

LAS SIGUIENTES PREGUNTAS, que sugiere Mauricio Beuchot ante la lectura de un texto, ¿Qué significa este texto?, ¿qué quiere decir?, ¿a quién está dirigido?, ¿qué me dice a mí?, o ¿qué dice ahora?, entre otras cosas,¹ son las que he considerado a lo largo de este análisis interpretativo de *Telescopio en la noche oscura*, de Ernesto Cardenal. Para dicho análisis lo hago a partir de la hermenéutica del texto literario que, en sí, dado el enfoque místico, conlleva un estudio analógico entre lo divino y lo humano.

No pretendo realizar exhaustivamente un estudio de hermenéutica, sólo me limito a definir aquí lo que debemos entender con dicho término, y el enfoque anagógico que le he dado al texto.

José Ferrater Mora nos remite a la definición nominal del término griego —ἐρμηνεία— para significar "primariamente «expresión (de un pensamiento)»; de ahí explicación y, sobre todo, interpretación del mismo."² Demetrio Estébanez Calderón

¹ Mauricio BEUCHOT, "II. Constitución y método de la hermenéutica en sí misma", en *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, p. 32.

² José FERRATER MORA, "Hermenéutica", en *Diccionario de filosofía*, t. II, p. 1622.

traduce el término griego como "explicación", "con el que se designa un método de interpretación de textos, también una teoría filosófica contemporánea."³ Tanto Ferrater Mora como Estébanez Calderón, se han basado en incontables estudios al respecto, desde los de la antigua Grecia hasta los de la época contemporánea. Ambos conciben la hermenéutica como una disciplina artística y científica.

Entre algunas de las acepciones que ellos mencionan sobre tal disciplina está la que conviene a nuestro objetivo, ya referido en la introducción.

Para Ferrater Mora la hermenéutica designa el arte o la ciencia de la interpretación de las Sagradas Escrituras. Este arte o esta ciencia puede ser: 1) interpretación *literal* o averiguación del sentido de las expresiones empleadas por medio de un análisis de las significaciones lingüísticas, o 2) interpretación *doctrinal*, en la cual lo importante no es la expresión verbal, sino el pensamiento.⁴ Acepción similar a la de Estébanez Calderón, quien se ha basado en Paul Ricoeur:

La hermenéutica, entendida como metodología de la interpretación de textos, se remonta a la exégesis bíblica y a la explicación de mitos y oráculos en la antigua Grecia. [...] Para los exégetas de la Biblia [...], el texto podría presentar diferentes sentidos (literal o figurado, histórico o espiritual, simbólico, tipológico, etc.), lo cual confiere una mayor complejidad a los conceptos de signo (ya no es unívoco) y

³ Demetrio Estébanez Calderón, "Hermenéutica", en *Diccionario de términos literarios*, p. 499.

⁴ FERRATER MORA, 1622.

de significación, complejidad que hace imprescindible una labor de interpretación o exégesis.⁵

A *Telescopio*... lo contemplamos desde la "interpretación *literal* o averiguación del sentido" de las expresiones empleadas en cuanto al estudio lingüístico del texto literario, pues el poemario tiene un sentido simbólico de una realidad espiritual que transgrede la univocidad del lenguaje referencial. En concordancia con los anteriores estudiosos de la hermenéutica, Mauricio Beuchot define el mismo término como: "el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son, por ello, textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase. Es donde más se requiere el ejercicio de la interpretación".⁶ Para él mismo, la hermenéutica es imprescindible en los textos con un sentido polisémico.

Con base en estas acepciones hemos incursionado en el texto de nuestro interés, al que identificamos desde el comienzo como literario, de un lirismo demasiado sugestivo, donde el lenguaje que emplea el poeta se desvía de la norma gramatical que empleamos a diario, sin ninguna intención estética.

De acuerdo a sus características específicas como obra lírica, que busca convertir en imperecedero lo transitorio,

⁵ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 499.

⁶ BEUCHOT, 15.

Telescopio... es la expresión confesional de su autor: su vida íntima con Dios.

Como texto literario —cuya naturaleza es el lenguaje metafórico, es decir el lenguaje traslaticio o transferido—, *Telescopio...* encierra un significado anagógico, evoca una realidad mística; de aquí que esta significación trascendental nos encamine a una interpretación simbólica del texto; pues, con elementos comunes —por ejemplo visuales (aves, aviones, casa, alcoba, motocicleta, luna, etcétera) y auditivos (la estridencia de la motocicleta y de los aviones)—, designa aquella otra realidad espiritual o de lo indecible referencialmente, de aquí que la propia expresión metafórica de lo sublime sea expresada por medio del símbolo que, como veremos detalladamente en el capítulo sobre el tema, alude a la coincidencia de dos o más partes de un objeto o de una realidad o de dos realidades analógicas, cuyos elementos comunes evocan el fin religioso del hombre: la fusión con Dios. Al respecto, Beuchot deja claro que la hermenéutica interviene donde existe un lenguaje polisémico y que tiene como objetivo "la comprensión, la cual tiene como intermediario o medio principal la contextualización."⁷ Es decir, el lector que pretenda incursionar de manera profesional en el análisis interpretativo del texto de su interés, debe hacerlo desde el punto de vista de

⁷ BEUCHOT, 17.

"la intertextualidad que hay que decodificar y contextualizar."⁸ Por eso, para comprender a *Telescopio*..., hemos de recurrir a otras disciplinas que contribuyan a la comprensión del texto literario, porque la hermenéutica "se fundamenta en una «conciencia histórica», capaz de interpretar las distintas manifestaciones en las que se desarrolla la vida humana y de llegar a las vivencias primordiales que las generan."⁹

Dentro de esta conciencia histórica que nos ayuda a responder correctamente al qué dice, cómo lo dice y por qué dice lo que dice, encontramos las llamadas series o "conjuntos estructurales de diversa naturaleza (unos lingüísticos y otros no) que icónicamente podrían ser representados por círculos concéntricos que constituyen el contorno, a mayor o menor distancia relacional del texto objeto de análisis."¹⁰ Para la serie histórica nos hemos valido de la historia sociopolítica nicaragüense. Para la serie cultural, recurrimos a la historia y a la crítica de la poesía de aquel país centroamericano a través de sus movimientos literarios; a la religión, la educación, en parte, y al conocimiento de las inclinaciones artísticas, filosóficas, teológicas y científicas del autor que, en cierta forma, se transparentan en el texto.

⁸ BEUCHOT.

⁹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 499. Véase FERRATER MORA, 1623.

¹⁰ Helena BERISTÁIN, "V. 2. Las series históricas", en *Análisis e interpretación del poema lírico*, 56. De la misma escritora véase "Serie", en *Diccionario de retórica y poética*.

Es en la serie literaria¹¹ donde desarrollo las intertextualidades de Ernesto Cardenal y del exteriorismo impulsado por éste con gran éxito en Hispanoamérica.

Las tres series en el análisis interpretativo son las herramientas de las que me he valido para profundizar en la hermenéutica de la noche como *ars simbolica* en *Telescopio en la noche oscura*, de Ernesto Cardenal. Con ello, después de haber leído a algunos críticos del poeta nicaragüense,¹² incursiono por un camino hasta el momento no explorado con minuciosidad en su obra poética, como el que aquí presento. Con ello, delimito lo que otros han aportado al estudio crítico de la poesía cardenaliana, y lo que aportó a ella, como una pieza más dentro del marco de comprensión del sentido auténtico de su obra mística.

En la parte analítica, empleo el estudio de los niveles lingüísticos donde, a partir de ejemplos concretos, siempre hacia una interpretación anagógica, incursiono por el estudio fonológico, morfológico, sintáctico, léxico-semántico y lógico, como figuras de dicción y de construcción, tropos de dicción y figuras de pensamiento que afectan el interior de la palabra o a la selección y disposición de los elementos, en este caso del

¹¹ Es la "zona más cercana al texto [que] está constituida por el conjunto de las otras obras del mismo autor", BERISTAIN, 56.

¹² Arellano, Borgeson, Urdanivia y Oviedo, por ejemplo quienes, con sus estudios sobre el poeta nicaragüense, me han acercado a la comprensión de las series a las que aludo; aunque también he recurrido a mi propia investigación bibliohemerográfica.

verso, o al contenido de las expresiones; de aquí que, aun con su exteriorismo, sea comprensible la transgresión intencional del lenguaje poético que hace el autor en el texto y, dentro del mismo, que transgreda la retórica que imperó en el modernismo, contraponiendo a ello su exteriorismo; de aquí que, la licencia poética del autor en el uso del lenguaje, lo conduzca verdaderamente a la creación (*poiesis*) lírica, de un mundo enmarcado entre la imaginación y la realidad. Éste es el elemento que lo caracteriza en su quehacer literario.

Las diferentes disciplinas a las que he recurrido también son medios para una mejor comprensión en algunos aspectos conductuales e intelectuales del poeta, reflejados en el poemario. Así, la teología, la filosofía y la psicología nos iluminan en el análisis interpretativo del texto, sin que pretenda hacer, en toda la pureza de tales disciplinas, teología, filosofía y psicología del contenido del poemario. Como un medio, nos ayudan a comprender mejor la cosmovisión del poeta, que percibiremos en los 92 poemas que integran *Telescopio en la noche oscura*. Por ejemplo, cuando recorro a Jung, lo hago en cuanto a su aportación al estudio del símbolo como la revelación de una realidad trascendental y de su aportación al conocimiento del ser humano en sus dos tipos de símbolos: naturales y culturales, que para el mismo psicoanalista existen de manera general.

La obra didáctica de san Juan de la Cruz, en esta hermenéutica, la he empleado desde la literatura misma, como un apoyo exegético a la mística de la noche en *Telescopio*... —aunque es difícil prescindir del influjo teológico. Como hemos de notarlo desde el título del poemario, el reformador carmelita es la influencia más notoria e importante en Ernesto Cardenal; lo reafirmamos al leer algunos de sus poemas anteriores a 1993 y en sus declaraciones en algunas entrevistas anteriores a *Telescopio*... También lo confirmamos en el segundo volumen de sus memorias: *Las islas extrañas* —cuyo título es un verso del carmelita: "Bernardo conoció por mí a san Juan de la Cruz, pero después se volvió *mucho más experto que yo en san Juan de la Cruz*."¹³ De hecho, es a la luz del reformador de los carmelitas (y de la teología apofática) que, en el poemario, interpreto la noche mística de Ernesto Cardenal.

En cuanto a la técnica simbólica de la noche —y de otros tópicos siempre en relación con el primero—, no la empleo para desencantar el misterio que encierran los breves poemas de *Telescopio*...; lo hago para descubrir la riqueza lingüística, afectiva y espiritual que en él hallamos. Este estudio no pretende agotar el significado del símbolo, es la plataforma para perfeccionar la hermenéutica de la noche y de la nada en

¹³ ERNESTO CARDENAL, *Las islas extrañas, Memorias 2*, p. 35. Bernardo fue un compañero del poeta en el Seminario de Cristo Sacerdote, en Antioquia, Colombia, aproximadamente en la década del sesenta. La cursiva es mía.

estudios posteriores, para quien se interese en ello. Por el momento creo haberme incursionado en un tema interesante dentro de la literatura mística en Hispanoamérica.

Otra aclaración que conviene hacer aquí es dar por sentado el fenómeno místico en el poeta nicaragüense; entendido el misticismo como una *religación* amorosa o unión del ser humano con Dios y no como un ritualismo exterior o un formulismo de oraciones, muchas veces pronunciadas por el creyente, como una tradición automatizada, sin otro efecto que la experiencia superficial de una creencia que produce una doble moralidad social en el individuo.

Por otra parte, para la relación entre el lector y el texto, he tenido la necesidad de permitirme enumerar los poemas de *Telescopio...*, como un método sencillo de identificación para el acto de su análisis; para tal enumeración me he basado en el criterio motivacional y en la descarga emocional que estos tienen. Creo que por razones estéticas y de una sugestión extática, el poeta ha preferido presentarnos sus breves poemas como iluminaciones místicas, experimentadas en diferentes momentos y lugares. La presentación espacial y sin título, en cada uno de ellos, refuerzan la sugestión extática del poeta nicaragüense. También nos queda la impresión de que en otras de sus posibles lecturas *Telescopio...* pueda degustarse como un solo poema, de hecho, en un principio, el poeta había pensado incluirlo al final de una supuesta segunda

edición de *Cántico cósmico*; sin embargo, dado su intenso lirismo, decidió no hacerlo.

El estudio de las series cultural e histórica comprende hasta 1993, año en que el poeta publicó por primera vez el poemario. Si he recurrido a fechas posteriores, lo he hecho siempre para relacionarlas con el suceder lineal del poemario.

Al final de la tesis, aparece el significado completo de las abreviaturas y siglas de algunos textos o términos que he utilizado. Dichas abreviaturas y siglas, en el *corpus* analítico e interpretativo, facilitan la comprensión en nuestro estudio.

En ningún momento he pretendido mostrar una bibliohemerografía comentada y anotada de y sobre el poeta, puesto que no corresponde a nuestro objetivo principal. Las veces que he citado la primera edición de sus textos, ha sido por el privilegio de tenerlos al alcance; sin embargo, no he prescindido de la observación personal en las diferentes versiones que el autor ha dado a algunos de sus textos en ediciones posteriores a la primera, incluso, el poeta se ha autointertextualizado, como lo podemos apreciar en *Cántico cósmico* y en el poemario de nuestro interés. Sólo en estos dos ejemplos me he detenido; en el primero, en cuanto que está en relación con el misticismo y, en el segundo, la razón es obvia.

También, desde el comienzo del análisis interpretativo, he escrito con mayúscula el término "Amado" aunque, desde el primer poema, el poeta lo escribe en minúscula, salvo en los

poemas 16 y 22; por el contexto, en los demás poemas sabemos que alude a una realidad mística. También con el término "amada", el poeta alude a esa dimensión espiritual de la que hemos hablado; sin embargo, seguimos su escritura en minúscula, tal y como lo hace el propio autor, en razón a una jerarquía de la divinidad, con respecto al símbolo del término "Amado".

Todo lo anterior es una incursión por la hermenéutica de la *noche* como tópico y símbolo principal del poemario, sin olvidar que "en el acto de interpretación confluyen el autor y el lector, y el texto es el terreno en el que se dan cita."¹⁴ Con la transgresión o desviación del lenguaje convencional, el poeta ha transmutado una realidad espiritual en otra sensible, elevando a esta última hacia una dimensión divina. En este encuentro de equivalencias es donde se manifiesta el símbolo en su esplendor como la expresión metafórica precisa que nos comunica el estado espiritual de la voz poética de Ernesto Cardenal, quien ha desautomatizado el lenguaje convencional, convirtiéndolo en "vehículo de su visión del mundo aprehendida en un momento de iluminación revelada ante sus ojos con tal originalidad que su manifestación exige como vehículo un lenguaje único, acuñado ex profeso",¹⁵ en unas circunstancias histórico-políticas y religiosas bien delineadas tanto en

¹⁴ BEUCHOT, 27.

¹⁵ BERISTÁIN, "IV. 1. Texto y sociedad: poeta, poema y lector", 43 y 44.

Nicaragua como en todo Hispanoamérica, pues no olvidemos que —dada su impresionante intuición—, desde temprana edad agudizó su sensibilidad ante los problemas sociales y que, parte de ellos, nos los ha transmitido a través de su creación poética.

En la interpretación del texto, Helena Beristáin sugiere que consideremos el marco histórico-cultural del poeta (emisor del mensaje) que ha condicionado y determinado en su creación y el marco histórico-cultural del lector (receptor del mismo mensaje), que surte el mismo efecto que en el anterior, desde su misma dimensión espacio-temporal.¹⁶ Ello implica la realización de

la lectura desde los puntos de vista correspondientes a dos momentos de un proceso, el suyo propio como receptor que puede ser o no ser contemporáneo del autor, y el del poeta como emisor, pues el significado de la obra no es una propiedad intrínseca del texto, puesto que se construye también durante cada recepción del mensaje, ya que el texto es 'un proceso compuesto por varios momentos, y uno de esos momentos es el de la lectura'.¹⁷

De aquí que, para no incurrir en lo puramente objetivo, desde el autor; ni en lo puramente subjetivo, desde el lector, hemos recurrido precisamente a elementos que conforman la hermenéutica del texto literario arriba descritos pues, en su

¹⁶ BERISTÁIN, 44.

¹⁷ BERISTÁIN, 44.

conjunto, comprenden el trabajo analítico e interpretativo del texto.

Esta hermenéutica no agota la significación del texto, pues "ningún texto artístico está acabado."¹⁸ Dada su naturaleza traslaticia y polisémica "significa cosas distintas para distintos lectores."¹⁹ Por último, en esta confluencia entre el poeta y el lector en el texto, se halla la inclinación que ambos hemos tenido por el fenómeno religioso en épocas no tan distantes; específicamente por el misticismo, que conduce al iniciado por el camino llano de la *noche* hacia la *nada* como la condición y, paradójicamente, la manifestación del Inasible.

¹⁸ BERISTÁIN, 46.

¹⁹ BERISTÁIN, 47.

2 MARCO BIOGRÁFICO E HISTÓRICO

2.1 RECUENTO DE UNA VIDA

ERNESTO CARDENAL nace en Granada, Nicaragua, el 20 de enero de 1925. Aunque proviene de una familia de comerciantes, desde temprana edad siente una fuerte inclinación por el mundo de las letras: "yo recuerdo que los primeros versos infantiles míos los decía y no los había escrito. No recuerdo qué edad tenía, pueden haber sido 6 años."²⁰

Los primeros cinco años de su vida los pasó en su ciudad natal; después, en 1930, su familia emigró hacia León, donde inició sus estudios con los Hermanos de las Escuelas Cristianas. Su estancia breve en esta ciudad al noroeste del exuberante país fue suficiente para ambientarse en la religión y en la literatura que predominaban en ese lugar, lo constatan su tesis de liceciatura en los capítulos dedicados a Alfonso Cortés y al Padre Azarías y "León", un poema que escribió en su juventud. Lo primero cuando alude a los años de vida de Rubén Darío en aquella ciudad: "En León de calles empedradas y lleno de iglesias, con su pequeña placa municipal, esa antigua casa colonial de Las Cuatro Esquinas

²⁰ Francisco de ANDA CORRAL, "Entrevista con Ernesto Cardenal". En *La Jornada Semanal*. Nueva época, 136. 19 de enero de 1992, p. 18.

(EN ESTA CASA PASÓ SU NIÑEZ Y PRIMERA JUVENTUD RUBÉN DARÍO). [...] Esta sombría casa fué [sic.] cedida en su juventud a Alfonso Cortés, por Francisca Sánchez v. de Darío";²¹ lo mismo cuando habla de los otros dos poetas anteriores: "Pallais es también un poeta de León, la vieja ciudad gris de Darío y de Alfonso Cortés".²² Lo segundo, el poema "León", aunque es una biografía sobre Rubén Darío,²³ también es una autobiografía de Ernesto Cardenal pues, su vida en aquella ciudad nicaragüense ha sido similar a la de Rubén Darío:

Rubén cuando hace los recuerdos de su infancia dice que él era un niño devoto que se confesaba todos los sábados en la iglesia de San Francisco. Yo me confesaba también todos los sábados en la iglesia de San Francisco, que estaba al lado de mi casa. Cerca estaba la vieja casa colonial de Rubén Darío.²⁴

En "León", el término "tía" no sólo es un indicio de su espíritu religioso, también es un símbolo del mismo, que habrá de marcarlo para siempre.

Para Ernesto Cardenal, Alfonso Cortés ha sido una figura importante en la poesía, que lo ha impactado e influido con

²¹ CARDENAL, "Alfonso Cortés", en *Ansias y lengua de la poesía nueva nicaragüense*, p. 20.

²² CARDENAL, "Azarías H. Pallais", 33.

²³ Véase "Alfonso Cortés", 20.

²⁴ Citado por Paul W. BORGESON, JR., de Caupolicán OVALLES: «Entrevista con Ernesto Cardenal», en "Capítulo I. «Siempre he escrito poesía» (1925-1947)", *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, p. 19.

respecto a la temática del espacio-tiempo; lo constatan la publicación de una selección de los poemas alfonsinos en la librería-editorial «El Hilo Azul», la inclusión de algunos de sus poemas en *Poesía nueva de Nicaragua* y, sobre todo, la inclusión de algunos de sus versos, pertenecientes a "La canción del espacio", en la cantiga número nueve, por ejemplo: "(Espacio, ¿dónde estamos tú y yo?! Yo que vivo en ti y tú que no existes.)/ [...] ¡porque Dios no ha alcanzado al pellizcar tan lejos la piel de la noche!".

De regreso a la ciudad natal fue inscrito en el Colegio Mayor Centroamericano, de los jesuitas, donde continuó con el bachillerato. Fue en Granada donde se incorporó a la Cofradía de Escritores Católicos, de esta manera comenzó su contacto con los poetas del grupo *Vanguardia*, sobre todo con Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho, fundadores del Taller San Lucas, en el que, seguramente, Ernesto Cardenal participó con sus poemas que datan de 1940 y que hasta el momento no aparecen compilados en el primer tomo de sus *Obras completas*, aunque no está demás citarlos: "La casa de Cristo", "Con la luna llena" y "Amanecer".²⁵ Es probable que el poeta no los haya incluido en la compilación de su obra poética por no considerarlos relevantes como creación artística; pero, para el

²⁵ Véase BORGESON, "Capítulo I, «Siempre he escrito poesía» (1925-1947)", 21.

fin que perseguimos en este estudio, el primer poema resulta de suma importancia.²⁶

En 1942, a la edad de 17 años, concluyó el bachillerato y, en 1943, inició sus estudios superiores en Mascarones, la antigua Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad Nacional Autónoma de México, donde se licenció en 1947 con la tesis *Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense*.

Según Paul W. Borgeson, en esta Ciudad de México tuvo el privilegio de conocer a León Felipe, contactó con Octavio Paz y reafirmó su amistad con su coterráneo, miembro de su generación literaria: Ernesto Mejía Sánchez, quien se había exiliado a este país en 1944. El mismo crítico norteamericano dice que, dentro de la comunidad nicaragüense en la Ciudad de México, Ernesto Cardenal se interesaba por los sucesos políticos de su país.²⁷ Desde su adolescencia, el poeta ha vivido una experiencia política indeseable: Nicaragua bajo el imperio de la dinastía somocista, que duró cuatro décadas.²⁸ Contra esta dinastía encauza algunos de sus textos literarios más conocidos: *Hora 0* y *Epigramas* son un ejemplo de ello; incluso, irónicamente, como un amargo recuerdo que ha ido cicatrizando, *Telescopio en la noche oscura* no se escapará de aludir a esta dinastía que dañó tanto a su país.

²⁶ Véase aquí mismo "5. 2 Descripción general", pp. 102-103

²⁷ BORGESON, 23.

²⁸ La familia Somoza gobernó Nicaragua de manera sanguinaria de 1937 a 1979 (Anastasio Somoza, Anastasio Somoza García, Luis Somoza Debayle y Anastasio Somoza Debayle).

También de esta época universitaria data *Carmen y otros poemas* (1943-1945), aún inédito. "Mejor morirse", "Poema para soñar con Carmen", "Inmortal amor" y "Este mundo" forman parte del poemario.

Las primeras publicaciones de Ernesto Cardenal aparecen en revistas literarias, tal es el caso de "La ciudad deshabitada", que en 1946 aparece como separata en *Cuadernos Americanos*; en este mismo año publica en *Letras de México*: "Amor irremediable", "Amor que pasa y no vuelve" y "Égloga inconsolable"; un año después "Proclama del conquistador", como separata en *Revista de Guatemala*.

Una vez concluidos sus estudios de licenciatura en la UNAM viajó a EE. UU., donde estudió la poesía angloamericana en la Columbia University, de Nueva York (1947-1949). De esta época, datan sus composiciones: "Raleigh", "Las mujeres nos quedaban mirando" y "Omagua", también publicados inicialmente en revistas literarias; actualmente forman parte del apartado *Poemas sueltos* del libro *La noche iluminada de palabras. Obras completas, t. 1*. Después de su estadía en EE. UU., se fue a Madrid, España, donde ingresó en el mes de octubre de 1949 al Colegio Mayor Hispanoamericano de Nuestra Señora de Guadalupe; sin embargo, en aquella ciudad española, su vida fue más de bohemia que de estudio:

Cuando vine a Madrid [...] era un poeta de vida bastante disipada. Un poeta que quería vivir la vida intensamente, aunque también equivocadamente, según lo descubrí después... Me dedicaba principalmente a beber con unos amigos en la calle Echegaray, en una taberna de la calle Válgame Dios y en otros lugares así.²⁹

En ese año, su novedad literaria fue la coedición con Orlando Downing de la *Antología de poesía nicaragüense*, misma en la que aparecen "Proclama del conquistador", "La ciudad deshabitada" y "Este poema lleva tu nombre". Después de estos poemas le siguieron "Con Walker en Nicaragua", "El bongo mudo bogaba por el río", "León", "Los filibusteros", "Greytown" y "La vuelta a América", que, entre otros, aparecen en *Poemas sueltos*. De todos los poemas hasta aquí citados, los más importantes, según buena parte de los críticos, son "Proclama del conquistador" y "La ciudad deshabitada", donde se muestra el comienzo del dominio de la técnica narrativa y del lenguaje claro. Según Eduardo Urdanivia Bertarelli, por esta época, junto con José Coronel Urtecho, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía Sánchez, funda la corriente literaria llamada Exteriorismo.³⁰ De entre todos ellos, Ernesto Cardenal ha sido quien más se ha ejercitado en la práctica de ella, muy a la manera de los *Cantares* de Ezra Pound; nótese, por ejemplo,

²⁹ BORGESON, "Capítulo III. «¿Hasta cuándo, Señor?» (1956-1980)", 49.

³⁰ Véase Eduardo URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución poética de Ernesto Cardenal", en *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, 30. En las pp. 82-85, hablo ampliamente del Exteriorismo.

en *Cántico cósmico*, donde practica con maestría lo que aprendió de su maestro de la técnica.

De regreso a Managua, en compañía de José Coronel Urtecho dirigió la editorial-librería el «Hilo Azul», donde promovió la poesía centroamericana, además de la divulgación de la poesía norteamericana.

Con el poema histórico-narrativo, "Con Walker en Nicaragua", obtiene en 1952 el premio Centenario de Managua.

Con su adhesión al movimiento de jóvenes opositores, Unidad Nacional de Acción Popular (UNAP), inició activamente su participación en la política de su país contra la dictadura somocista. Clandestinamente comienza a escribir y a publicar sus epigramas, pues éstos —como ha dicho Marina Martínez Andrade a propósito de *Epigramas*³¹— punzan, hieren, dan puñaladas, ridiculizan a la persona contra quien fueron escritos:

Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio Somoza

No es que yo crea que el pueblo me erigió esta estatua
 porque yo sé mejor que vosotros que la ordené yo mismo.
 Ni tampoco que pretenda pasar con ella a la posteridad
 porque yo sé que el pueblo la derribará un día.
 Ni que haya querido erigirme a mí mismo en vida

³¹ Federico SAINZ DE ROBLES, "A la abeja semejante/ para que cause placer/ el epigrama ha de ser/ pequeño, dulce y punzante". En *Ensayo de un diccionario de la literatura*, vol. I. Editorial Aguilar, Madrid, 1965, p. 372; citado por Marina MARTÍNEZ ANDRADE en su tesis de licenciatura *La poesía de Ernesto Cardenal*, pp. 27 y 212.

el monumento que muerto no me erigiréis vosotros:
sino que erigi esta estatua porque sé que la odiáis.

[*Epigramas*]

Y también el poeta se hiere a sí mismo con el recuerdo
nostálgico de la amada:

Viniste a visitarme en sueños
pero el vacío que dejaste cuando te fuiste
fue realidad.

[*Epigramas*]

Su descontento contra el dictador lo hizo estallar en ira; pero allí no quedó todo, se vio involucrado en la histórica "Conspiración de abril", de 1954, organizada por varios ex-oficiales del Ejército de Managua contra el General Anastasio Somoza:

—Esa 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 [Anastasio] Somoza [García] 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 y ahí se juntaron (mejor dicho, nos juntamos) con otros opositores.³²

Pero tal acontecimiento fue descubierto y el General Somoza dictó orden de aprehensión contra los involucrados; algunos

³² Mario BENEDETTI, "Ernesto Cardenal: Evangelio y Revolución", en *Los poetas comunicantes*, pp. 93-94.

fueron capturados y torturados, otros, como Ernesto Cardenal, se escondieron, luego se exiliaron; una experiencia amarga para el poeta. En este ambiente de plan frustrado, surge *Hora 0*, publicado tres años más tarde, uno de sus más bellos poemas sociopolíticos, donde ya podemos encontrar la voz poética propia de Ernesto Cardenal, misma que vino evolucionando en sus poemarios posteriores.

En esta primera mitad de la década del cincuenta, escribió otros poemas de menor importancia que el anterior, compilados en *Poemas sueltos*, algunos de éstos son: "John Roach, marinero", "Drake en la Mar del Sur", "La vuelta a América", "Squier en Nicaragua", "Con Walker en Nicaragua" y "Postales europeas".

Hasta ese momento, parecía que Ernesto Cardenal no tenía otra inclinación más que la de poeta con un fuerte compromiso sociopolítico, sin que por esta orientación ideológica demeritara su vocación literaria; pues, como todo artista, al poseer una aguda sensibilidad, en él mismo ha llegado a fundir arte y vida, desde la problemática política de su país, cuya ingerencia totalitaria de los EE. UU. se afianzó a través del somocismo. Como ha dicho Mirza L. González, el poeta en Hispanoamérica parece estar predestinado a iluminar el camino hacia una mejor comprensión del problema americano.³³ Con esta acertada

³³Véase Mirza L. GONZÁLEZ, "Introducción literaria", en *Literatura revolucionaria hispanoamericana. Antología*, p. 24.

aclaración de la crítica cubana, Ernesto Cardenal se perfila como un poeta profético que, por medio de la poesía, luchará incansablemente contra todo acto que denigre la dignidad no sólo de su pueblo, sino también, de todo ser humano de cualquier país bajo el yugo de otro, como lo fue Nicaragua bajo la dictadura somocista. Esta vocación artística, de un alto compromiso político, tomó su forma definitiva con el acontecimiento iluminativo en un "sábado, dos de junio de 1956", fecha importante para el poeta, que aparece en *Telescopio*... como una de las constantes del poemario. Tal acontecimiento, el poeta lo ha considerado como su "conversión religiosa". No es que antes haya sido ateo sino, al contrario, viniendo de una familia "tan profundamente religiosa"³⁴ y después de lo ocurrido en la "Avenida Roosevelt" en aquel "mediodía" de la fecha señalada, sintió un repudio por su vida pretérita, en la que hubo "parrandas, cervezas y amorfios muy profundos" y, sin embargo, una angustia ante el vacío que experimentaba en la *noche*, cuando estaba solo en su recámara o en el cuarto de hospedaje. Ernesto Cardenal decide cambiar radicalmente, lo dice con su ingreso a la Trapa *Our Lady of Gethsemani*, en el estado de Kentucky, EE. UU., constatada el 8 de mayo de 1957, donde tuvo como maestro

³⁴ "Para Fernando CARDENAL, su exclusión de los jesuitas coincide con la línea de Reagan", entrevista de Raúl H. MORA a uno de los hermanos del poeta. *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, 424. 17 de dic. de 1984, p. 41.

de novicios al gran pensador-místico Thomas Merton quien, más adelante, influyó en su ideología religiosa con la fundación de la Comunidad Contemplativa Nuestra Señora de Solentiname, en un archipiélago del mismo nombre, ubicado en el Gran Lago de Nicaragua.

Aunque su estancia en la Trapa fue breve —sólo dos años permaneció en ella y se retiró por razones de salud—, sin embargo fue tan intensa, que eso bastó para que Ernesto Cardenal perseverara en su formación religiosa en otros lugares, se ordenara sacerdote y formara la comunidad contemplativa mencionada arriba; pero, sobre todo, para consolidar su vocación mística.

A finales de 1959 viajó a Cuernavaca, México, donde estuvo en el Monasterio benedictino Santa María de la Resurrección, hasta 1961.

En el ámbito literario, desde la Trapa, autorizó la publicación de *Hora 0*, en la *Revista Mexicana de Literatura*. En México escribió y publicó *Gethsemani, Ky.* (1960), con las notas que había hecho durante su estadía en la Trapa. También producto de su estadía en México fue la publicación de *Epigramas*, editado por la UNAM (1961), escrito entre 1952 y 1957. Aunque el prólogo del poemario no está firmado, por referencia a una nota al pie de la página en el tomo uno de sus *Obras completas*, sabemos que lo hizo Ernesto Mejía Sánchez.

Entre 1961 y 1965 estudió teología en el Seminario de Cristo Sacerdote, en La Ceja/ Medellín, Colombia. Durante esta época escribió y publicó "Cantares mexicanos (I)", *Salmos*, la segunda parte de *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* —lo había iniciado en Cuernavaca, México—, y una parte de *Homenaje a los indios americanos*, el cual concluyó en 1968.

Por un momento, su opción monástica lo había obligado a dejar de escribir de manera oficial. Los dos años en la Trapa fueron intensos para el poeta, una especie, también, de retiro espiritual-literario, que después retoma con mayor vigor, pero ahora con la pluma puesta al servicio divino; es por eso que su poesía tendrá esa impronta mística que hemos descubierto y que desemboca en *Telescopio*... —como lo hemos analizado más adelante en el subcapítulo 5, del capítulo II— pero, mientras llegaba ese momento culminante, en Managua, su vida religiosa fue coronada con su ordenación sacerdotal el 15 de agosto de 1965 en la capilla de la Asunción, presidida por monseñor Barni, en aquel tiempo obispo de Chontales y Río San Juan.³⁵ En el mismo año, posterior a su ordenación, viajó a EE. UU. para entrevistarse con Thomas Merton y juntos planificar la futura comunidad contemplativa en Hispanoamérica, de manera específica, en Solentiname; pues

³⁵ CARDENAL, "Un seminario en los Andes", en *Las Insulas extrañas. Memorias 2*, pp.69 y 70.

allí Ernesto Cardenal había comprado un terreno para tal fin. Pero fue con William Agudelo y Carlos Alberto que, el 13 de febrero de 1966 llegó a esa isla paradisíaca para iniciar la comunidad cristiana "Nuestra Señora de Solentiname". A esta comunidad llegaron jóvenes de la zona para oír misa y recibir la formación religiosa que el poeta pretendía enseñar.³⁶ Por esa época, la Teología de la Liberación comenzaba a ser conocida y aceptada en Nicaragua, como en otros países de este continente. Cuando Ernesto Cardenal sabe de ello, encuentra una iluminación más en su camino pastoral y la emplea en su proyecto de vida contemplativa en la comunidad, pues dicha ideología teológica se apoyaba en reflexiones y vivencias profundas del pueblo oprimido de Hispanoamérica, era una teología que optaba por ayudar preferencialmente al oprimido. Esto es lo que a Ernesto Cardenal le llamó la atención y optó porque su comunidad siguiera, de alguna manera, este método teológico: ver, juzgar y actuar,³⁷ pues de Thomas Merton había aprendido que la vida contemplativa debe estar inmersa en los acontecimientos sociales del

³⁶ CARDENAL, "El descubrimiento de Solentiname", 101.

³⁷ Para Víctor CODIMA, *Ver* quiere decir que se ha de partir de la realidad latinoamericana, una realidad de pobreza. Es decir una visión desde el ángulo de los pobres, desde los desheredados, desde el reverso de la historia. *Juzgar* es el elemento central de la teología, se refiere a la iluminación de la realidad con la palabra de Dios, revelada en la historia de la salvación, manifestada en la escritura y conservada en la Iglesia. Lo importante para la Teología de la Liberación no es simplemente reflexionar, sino hacer que la reflexión ayude a la vida, al cambio, a la

hombre.³⁸ Así es como iniciaron los días de lectura e interpretación bíblica en la Comunidad de Solentiname, bajo la dirección del poeta, en aquel lugar armonioso y pacífico:

zona aislada de los grandes centros urbanos y de las rutas de comercio. Fundada como una comunidad contemplativa de experimentación, sirvió de escuela de toma de conciencia política junto a los pobladores de las islas como al propio Cardenal y a quienes vivían con él y formaban parte de esa comunidad. Tanta llegó a ser su influencia política que Somoza Debayle ordenó [a la Guardia Nacional] su destrucción en 1977.³⁹

Acontecimiento que ocurrió después de que varios integrantes de la comunidad participaron, el 15 de octubre del mismo año, en el asalto al Cuartel de San Carlos. Ernesto Cardenal se exilió en Costa Rica; de esta manera se convirtió en el portavoz del Frente Sandinista de Liberación Nacional contra la dictadura de Somoza. Como testimonio de la comunidad han quedado *El evangelio en Solentiname* (1975), cuyo contenido son las reflexiones dialogadas, de cada domingo, de las lecturas de los evangelios que hacían sus integrantes, y el

práctica (*Actuar*).⁵ Originalidad de la teología de la liberación" en *Teología y fe en América Latina. La teología de la liberación*, pp. 20-28.

³⁸ "Yo siempre recordaba lo que Merton me decía en la Trapa, cuando hablábamos de la fundación contemplativa que deseábamos hacer: que el contemplativo no debía estar indiferente a los problemas sociales y políticos de su pueblo. Mucho menos, decía, en América Latina, donde había tanta injusticia social y con frecuencia también dictaduras militares." CARDENAL, "Y nace una comunidad" en *Las islas extrañas. Memorias 2*, p. 205.

³⁹ URDANIVIA BERTARELLI, "El compromiso definitivo con el FSLN. Tocar el cielo", 148.

conmoveror mensaje del poeta: "Lo que fue de Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)",⁴⁰ en ella el poeta contemplativo nos comunica el porqué del origen, evolución y destrucción de la comunidad, de las actividades artísticas que en ella se hacían y el nombre de quien lo incitó a la fundación de dicha comunidad: Thomas Merton.⁴¹

En 1967 aparecen publicadas dos compilaciones de su poesía, una en La Habana, Cuba, por la Casa de las Américas: *Poemas de Ernesto Cardenal*, y la otra en Santiago de Chile, por Editora Santiago: *Antología*. En 1969 publica *Homenaje a los indios americanos*, "Nezahualcóyotl" y "Coplas a la muerte de Merton", este último como una reflexión profética de la vida, y del fin de la misma, de su antiguo maestro en el noviciado, después de la muerte de éste, acaecida en 1968.

1970 será para él otra fecha inolvidable, visita Cuba por primera vez como miembro del jurado para el concurso literario Casa de las Américas. En la isla permanece tres meses, los que aprovechará para conocer la práctica del socialismo, descubriendo que éste no está lejos del espíritu evangélico. Ante el impacto sociopolítico que se vive en la isla, experimenta otro profundo cambio ideológico en su vida, llamado por él mismo una segunda conversión. Según

⁴⁰ Véase CARDENAL, "Lo que fue de Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)", *Casa de las Américas*, 108, de 1978 (mayo-junio), en José Miguel OVIEDO (pról., selec. y bibliografía), *Musas en guerra. Poesía, arte y cultura en la Nueva Nicaragua (1974-1986)*, pp. 88-92.

⁴¹ CARDENAL, 88.

Urdanivia Bertarelli, desde ese momento, Ernesto Cardenal asume una posición marxista declarada.⁴² Como fruto de su visita a la isla caribeña, en 1972 escribe y publica su libro testimonial *En Cuba*. En el mismo año de su visita a Cuba, publica *Vida en el amor*, prologado en 1966 por Thomas Merton. El libro había sido escrito en Cuernavaca, México. Entre 1971 y 1972 publica diferentes antologías en países como España, Costa Rica, Argentina y Venezuela. En el segundo año, aparece "Coplas a la muerte de Merton" en *Revista Chilena de Literatura*, y *Canto nacional* aparece en Managua, en homenaje al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). En diciembre de ese año, Managua es afectada por un movimiento telúrico; como consecuencia de ello, en 1973 da a conocer su *Oráculo sobre Managua*, otro de sus poemas proféticos. En ese año, también sale a la luz, en la Habana, Cuba, su antología: *Poesía nicaragüense*. Al año siguiente escribe "Epístola a monseñor Casaldáliga", y aparece en Buenos Aires: *Ernesto Cardenal. Antología*, seleccionada y prologada por Pablo Antonio Cuadra. "Epístola a José Coronel Urtecho" data de 1975, año en que publica en Barcelona, España su *Poesía escogida*. En 1976 reafirma su postura religiosa en *La santidad de la revolución*, ya identificada no sólo con Merton sino también con la Teología de la Liberación.

⁴² URDANIVIA BERTARELLI, "El viaje a Cuba y la opción final por el marxismo", 132.

En este libro aparecen "Un marxismo con San Juan de la Cruz", "Condensaciones y visión de San José de Costa Rica", "Epístola a monseñor Casaldálica" y "Epístola a José Coronel Urtecho".

Viaja a Roma en representación del FSLN; en donde participa en el Tribunal Russell a favor de los derechos humanos en Nicaragua. Dicho tribunal tiene la misión de investigar los sucesos represivos en Hispanoamérica. A su regreso a Nicaragua es interrogado por la Corte de Investigación Militar Permanente, que sigue de cerca los movimientos del FSLN.

Como hemos podido notar desde el comienzo de este subcapítulo, Ernesto Cardenal se incorpora desde muy joven a la política, primero entre 1951 y 1956 con su militancia en la Unidad Nacional de Acción Popular (UNAP); después, con su adhesión al FSLN.

En todas las ocasiones que ha viajado a países latinoamericanos y europeos ha sido difusor de la situación represiva que hay en su país.

Según Paul W. Borgeson, sólo es hasta 1978 cuando Ernesto Cardenal hace su declaración pública de pertenecer al FSLN: "Declaración enviada a Robert Pring-Mill el 20 de enero, desde Madrid".⁴³ En este mismo año, publica su *Nueva*

⁴³ Citado por BORGESON al pie de la página, "Obras más recientes", 67.

antología poética y "Lo que fue de Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)".

Pronto ocurre un acontecimiento importante para toda Nicaragua, que cambiará su curso histórico: el 19 de julio de 1979 es derrocado el dictador Anastasio Somoza Debayle por la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN).⁴⁴ A este acontecimiento se le ha llamado: Triunfo de la Revolución Popular Sandinista.

Como resultado del triunfo, Ernesto Cardenal formó parte del gabinete gubernamental en calidad de Ministro de Cultura. Durante el tiempo que permaneció en el gobierno, en todo el país se iniciaron los experimentos culturales de la revolución: Ernesto Cardenal promueve los talleres de poesía; una muestra de ello son las antologías que elaboró la poeta costarricense, Mayra Jiménez.⁴⁵

Entre 1979 y 1988, publica "Luces", "Grabaciones de la pipa sagrada", "Waslala", "Meditación en un DC-3", "Barricada", *Tocar el cielo*, *Los campesinos de Solentiname pintan el Evangelio*, *Nostalgia del futuro*, *Vuelos de victoria*, *Quetzalcóatl* y *Los ovnis de oro (poemas indios)*.

Ha sido galardonado en varias ocasiones, por ejemplo en 1980, con el Premio de la Paz, por los Editores y Libreros

⁴⁴ Juan José MONROY GARCÍA, "1. El proceso de reunificación del FSLN", en *Tendencias ideológicas-políticas del frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) 1975-1990*, pp. 123-137.

⁴⁵ Véase pp. 51-54.

Alemanes. En 1985 recibe la Orden de Comendador de las Artes y las Letras, de la República de Francia; la Máxima Orden de la Liberación Cultural "Rubén Darío"; la Máxima Orden Augusto César Sandino, en Nicaragua; Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín y, en España, por las Universidades de Granada y de Valencia.

En cambio, por su compromiso con el pueblo nicaragüense, ha recibido diversas llamadas de atención del Vaticano. Desde 1985, debido al cargo público antes referido, le fue impuesta la sanción *ad divinis* por el Papa Juan Pablo II; es decir, se le ha prohibido el ejercicio sacerdotal, sanción que al mismo poeta le ha parecido injusta; sin embargo, la ha respetado.⁴⁶

En 1989, un año antes de la derrota electoral del Frente Sandinista, publica en Managua su *Cántico cósmico*. Desde 1988, Ernesto Cardenal, al abandonar su cargo público, se ha dedicado a la reunión y difusión de su poesía. En Madrid, publica *Telescopio en la noche oscura* (1993); luego, en Barcelona, aparece *Vida perdida. Memorias 1* (1999); tres años después, nuevamente en Madrid, publica *Las islas extrañas. Memorias 2*. Actualmente radica en Managua, Nicaragua.

⁴⁶ ANDA CORRAL, p. 20.

2. 2 ERNESTO CARDENAL Y LA POESÍA EN NICARAGUA

CON SU INGRESO al Taller San Lucas, aproximadamente en 1942, Ernesto Cardenal comienza a incursionar en el mundo de las letras. En torno al taller formado por el grupo Vanguardia, además de él, se reunieron otros jóvenes con las mismas inquietudes de proyectarse como poetas en Nicaragua. De aquel grupo surgió la llamada Generación del 40, post-vanguardista, a la que perteneció Ernesto Cardenal. Antes de ellos, la literatura nicaragüense había nacido propiamente con Rubén Darío (Metapa, 1867-1916), considerado el padre del Modernismo y uno de los poetas ya clásicos que Nicaragua ha dado a la humanidad, creador de un mundo poético armonioso que transformaría la lírica tradicional hispánica con su lenguaje melódico y su gran variedad métrica en el verso.

A) LOS POSTMODERNISTAS

POSTERIOR A ESTE insigne vate de Metapa, aparecen, en un primer plano, las figuras del padre Azarías H. Pallais (1885-1954) y de Alfonso Cortés (1893-1969), ambos nacidos en León.

En su tesis de licenciatura, Ernesto Cardenal dice que estos poetas pertenecieron "a los postreros modernistas",⁴⁷ pero cada uno con alguna característica peculiar que los hizo

⁴⁷ CARDENAL, "Azarías H. Pallais", 33.

proyectarse muy pronto hacia un nuevo horizonte literario; el primero, agrega Ernesto Cardenal, "por lo revolucionario y bromista y saltimbanqui de esa poesía, [...] fué [*sic.*] desde entonces el capellán de los nuevos poetas, y una autoridad ungida y venerable entre los jóvenes";⁴⁸ y del segundo afirma que "su poesía es esencialmente casera, de patio",⁴⁹ pero profundamente misteriosa y metafísica, identificada con el sonido místico del silencio. El mismo Ernesto Cardenal, en *Poesía nueva de Nicaragua*, también dice de Cortés que sus poesías "son de calidad desigual: unos son modernistas y parnasianos, de poca originalidad, y los otros son lo que nosotros llamamos *alfonsinos*. Estos últimos son de una poesía misteriosa y rara, paradójica y enigmática, frecuentemente metafísica y muchas veces preocupada por problemas como el Espacio y el Tiempo".⁵⁰ Con respecto a la constante espacio-temporal alfonsina, Ernesto Cardenal es continuador de ello: *Epigramas, Cántico cósmico y Telescopio...*, desde sus diferentes temáticas, nos dan una muestra de la preocupación expansionista del tiempo y del espacio cardenaliano, como una comparación simbólica de la imposibilidad de una unión entre el poeta y su amada.

Ya distante de los anteriores poetas, aunque no en edad, aparece otro leonés: Salomón de la Selva (1893-1959), cuya

⁴⁸ CARDENAL, 33.

⁴⁹ CARDENAL, "Alfonso Cortés", 23.

⁵⁰ CARDENAL, "Alfonso Cortés", en *Poesía nueva de Nicaragua*, p. 25.

formación literaria la adquirió desde temprana edad en EE. UU. pues, desde los trece años y por más de una década, residió en ese país. Aunque su primer obra poética la publicó en inglés,⁵¹ fue con *El soldado desconocido* -1922-, que la poesía nicaragüense romperá con el Modernismo al emplear, en este poemario, un lenguaje prosaico y claro, convirtiéndose con ello en uno de los poetas prefigurativos del exteriorismo en Nicaragua. Nos causa curiosidad saber que Ernesto Cardenal no dedique un capítulo en su tesis a este poeta, aunque sí lo incluya en *Poesía nueva de Nicaragua*.

B) EL MOVIMIENTO DE VANGUARDIA

EN 1929, SURGE en Nicaragua el movimiento de Vanguardia, integrado por José Coronel Urtecho (1906 - 1994), Pablo Antonio Cuadra (1912), Manolo Cuadra (1907 - 1957), Joaquín Pasos (1914 - 1947) y Luis Alberto Cabrales (1901 - 1974) quienes, por un tiempo, simpatizaron ideológicamente con la política de Anastasio Somoza García. El grupo tuvo la característica de ser antiacadémista, así lo anunciaron sus integrantes en Granada el 17 de abril de 1931, mediante el manifiesto: "Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia nicaragüense", publicado en *El Diario Nicaragüense*. El manifiesto enfatiza el carácter nacional estético a través de la investigación y de la creación. Como la mayoría de los

⁵¹ Salomón DE LA SELVA, *Tropical Town and Other Poems* (1918).

manifiestos que suelen surgir en los distintos países, el del grupo de Vanguardia propuso mucho e hizo poco. Es más interesante la "Oda a Rubén Darío", de José Coronel Urtecho, publicado en *El Diario Nicaragüense*, el 29 de mayo de 1927, pues en él se prefigura el grupo de Vanguardia. Desde el epígrafe —por cierto, versos de Rubén Darío— nos damos cuenta de la intención vanguardista de Coronel Urtecho: "¿Ella? No la mencionan./ No llega aún." Con un lenguaje sencillo e irónico, Coronel Urtecho hace gala de rompehielo al anunciar el Movimiento de Vanguardia, atacando con ello al modernismo rubendariano:

Tú que dijiste tantas veces 'Ecce
Homo' frente al espejo
y no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entran deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
—donde antes de morir rezaste al cabo—
donde yo me paseé con mi novia
y soy irrespetuoso con los cisnes.⁵²

El último canto, de tres, concluye con el señalamiento en el que, para el poeta, se rompe con el modernismo:

⁵² José CORONEL URTECHO, "Oda a Rubén Darío", en Hugo J. VERANI (compil.), «Nicaragua», *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 156. La cursiva es mía.

FINAL
(Con pito)

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y cin-
co. Amén.⁵³

La veta poética que Ernesto Cardenal ha sabido explotar, a partir de Ezra Pound, también la encontramos en "Ars poética" (1934), de Pablo Antonio Cuadra:

[Fragmento]

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar para cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría entendida la juana cocinera
que llore abatida si es un verso de llanto
y que el canto no extrañe a la luz del comal;
que lo pueda en su trabajo decir el jornalero
que lo cante el guitarrero
y luego lo repita el vaquero en el corral.
Debemos de cantar
como canta el gorrión al azahar:
encontrar la poesía de las cosas comunes
la poesía del día, la del martes y la del lunes.⁵⁴

⁵³ CORONEL URTECHO, 158.

⁵⁴ Pablo Antonio CUADRA, "Ars poética", en Hugo J. VERANI, 165.

Una proclamación de la poesía sin elitismo cultural. Una poesía para quien, al leerla, desde su primera impresión, la entienda, sin tanto adorno retórico; pero sí con una conmoción espiritual.

Como ha dicho Francisco de Asís Fernández, el grupo de Vanguardia aportó a la poesía nicaragüense "su profundo conocimiento de las literaturas norteamericana, francesa y española y plantearon con su obra poética, irreverente, fresca y llena de nuevos recursos, las alternativas de creación por las cuales discurrió casi toda la poesía de Nicaragua".⁵⁵

C) LA GENERACIÓN DEL 40

COMO YA lo he referido, de las tertulias del Taller San Lucas surge la Generación del 40, integrada por Ernesto Mejía Sánchez (Masaya, 1923- México, 1985), Carlos Martínez Rivas (Ciudad de Guatemala, 1924) y Ernesto Cardenal (1925), quienes, según Jorge Eduardo Arellano, "tuvieron un punto de partida común y generacionalmente distintivo: la actitud epigramática ejercida por los tres, pero con mayor amplitud y prioridad cronológica por Martínez Rivas, la cual los otros dos la llevarían después a la poesía de protesta política."⁵⁶

Hay una controversia entre los críticos que discuten sobre quienes integran realmente esta generación literaria. Pablo

⁵⁵ Francisco de Asís FERNÁNDEZ, "Apuntes sobre el proceso de la poesía política nicaragüense", en *Poesía política nicaragüense*, p. 9.

⁵⁶ Jorge Eduardo Arellano, "VI. La 'Generación del 40'", en *Panorama de la literatura nicaragüense*, p. 179.

Antonio Cuadra incluye a Enrique Fernández Morales (1918) y Guillermo Rothschild Tablada (1928). Francisco de Asís Fernández agrega a Fernando Silva (1927), Ernesto Gutiérrez (1929) y a Mario Cajina-Vega (1929),⁵⁷ sin embargo, estos últimos poetas formaron después otros grupos.

Los críticos e historiadores de la obra cardenaliana, como José Miguel Oviedo, Mario Benedetti, Enrique Anderson Imbert, Robert Pring-Mill, Jorge Eduardo Arellano, Paul W. Borgeson y Eduardo Urdanivia Bertarelli, entre otros, sólo reconocen como integrantes de la generación a los dos Ernestos y a Carlos.

Para la determinación definitiva de la generación, hemos seguido los criterios de Arellano y del mismo Cardenal, ambos se remontan a las tertulias literarias que hacían los integrantes del grupo de Vanguardia en 1942; Cardenal tiene mayor crédito en su aseveración en cuanto que formó parte de aquélla:

[*Cuadernos del Taller San Lucas*] era una revista muy buena, y en ella publicaron por primera vez Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía Sánchez, que fueron los dos compañeros con los que me inicié en la literatura. Después del grupo de *Vanguardia*, los tres que aparecimos en Nicaragua fuimos Martínez Rivas, Mejía Sánchez y yo.⁵⁸

⁵⁷ Después el mismo FERNÁNDEZ corrige: "la generación del cuarenta irrumpe en Nicaragua, y se mantiene hasta la fecha, con tres de las voces más definitivas y diferenciadas entre sí, las de Ernesto Mejía Sánchez, de Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal", "Apuntes sobre el proceso de la poesía política nicaragüense", en *Poesía política nicaragüense*, (Selección y pról.), 10.

⁵⁸ BENEDETTI, 85.

Si esta generación surgió al interior del Taller San Lucas, es indudable la asimilación ideológica, poética y social del grupo de Vanguardia, pues en el Taller se promovía el carácter nacionalista y la sencillez de la nueva poesía, características que siempre encontraremos en los tres cuarentaistas, quienes fueron una continuación del grupo Vanguardia, pero que muy pronto encontró su propia voz.⁵⁹ Como lo ha referido el poeta nicaragüense en la citada entrevista con Benedetti, en *Cuadernos del Taller San Lucas* dieron a conocer los tres su obra primigenia. Carlos Martínez Rivas publicó *El paraíso recobrado* (1943), un extenso y bello poema donde su autor recuerda con nostalgia el primer amor que "un día partió para Colombia,/ para Cartagena...". *El paraíso recobrado* está dividido en cuatro fragmentos: un "Prólogo", "Primera escala. Antes del aire", "Segunda escala. En el aire" y "Tercera escala. Después del aire". La sencillez del lenguaje con que nos comunica la nostalgia del yo enunciador lírico la perfeccionó en su obra posterior: *La insurrección solitaria* (1953) y *Varia*, constituida esta última por los poemas escritos entre 1953 y 1993; toda ella recogida en un sólo volumen por la Editorial Vuelta, bajo el título: *La insurrección solitaria. Seguida de Varia* (1994).

⁵⁹ Véase ARELLANO, 179.

Coronel Urtecho definió a Martínez Rivas como un hombre difícil, problemático, solitario, demasiado introvertido: "Uno debe saber cómo está uno en el mundo de Carlos para meterse allí sin dificultades con él. Uno tiene que acercarse a él con mucho cuidado. Vive en su mundo poético como ningún otro, muy intenso y muy valioso".⁶⁰

Ernesto Mejía Sánchez publicó *Ensalmos y conjuros* (1947), en 13 fragmentos, donde se adueña del lenguaje escrito para expresar, siempre introspectivamente y con una gran sencillez, su mundo onírico, immaculado, donde aparecen el ángel y el demonio, símbolos de su lucha interior, perpetua, entre lo que es y lo que debiera ser.

Entre 1943 y 1945, Ernesto Cardenal escribe *Carmen y otros poemas*, aún inédito. En 1946 publicó "La ciudad deshabitada" en *Cuadernos Americanos*, en el que, según Urdanivia Bertarelli, demuestra una madurez poética apreciable y hace gala de una facilidad enorme para la creación de imágenes, donde se puede apreciar el avance literario del poeta.⁶¹ Pero su quehacer literario comenzó a temprana edad, Pablo Antonio Cuadra rememora este hecho en un ambiente familiar, donde el futuro autor de *Cántico cósmico* mostraba ya su inclinación por las letras:

⁶⁰ Manlio TIRADO, *Conversando con José Coronel Urtecho*, p. 89.

⁶¹ URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución poética de Ernesto Cardenal", 25.

Ernesto Cardenal se crió entre poetas. Primo de José Coronel Urtecho —por su madre— y primo mío —por su padre—, no necesitó mucho esfuerzo para dirigir sus primeras inquietudes literarias hacia buenos libros y compañías. Su abuela —doña Agustina—, mujer exquisitamente culta, fue también gran lectora y buena consejera. Yo lo recuerdo pequeño, con un rostro de pájaro distraído, agudo e inquieto, sentado en una butaca, los pies sin tocar el suelo, leyendo totalmente abstraído del mundo, versos y versos sin parar. Desde entonces sólo le interesó la poesía, únicamente la poesía. 'Todo es poesía. Todo puede hacerse poesía.'⁶²

Cuando Manlio Tizado le pregunta a José Coronel Urtecho sobre su vinculación con los miembros de dicha generación, éste no vacila en responder:

Ernesto Cardenal fue algo ermitaño, pero luego tuvo discípulos y se volvió después movimiento. Entre Ernesto y yo siempre ha habido una liga muy profunda. De tal manera que yo he dicho mucho que estoy seguro que Ernesto ha influido más en mí que yo en él [...]. Nos hemos influido mutuamente. Es decir, hemos vivido mutuamente, nos hemos comunicado muchas veces.⁶³

De esta comunicación estrecha surgió la traducción y compilación de una serie de poemas en inglés, que posteriormente dieron origen a una antología de poesía norteamericana.

En cambio, no se dio la misma relación estrecha entre Coronel Urtecho y los otros dos poetas de la generación; sobre

⁶² Pablo Antonio CUADRA (selec. y pról.), "Prólogo" a *Ernesto Cardenal. Antología*, p. 10.

⁶³ TIRADO, 88.

todo con Mejía Sánchez, quien —continúa Coronel Urtecho— "ha estado más aislado, más separado porque ha vivido en México todo el tiempo y no he cultivado una permanente relación con él. Es un poeta único, el de la lengua más penetrante, más sutil".⁶⁴

A los tres los consideró excelentes poetas, porque han escrito una poesía vital de acuerdo a su época, y no una poesía purista. Jorge Eduardo Arellano ha catalogado a esta generación como una de las promociones más renovadoras de la poesía nicaragüense después del Movimiento de Vanguardia.⁶⁵ Para este crítico, a fines de la década de los cuarenta, Mejía Sánchez y Martínez Rivas habían logrado su realización poética; no tanto Ernesto Cardenal, quien "se hallaba aún buscándose a sí mismo: de Granada se había marchado a México, donde seguía escribiendo dentro de la misma atmósfera de *Carmen y otros poemas*, aunque más elaborada y con mejores resultados [...] continuaba siendo nocturnal y desbocado".⁶⁶ La actitud epigramática que ha señalado Arellano en los tres, como una identificación generacional, podemos hallarla de manera específica en "El César y la carne", "La muerte de Somoza", "Los Somozas" y

⁶⁴ TIRADO, 88 y 89.

⁶⁵ ARELLANO, "3. La «Generación del 40», *Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemani (1925-1957)*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 165.

⁶⁶ ARELLANO, 166.

"Epitafio del desterrado", de Mejía Sánchez; "Nota social" y "Managua", de Martínez Rivas, y *Epigramas*, de Cardenal.

Para este poeta y crítico nicaragüense, Mejía Sánchez encontró su voz poética desde sus dos primeras obras: *Ensalmos y conjuros* (1947); y *La carne contigua* (1948); Martínez Rivas en *El paraíso recobrado* (1943); en cambio, Ernesto Cardenal lo hizo aproximadamente una década después con *Hora 0*; pero de los tres, este último ha sido quien más ha promovido su poesía en países latinoamericanos y europeos, y ha sido reconocido, según el mismo Arellano, como "el más trascendente de los actuales poetas de Nicaragua porque ha creado un nuevo lenguaje. Desde este punto de vista nadie lo supera en su calidad de renovador de la esencia misma de la poesía al enriquecerla con nuevos objetos, darle un valor de uso".⁶⁷

En la "Conclusión" de su tesis, Ernesto Cardenal prefigura la generación a la que perteneció, sobre todo, a sí mismo: "quién sabe si todo ello [lo analizado en la tesis] no son sino señales, huellas genealógicas que va dejando en la poesía nicaragüense *alguien que ha de venir*".⁶⁸ Sabemos que alude a su generación literaria, porque es claro en sus reflexiones al respecto:

⁶⁷ ARELLANO, "VI. La 'Generación del 40'", en *Panorama de la literatura nicaragüense*, p. 181.

⁶⁸ CARDENAL, "Conclusión", 98.

Es la poesía [de Carlos Martínez Rivas] hablando de pronto en el lenguaje de todos los días, al alcance del conductor de tranvía, del comerciante y de la colegiala, y es solo [*sic.*] culpa de ellos si no la entienden. Su sencillez es el esfuerzo en contra de la literatura, de la expresión elaborada, y por eso parecen salidos de un baño sus versos, en un mundo nuevo acabado de nacer, sin escuelas, sin estetas, sin obras literarias [...] sin metáforas, 'con que el vecino habla a su vecino' como decía Berceo.⁶⁹

También en el "Prólogo" a *Epigramas*, en la edición de la UNAM, se habla de uno de los elementos que identificaron a los tres como integrantes de dicha Generación...: "Comenzaron a escribir y a publicar por los mismos años, en Nicaragua y en el extranjero".⁷⁰

Después de haber sido el último de los tres en haber encontrado su voz poética, Ernesto Cardenal es el máximo exponente de la Generación del 40, no sólo por la extensa difusión de su obra sino, también, por ser él quien ha orientado radicalmente su poesía hacia el compromiso histórico-político y religioso, además de haber llevado el exteriorismo a la cumbre estética. No es que haya opacado con su vasta obra a los otros dos, sino que cada uno tomó diferentes vertientes en el mundo de la creación literaria, y esta diferencia es la que los ha caracterizado. El autor de *Gethsemani, Ky.* ha dicho:

⁶⁹ CARDENAL, "Conclusión", 98. La cursiva es mía.

⁷⁰ "Prólogo" a *Epigramas*, en *La noche iluminada de palabras. Obras completas*, t. 1, p. 13. En la edición de la UNAM el "Prólogo" no aparece firmado por su autor, creemos que es por modestia, pues sabemos que lo hizo Mejía Sánchez, porque ahora el poemario en el primer tomo de las *Obras completas* de Ernesto Cardenal, tiene una nota al pie de la página que le da el crédito a Mejía Sánchez.

Sucede que en la poesía nicaragüense, todos, a pesar de estar muy unidos y ser muy amigos, somos muy diferentes unos de otros. La poesía de Carlos Martínez, por ejemplo, es muy diferente de la de Mejía Sánchez, y la mía de la de ellos dos [...]. Creo que esa individualidad es una característica de la poesía nicaragüense, a pesar de que [...] todos estamos unidos y somos amigos.⁷¹

D) GENERACIONES LITERARIAS POSTERIORES A LA DEL 40

DESPUÉS DE ELLOS surgieron otras generaciones también encaminadas hacia el compromiso del arte en la problemática sociopolítica de Nicaragua; sin duda, el detonador había sido algunos poemas de Joaquín Pasos y de la Generación del 40, entre otros.⁷² La nueva promoción la ha caracterizado muy bien Jorge Eduardo Arellano en *Panorama de la literatura nicaragüense*. Dado que el propósito de la tesis no es profundizar en ello, sólo me limito citar a los integrantes de dicha promoción: La "Generación del 50" estaría conformada por Fernando Silva (1927), Ernesto Gutiérrez (1929) y Raúl Elvir (1929), a ella se integraron posteriormente Guillermo Rothschild Tablada (1926), Mario Cajina Vega (1929) y Eduardo Zepeda Henríquez (1930):

Dicha 'Generación' no apareció en forma de grupo ni maduró con uniformidad cronológica y estilística puesto que cada uno de su integrantes impuso su creación

⁷¹ BENEDETTI, 85.

⁷² Véase FERNÁNDEZ, 7-18.

independientemente de los otros y en épocas distintas; además, hasta que se experimentaba el epigrama puesto de moda por la promoción anterior, a principios de los años sesenta, comenzaron a ejercitarse en dicho género.⁷³

Después, entre las décadas de los años 50 y 60, de manera dispersa, surgen explosivamente otros jóvenes poetas que se manifestaron:

en grupos, si es que en realidad éstos llegaron a constituirse; aludimos a los estudiantes de la Universidad Nacional en León (Armando Incer, Octavio Robleto, Alberto Baca Navas, Julio Centeno, etcétera) y a los jóvenes Nicolás Navas, Lorenzo Medrano y otros (formados en Granada por el magisterio de Enrique Fernández Morales) que surgieron en la segunda mitad de los años cincuenta. Independientes de ambos grupos se iniciaron en esos años: Omar D'León, Pedro Pablo Espinosa y Horacio Peña, por lo tanto, debemos ubicarlos en esta promoción y valorarlos con los restantes.⁷⁴

Para Jorge Eduardo Arellano, la generación del 60 tiene una estrecha relación con la de Ernesto Cardenal: "por el cultivo del recurso epigramático, la experiencia adolescente, el testimonio político o de protesta, la actitud de crítica social y la alusión culturalista",⁷⁵ algunos de sus integrantes son: Roberto Cuadra (1940), Edwin Illescas (1940), Iván Uriarte (1942), Félix

⁷³ ARELLANO, "VII. La 'Generación del 50'", en *Panorama de la literatura nicaragüense*, 183.

⁷⁴ ARELLANO, 184-185.

⁷⁵ ARELLANO, 186.

Navarrete (1943), Raúl Javier García, Ciro Molina y Álvaro Gutiérrez.⁷⁶

Forman la Generación Ventana: Fernando Gordillo (1940-1967), Sergio Ramírez (1942), Octavio Robleto (1935), Beltrán Morales (1944) y Michele Najlis (1946). En esta misma década hacen su aparición, David McField, Napoleón Fuentes (1942) Carlos Rigby (1943), Raúl Orozco y Álvaro Urtecho, Mario y Francisco Santos, Pablo Centeno y Leonel Rugama (1950-1970), este último también inmortalizado en *Oráculo sobre Managua* y en la "Cantiga 18. Vuelos de victoria", de Ernesto Cardenal. Algunos de estos conformarán la Generación Traicionada: Roberto Cuadra, Edwin Illescas, Glen Hodson, Iván Iriarte y Beltrán Morales.⁷⁷

Raúl Javier García (1938), Francisco de Asís Fernández (1945) y Jorge Eduardo Arellano (1946) formaron la Generación Estandarte de Bandoleros.

Posterior a esta proliferación de poetas, de los cuales sólo he mencionado algunos grupos, después del terremoto en Managua, en 1972, aparece el Grupo Gradas, encabezado por Rosario Murillo. Algunos de sus componentes son David McField y Guillermo Menocal.

La objeción de si estos últimos grupos mantuvieron una postura política comprometida desde su creación artística la

⁷⁶ ARELLANO, 186.

⁷⁷ FERNÁNDEZ, 14.

discuten Jorge Eduardo Arellano y Francisco de Asís Fernández en *Panorama de la literatura nicaragüense* y *Poesía política nicaragüense* respectivamente, donde nos dejan apreciar la ira de estos jóvenes contra la dictadura somocista. Actitud de una juventud enardecida ante la opresión. Una juventud sacudida por la acción político-militar de dos jóvenes poetas que entregaron la vida en aras de la patria; por ello, Francisco de Asís ha dicho:

Ricardo Morales Avilez y Leonel Rugama nos demostraron que el poeta militante escribe poemas de amor sin dejar de ser revolucionario, que hay muchas maneras de amar y diferentes amores, que no es el mismo amor el que entregan los representantes de las posiciones reaccionarias que el que entrega el militante de la revolución; que la poesía y el panfleto son dos géneros diferentes y ambos para ser certeros como las balas, deben diferenciarse y regirse por sus propias leyes de creación; que la poesía es un arma cargada de futuro y contribuye a transformar la sensibilidad del pueblo, y el panfleto es golpe directo para un enemigo cercano; que no se puede escribir poesía revolucionaria si no se tiene militancia.⁷⁸

Jorge Eduardo Arellano cita la veta femenina en la poesía nicaragüense: "Cuatro de ellas surgieron en la primera mitad de los sesenta: Carla Rodríguez, seudónimo de Adriana Guillén; Ana Ilce Gómez (1945), Michele Najliz (1945) y Vidaluz Meneses (1945)".⁷⁹ Pero cuando habla de la voz femenina en la poesía nicaragüense resalta a Gioconda Belli como una figura peculiar de esta época: "la revolución de 1970 fue

⁷⁸ FERNÁNDEZ, 17.

Gioconda Belli (1948). El año referido debutó en *Taller y La Prensa Literaria* con una feminidad desnuda y directa que conservó en *Sobre la grama* (1974), libro que recogió también su experiencia maternal y doméstica, su bienestar y limitaciones ideológicas de su clase".⁸⁰

La mexicana María Eugenia López Brun (1951), a raíz de su estancia en la ciudad de Estelí, Nicaragua, en 1984, publica la antología *...A puro golpe de amor. Seis poetas contemporáneas de Nicaragua* (1989), con un prólogo de Tomás Borge. En ella figuran Vidaluz Meneses (1945), Ana Ilce Gómez (1945), Michele Najlis (1946), Gioconda Belli (1948), Daisy Zamora (1950) y Rosario Murillo (1951), vinculadas con el FSLN antes y después del triunfo. No las reúne propiamente como un grupo generacional; más bien la compiladora tuvo la gentileza de reunir las como una expresión artística de la voz femenina en ese país. A excepción de Gioconda Belli, escritora de mayor difusión dentro y fuera de Nicaragua, las restantes han publicado de una a tres obras poéticas. En esta antología la expresión emotiva que aparece está entre el grito agonizante del movimiento revolucionario en tiempos del dictador y el amor al amante y a la naturaleza maternal de quienes en ella participan; pero este último amor se torna fugaz en una época guerrillera. En la antología la expresión del sentimiento es aún

⁷⁹ ARELLANO, "X. Las voces femeninas", 188.

⁸⁰ ARELLANO, 188.

la huella fresca de lo que fueron la lucha sandinista, el terremoto y la reconstrucción del país. El lenguaje poético de estas sacerdotisas de Apolo es sencillo, como lo ha sido a partir del Movimiento de Vanguardia, y con mayor razón en un país donde siempre habrá una herida que tardará en cicatrizar, aun después de un nuevo amanecer en Nicaragua.

Con la llegada de la Junta de Reconstrucción Nacional a la presidencia de la república nicaragüense en 1979, varios militantes del FSLN desempeñaron cargos en el Gobierno. Ernesto Cardenal como Ministro de Cultura hasta 1988. Desde el Ministerio promovió una cultura de liberación, se empeñó en el rescate del folclor como una identidad nacional. En este proyecto, por supuesto, no dejó afuera la creación del verso en una república de excelentes poetas; así que también patentizó el proyecto de la creación de talleres de poesía en casi toda Nicaragua, bajo la dirección de la poeta costarricense Mayra Jiménez, quien comenzó con la publicación de la antología *Poesía campesina de Solentiname*. Cabe decir que este proyecto había iniciado con la misma poeta en la Comunidad de Solentiname antes de que dicha comunidad fuera destruida. En el "Prólogo" a esta selección de poemas Mayra Jiménez habla de los diferentes autores que en ella figuran:

Los poetas que aparecen en este libro [...] vivieron en Solentiname y eran pescadores-agricultores-pintores primitivos-artesanos y luego, combatientes. La mayoría de ellos jóvenes entre los diecisiete y los veintidós años, pero

se encontraban algunos niños de cinco, siete y diez años y también personas mayores como doña Olivia, madre de seis guerrilleros sandinistas, Dónald [sic.] entre ellos.

Hoy los que sobrevivieron a la guerra están por todo el territorio trabajando en la reconstrucción.⁸¹

Aunque es una poesía primigenia de la que, por el momento, no se puede emitir un juicio valorativo en cada uno de los poetas, sí es interesante descubrir en ella el exteriorismo, la sencillez llevada al extremo, y el contenido social que allí encontramos, entre poemas amorosos que tienen como trasfondo un paisaje exuberante, propio del Gran Lago de Nicaragua. Me atrevo a decir que es una poesía paradisiaca, como lo ha expresado muy bien en un verso Ernesto Cardenal, en espera de la resurrección.⁸²

Por otra parte, como resultado de los talleres de poesía, surge otra antología, digamos, posrevolucionaria, también seleccionada y prologada por la poeta. En este prólogo Mayra Jiménez describe el surgimiento y el proceso de los talleres de poesía, abierto para quien guste del arte del verso. De esta manera, a los talleres asistieron obreros, artesanos, amas de

⁸¹ Como un testimonio de lo que después sería una proliferación de poetas, cito a aquéllos que aparecen en el Índice de la antología: "Felipe Peña, Elvis Chavarría, Dónald Guevara, Bosco Centeno, Gloria Guevara, Iván Guevara, Pedro Pablo Meneses, Alejandro Guevara, Nubia Arcia, William Guevara, Esperanza Guevara, Myriam Guevara, Natalia Sequeira, José Ramón Meneses, Elena Pineda, Oliva Silva, Eddy Chavarría, Julián Chavarría, Irene Agudelo, Mauricio Chavarría y Juan Agudelo". Mayra JIMÉNEZ (selec. y pról.), "Prólogo" a *Poesía campesina de Solentiname*, p. 10.

⁸² "Detrás del monasterio", de *Gethsemani, Ky.*, concluye: "Esperando como nosotros la resurrección".

casa, miembros del ejército, de la policía e incluso participaron quienes estaban aprendiendo a leer y a escribir poesía entre todos y para todos, porque, como ha acertado la coordinadora costarricense: "el taller significa proceso de transformación",⁸³ donde se leen a poetas nacionales y extranjeros, de cualquier época y de cualquier corriente o movimiento literario. Allí Leyeron a Darío, a William Carlos Williams, Constantino Cavafis, Roque Dalton, Safo, entre otros, la poesía que bajó del cielo.

En esta poesía, lo inesperado fue grande e interesante, pues Ernesto Cardenal ha dicho lo siguiente al respecto:

el *New York Times* escribió una vez muy ampliamente sobre los Talleres de Poesía de Nicaragua. Un periodista de *The Tablet* de Londres publicó con asombro que las normas poéticas de un poeta norteamericano como Ezra Pound, tan sólo comprensible para 'los más cultos de los más cultos' de la lengua inglesa, fueran presentadas en forma sencilla y comprensible a los obreros y campesinos de Nicaragua.⁸⁴

Es una poesía concreta, exteriorista, que habla del amor al amante, de las consecuencias de la Revolución Sandinista contra una dictadura que estuvo a punto de petrificarse en el poder; una poesía llena de esperanza en la madurez literaria.

⁸³ Mayra JIMÉNEZ (pról. y selec.), "Prólogo" a *Poesía de la Nueva Nicaragua. Talleres populares de poesía*. "Introducción" de Ernesto CARDENAL, p. 36.

⁸⁴ CARDENAL (introduc.), "Talleres de poesía: socialización de los medios de producción en la plaza de Palacagüina: en la Clausura del Primer Encuentro Nacional de los Talleres de Poesía", en Mayra JIMÉNEZ, (selec.), *Poesía de la Nueva Nicaragua. Talleres populares de poesía*, p. 13.

Algunos de los que figuran en la antología son Alaniz, Luis Ramón, Iván Alemán Mendoza, Erwin Antonio Alvarado, Marlene Falcón y Gerardo Gadea.

Este breve itinerario por la poesía nicaragüense después de Rubén Darío, nos muestra panorámicamente contextualización del quehacer poético de Ernesto Cardenal hasta 1992.

Después del grupo de Vanguardia, a la poesía nicaragüense actual se llega por medio del verso de Ernesto Cardenal, quien la ha hecho descender del cielo y se la ha dado al pueblo para que éste goce del privilegio que sólo unos cuantos tenían: la sublimidad de la palabra encantada.

3 LA ESPIRITUALIDAD RELIGIOSA EN NICARAGUA

3. 1 EL CONTEXTO POLÍTICO-RELIGIOSO EN EL QUE BROTÓ LA POESÍA DE ERNESTO CARDENAL

EN UNA ENTREVISTA a Fernando Cardenal, hermano del poeta, éste reafirmó su convicción religiosa manifestada en «Carta a mis amigos», publicada primero en *La Prensa*, de Managua, donde expresó: "Mi formación en la familia —tan profundamente religiosa—, en los seis años que como interno pasé en el colegio de los jesuitas en Granada, aun mi formación en la Compañía de jesuitas, tuvo algo de ingenuo, no tengo pena decirlo",⁸⁵ mediante esta declaración podemos acercarnos un poco al ambiente familiar religioso donde creció Ernesto Cardenal, reforzado con el ambiente educativo que recibió en los colegios religiosos a los que asistió; primero en León, después en Granada, de tal manera que, con el paso del tiempo, la semilla de lo divino tenía que brotar como una actitud inconsciente, que no lo dejó en paz sino hasta descubrirlo en 1956: "Toda la vida yo había tenido la inquietud religiosa y una insatisfacción por no estar entregado a él".⁸⁶ También durante su estadía en la Ciudad de México y en

⁸⁵ Raúl H. MORA, "Para Fernando Cardenal, su exclusión de los jesuitas coincide con la línea de Reagan", en *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, 424. p. 41. Entrevista a raíz de su expulsión de la Compañía de Jesús, en diciembre de 1984, por haber ocupado un cargo público en el gobierno sandinista.

⁸⁶ ANDA CORRAL, 19.

Madrid, España, entre la bohemia y los enamoramientos profundos que tuvo, nos deja ver implícitamente esta inquietud religiosa cuando, por la noches, después de esas parrandas, encerrado en el lugar donde se hospedaba sentía un inmenso vacío y una soledad angustiante, que con su conversión religiosa logró superar.⁸⁷

Indudablemente, este espíritu religioso está contextualizado en el pueblo nicaragüense, profundamente creyente, cuya herencia viene desde sus antepasados, desde la época precolombina, característica si no de todas las culturas del mundo, sí de este continente; una muestra de ello es *Homenaje a los indios americanos*, *Los ovnis de oro (poemas indios)* y su compilación de poemas de diferentes culturas: *Antología de poesía primitiva*, donde escribe en el "Prólogo": "así como se puede decir que todo primitivo es poeta, también se puede decir que todo primitivo es religioso. Y mucha de la poesía primitiva es religiosa".⁸⁸ El contenido del prólogo es interesante —lo mismo que los poemas coleccionados— pues sus argumentos con respecto al espíritu religioso y místico de las culturas primitivas están basados en estudios antropológicos, aunque nos aclare, al final del prólogo, que no es un libro de contenido científico sino de poesía.⁸⁹

⁸⁷ BORGESON, "Capítulo III. «¿Hasta cuándo, Señor?» (1956-1980)", 49-50.

⁸⁸ CARDENAL (selec. y pról.), *Antología de poesía primitiva*, p. 10.

⁸⁹ CARDENAL, p. 16.

Con la llegada de los españoles a nuestro continente, se impone el cristianismo como la religión oficial. Obviamente, Nicaragua también es víctima de esta imposición y sincretismo. Ernesto Cardenal ha de reconocer, como todos los que somos hispanoamericanos, que es heredero de este sincretismo religioso, manipulado muchas veces por el poder político o por los grandes terratenientes.

Como sea, lo cierto es que la religión en el pueblo nicaragüense ha sido una característica notable; parte de los centros educativos están en manos de religiosos.

Esta religiosidad del país centroamericano se transparenta en algunos poetas que han logrado fusionar su credo religioso en su creación literaria. Por ejemplo, el Padre Azarias H. Pallais, "además de gran poeta fue también un gran profeta: un hombre realmente evangélico, enamorado de la pobreza, andariego, y un rebelde y un santo".⁹⁰ Otro de ellos es Alfonso Cortés, "el poeta loco", en quien la huella religiosa se percibe a través de sus versos, como en "Pasos", donde encontramos que "[...] el Hombre y la Mujer, / surcarán la arruga de la frente / de Dios, donde el éxtasis de Ayer / se alza vapor incesante...";⁹¹ pero es "La canción del espacio" uno de los poemas alfonsinos más bellos, donde el fenómeno religioso aparece como la luz que ilumina la grandeza del universo. A

⁹⁰ *Poesía nueva de Nicaragua*, 13.

⁹¹ *Poesía nueva de Nicaragua*, 27.

Ernesto Cardenal le han impactado los siguientes versos, que ha intertextualizado en la "Cantiga 9 Canción del espacio-tiempo": "porque Dios no ha alcanzado a/ pellizcar tan lejos la piel de la/ noche! [...]".⁹² En los poetas del movimiento de vanguardia también existe la impronta religiosa; por ejemplo, "Desolado canto", de Luis Alberto Cabrales, es un breve poema donde la imagen del canto del gallo alude a la actitud del apóstol Pedro con respecto a su Maestro Jesús, según el evangelio de Mateo (26, 69-75). Con esta imagen de la negación de Pedro, el poeta identifica su soledad. Otras evidencias religiosas aparecen en *La insurrección solitaria* y *La carne contigua* de Martínez Rivas y Mejía Sánchez, respectivamente. La lista de poetas en quienes podemos hallar la presencia del fenómeno religioso dentro su creación literaria puede seguir, pero basten los ya mencionados como ejemplos para concordar con Urdanivia Bertarelli cuando dice que "desde Cortés a Cardenal, la fe cristiana es como un hilo de Ariadna que los une; desde el Cristo más bien metafísico de Cortés hasta el Cristo-hombre inmerso en la historia humana de Cardenal".⁹³ La presencia de Dios en la poesía nicaragüense antes de *Salmos* se concibe desde el cristianismo ortodoxo, preconiliar, es decir, antes de 1962. Después de este año, con la Teología de la Liberación, el

⁹² *Poesía nueva de Nicaragua*, 33.

⁹³ URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución poética de Ernesto Cardenal", 20.

propio pueblo nicaragüense tendrá una nueva concepción de Dios en la tierra, que Ernesto Cardenal retrata muy bien en su poesía.

Dentro del ambiente sociopolítico, la jerarquía católica nicaragüense preconiliar, parecía que siempre había desempeñado su papel ritualista a favor de quienes tienen y ansian tener cada vez más y en contra de quienes tienen menos, de los desposeídos; es decir, la religión cristiana desde su llegada a este continente, en Nicaragua, para ser concretos, ha parecido más como un obstáculo para la liberación del hombre,⁹⁴ que como una construcción espiritual que dignifique no sólo a unos cuantos sino al pueblo entero; así lo ha dejado ver Giulio Girardi en su estudio sobre el pensamiento de Augusto César Sandino, el héroe de Nicaragua: "Él juzga muy severamente el cristianismo por sus compromisos políticos con el poder opresor. [...] Pero el rechazo de Sandino se refiere evidentemente a las religiones institucionalizadas, no a la religión como tal".⁹⁵

⁹⁴ Salvo la presencia de algunos religiosos, como fray Antonio Valdivieso (1544-1550), quien fue asesinado debido a su compromiso en defensa de los indios. Enrique DUSSEL, "5. Antonio Valdivieso (1544-1550)", en *El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres, 1504-1620*. p. 335.

⁹⁵ Giulio GIRARDI, "La lucha de Sandino: del realismo a la utopía", en Raúl VIDALES y Luis RIVERA PAGÁN (editores), *La esperanza en el presente de América Latina: ponencias presentadas al II Encuentro de Científicos Sociales y Teólogos sobre el tema "El Discernimiento de las Utopías"* —[San José de] Costa Rica, 11-16 de julio de 1983. p. 242.

La jerarquía preconiliar nicaragüense estuvo identificada con el llamado modelo histórico de Cristiandad, cuyas características las ha descrito muy bien Pablo Richard:

— Externamente: la articulación Iglesia-sociedad se realiza mediante el poder social y político dominante. Como este poder ha estado secularmente en manos de las clases dominantes, la cristiandad sitúa a la Iglesia junto a estas clases; en la cristiandad la relación Iglesia-Estado es fundamental para asegurar la presencia de la Iglesia en la totalidad social; se establece entre ambos una relación de mutua legitimación.

— Internamente: la Iglesia internaliza en sus estructuras el poder político de la sociedad en la cual está inserta; la institucionalidad de la Iglesia se convierte en una estructura de poder, donde el que está más arriba domina al que está más abajo.⁹⁶

Para contrarrestar este modelo de cristiandad surgieron una serie de acontecimientos al interior de la misma Iglesia, pues ésta no debe permanecer callada cuando descubre que, en la sociedad, existe una cosificación del ser humano acrítico, hecha por el hombre poderoso que gusta de manipularlo:

Primero, el surgimiento del Concilio Vaticano II (1962-1965) donde se proclamó la dignidad del hombre como previo requisito para una auténtica vida humana: "El orden social y su progresivo desarrollo deben en todo momento subordinarse al

⁹⁶ Pablo RICHARD, "La Iglesia de los pobres en Nicaragua", en *La fuerza espiritual de la Iglesia de los pobres*, p. 56.

bien de la persona, ya que el orden real debe someterse al orden personal, y no al contrario".⁹⁷

Segundo, las conferencias episcopales de Medellín (1968) y Puebla (1979), donde se constató la situación de injusticia en Hispanoamérica.

Paralelo a estos acontecimientos, surgió la llamada Teología de la Liberación como una reflexión sobre la fe, a partir de las inquietudes de los sectores populares que sufren injusticia.

Quienes han conformado el sector de la Teología de la Liberación han sido identificados como miembros de la nueva configuración eclesial llamada Iglesia Popular, es decir, aquella que se compone de obreros, campesinos, sacerdotes y religiosos que reflexionaron desde una experiencia de vida concreta y no abstracta, desde el escritorio eclesiástico.

Estos acontecimientos paralelos están contextualizados y delimitados entre los triunfos de las revoluciones cubana (1959) y nicaragüense (1979), que surgieron, contra la ingerencia del imperio yanqui, en esos países como en casi todo el continente americano.

Con posterioridad al triunfo de la revolución sandinista, varios teólogos —como los brasileños Frei Betto y Leonardo Boff, el mexicano Miguel Concha, el argentino-mexicano

⁹⁷ "Gaudium et spes. IV, II", *Documentos completos del Vaticano II*, p. 156.

Enrique Dussel y el español-nicaragüense José María Vigil, entre otros de diferentes nacionalidades— han interpretado la situación política, económica y religiosa nicaragüense como el campo fértil donde se ha ido gestando una nueva espiritualidad religiosa y mística a partir de la interpretación del *Éxodo* bíblico, en donde se narra la heroica aventura de Moisés, enviado por Yahvéh para sacar de la esclavitud al pueblo israelita, que vivía bajo el imperio egipcio —según la historia tradicional cristiana—, y de su largo peregrinar por el desierto, donde Dios estableció una alianza con su pueblo. De manera semejante, el pueblo nicaragüense —como todo Hispanoamérica—, puede ser interpretado a la luz de este segundo libro bíblico; pues también, desde hace tiempo ha buscado su liberación de EE. UU., el nuevo Egipto, en el contexto bíblico. Así, a una de las preguntas que se les formularon a los teólogos citados, estos contestaron lo siguiente, de manera similar:

Dios pasa por Nicaragua liberador de la esclavitud del imperio y de la marginación a la que el pueblo nicaragüense venía siendo secularmente sometido. Por esa convergencia, por esa presencia profética del Dios de la liberación, la Iglesia en Nicaragua se siente interpelada, y responde, o no responde. Inicialmente, la Iglesia entera, como Nicaragua toda, porque la figura de Somoza encarnaba la miseria del pueblo, la represión, la muerte...⁹⁸

⁹⁸ José María VALVERDE (coord.), "Prólogo. Nicaragua, el lugar más importante del mundo. Entrevista con Pedro Casaldáliga", en *Nicaragua y los teólogos*, p. 12.

Y es en este país centroamericano, donde se ha dado una participación mayoritaria de los cristianos en la revolución, de tal manera que este hecho se ha considerado como un ejemplo de la concordancia entre el compromiso religioso y el compromiso político; una identidad congruente que surge desde la fe cristiana, personal y comunitaria.

Desde cualquier denominación religiosa, el pueblo nicaraguense nunca ha dejado de creer. El teólogo chileno, Pablo Richard, dice que varios analistas de la Iglesia nicaraguense coinciden en dividir la historia reciente de la Iglesia, en ese país, en tres grandes etapas:

La primera: del 19 de julio de 1979 —con el triunfo de la revolución— hasta el 4 de marzo de 1983 —con la visita del Papa Juan Pablo II a Nicaragua.

La segunda: del 5 de marzo de 1983 hasta el 7 de julio de 1985 —con el inicio de la "insurrección evangélica", promovida por el padre Miguel D'Escoto en la Catedral de Managua.

La tercera: del 7 de julio de 1985 hasta, quizá, finales del siglo XX.⁹⁹

Indudablemente, Ernesto Cardenal ha vivido en este estira y afloja entre la Iglesia y el Estado en Nicaragua, donde la

⁹⁹ Pablo RICHARD, "La Iglesia de los pobres en Nicaragua", en *La fuerza espiritual de la Iglesia de los pobres*, p. 61.

jerarquía católica de la cristiandad ha coqueteado, primero con el sistema somocista, luego con la intervención norteamericana, tal es caso del obispo y posteriormente arzobispo de Managua: Miguel Obando y Bravo, figura controvertida antes y después del triunfo de la revolución sandinista. Juan José Monroy García nos ilustra la actitud de esta autoridad eclesiástica en el contexto político-religioso en Nicaragua:

Podemos señalar que existieron tres sectores dentro de la Iglesia católica; uno de ellos transitó hacia una posición revolucionaria; otro se identificó con la burguesía antisomocista, y por último, un tercero mantuvo su apoyo a la dictadura. La jerarquía católica la podemos ubicar como parte fundamental del sector de la Iglesia que apoyó las posiciones de la burguesía antisomocista; Monseñor Miguel Obando y Bravo era cabeza visible de esta fracción [Posterior a 1979 será la figura central de la administración Reagan y del Vaticano contra el gobierno sandinista]. Después del triunfo sandinista, la mayoría de los dirigentes laicos, en menor medida los religiosos, desempeñaron cargos dentro del Estado o en organismos de masas del Frente, la participación cristiana destacó en dos campos del proceso revolucionario, en el fortalecimiento de valores morales del hombre nuevo y en el análisis crítico y creativo de la realidad social.¹⁰⁰

Ernesto Cardenal fue uno de los cuatro "religiosos" que ocuparon un cargo público en el gobierno sandinista,¹⁰¹ él en el

¹⁰⁰ Juan José MONROY GARCÍA, "A. El debate religioso", 161.

¹⁰¹ Los otros tres fueron Miguel D'Escoto (de la orden Maryknoll, EE.UU) como Ministro de Relaciones Exteriores; Edgar Parrales (sacerdote diocesano), embajador de Nicaragua ante la ONU y el jesuita Fernando Cardenal (hermano del poeta), ministro de Educación.

Ministerio de Cultura, cargo que en 1985 le costó la suspensión *ad divinis*.

También el poeta ha formado parte del grupo de religiosos contrarios a la jerarquía católica; es decir, a aquella que representa la Cristiandad. Este grupo defiende "sus postulados fundamentales" que son "el espíritu comunitario, la renovación litúrgica y la integración familiar".¹⁰² En Ernesto Cardenal era indudable su adhesión al grupo, pues la orientación de su espiritualidad religiosa la había adquirido en el monasterio trapense con Thomas Merton, donde la influencia de éste en el poeta fue ideológica, de carácter reformista al interior de la Iglesia: "Mi antiguo maestro de novicios, Thomas Merton, inspirador y director espiritual de esa fundación [la Comunidad de Solentiname], me había dicho que en América Latina el contemplativo no podía estar ajeno a las luchas políticas".¹⁰³ A partir de esta consideración y con la novedad, por esa época, de la Teología de la Liberación, el poeta y quienes conformaban la comunidad creyeron interpretar los signos de los tiempos que los llevó a la acción sociopolítica a favor del pueblo nicaragüense:

¹⁰² Según MONROY GARCÍA, el grupo está conformado, además del poeta, por "Uriel Molina, Oswaldo Montoya, Guillermo Quintanilla, Francisco Zúñiga y algunos padres capuchinos que trabajan en la Costa Atlántica", 160.

¹⁰³ CARDENAL "Lo que fue de Solentiname" en José Miguel OVIEDO (pról., selec., bibliografía y notas), *Musas en guerra. Poesía, arte y cultura en la Nueva Nicaragua (1974-1986)*, p. 88-89.

Lo que más nos radicalizó políticamente fue el Evangelio. Todos los domingos en la misa comentábamos con los campesinos en forma de diálogo el Evangelio, y ellos con admirable sencillez y profundidad teológica comenzaron a entender la esencia del mensaje evangélico: el anuncio del Reino de Dios. Esto es: el establecimiento en la tierra de una sociedad justa, sin explotadores ni explotados, con todos los bienes en común, como la sociedad que vivieron los primeros cristianos.¹⁰⁴

Es decir, una forma de conciencia de la realidad a la luz del Evangelio y esta realidad del campesino, del obrero, de la ama de casa, de los niños, no es otra que una situación política, económica y educativa infrahumana en Nicaragua, como en toda Hispanoamérica.

De Thomas Merton tomó la concepción del contemplativo inmerso en las situaciones del mundo, sin descuidar la espiritualidad personal, fundada en la tradición bíblica y litúrgica:

En la formación religiosa que yo recibí de Tomás [sic.] Merton, como novicio Trapense, estaba la idea de que el contemplativo debía estar también involucrado en los problemas sociales y políticos, que no debía desinteresarse de cosas sociales y mucho menos en América Latina, donde había dictaduras militares en tantas partes. Que el contemplativo debía involucrarse en problemas de su pueblo. De manera que cuando yo fundé la pequeña comunidad de Solentiname en una Isla del Lago de Nicaragua, lo hice con esa orientación de Merton.¹⁰⁵

¹⁰⁴ CARDENAL, "Lo que fue de Solentiname", 89.

¹⁰⁵ FRANCISCO DE ANDA CORRAL, "Entrevista con Ernesto Cardenal, 20.

La idea del evangelio comentado por el pueblo durante las misas dominicales, donde la comunidad formaba realmente una asamblea religiosa, la tomó de un sacerdote español:

Explicaré cómo comenzó ese comentario del «Evangelio en Solentiname». Llegó a Solentiname el Padre de la Jara, un estupendo sacerdote español [...] y nos sugirió que el evangelio no lo predicara yo, sino que lo discutiera, que el pueblo lo comentara. Él lo había hecho en su parroquia de un barrio obrero de Managua. Yo le dije que creía que los campesinos, que son muy callados y muy introvertidos, no hablarían, y él me dijo que también los obreros eran introvertidos y en su parroquia comentaban extraordinariamente bien el evangelio. Él había aprendido de la parroquia San Miguelito de Panamá, de un barrio obrero, donde había llegado a enseñar este método de comentar el evangelio un sacerdote de Chicago. Y entonces por consejo de él, hice la prueba y desde el primer día la gente comenzó a comentar muy bien.¹⁰⁶

De esta manera, siempre a la luz del Evangelio, el resultado fue la concientización de una realidad infrahumana en Nicaragua y la adhesión de algunos integrantes de la comunidad al FSLN, lo mismo que la intervención de algunos de ellos en el asalto al Cuartel de San Carlos, en 1977.

Ernesto Cardenal conocía la Teología de la Liberación, la había leído y asimilado. *El Evangelio en Solentiname* es la praxis de ella: "Influyó mucho en eso [la incorporación del movimiento revolucionario] mi primera visita a Cuba; y también

¹⁰⁶ CARDENAL, "El Evangelio en Solentiname fue obra del pueblo", en Giulio GIRARDI et al. (editores), *Nicaragua, trinchera teológica. Para una Teología de la Liberación desde Nicaragua*. p. 339.

la aparición de la Teología de la Liberación, que debería llamarse más bien Teología de la Revolución".¹⁰⁷

El poeta de los versos a Carmen, Ileana, Claudia y Myriam nació en la época de la tercera invasión norteamericana¹⁰⁸ y en el inicio de la Guerra Civil nicaragüense, donde la figura nacional de Augusto César Sandino puso en alto la bandera de la patria con la derrota y la expulsión norteamericana. Fue creciendo durante la dinastía somocista; pero también le ha tocado ver el júbilo del triunfo sandinista sobre la dictadura que mantuvo al pueblo durante cuarenta y tres años en la opresión y la miseria:

Mientras estuvo la dinastía somocista, el hambre, la miseria y la explotación eran muy visibles; los datos hablan por sí solos. Nicaragua era un país con un 70% de analfabetismo. El presupuesto de la educación era 15 veces menor. La mortalidad infantil alcanzaba el 14%; el 49% de la población rural no poseía instalaciones de agua potable.¹⁰⁹

Aun cuando la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional tomó el poder el 20 de julio de 1979, Ernesto Cardenal no ha permanecido ajeno a las acciones contrarrevolucionarias de influencia norteamericana, pues sus

¹⁰⁷ ANDA CORRAL, 20.

¹⁰⁸ La primera estuvo a cargo de Willam Walker en 1855, quien asumió la presidencia de Nicaragua en 1856, la segunda en 1909, con la toma del poder por los conservadores y la tercera comenzó con las negociaciones del préstamo financiero norteamericano bajo los gobiernos de Juan José Estrada (1910-1911) y Adolfo Díaz (1911-1916).

¹⁰⁹ "Nicaragua", en *Christus. Revista Mensual de Teología*, 538, sept. 1980, p. [44].

intereses son los intereses de su pueblo y los nicaragüenses siguen buscando la liberación total ante el enemigo opresor.

En esta lucha hacia la liberación, el poeta ha tenido que elegir, o el mandato del Papa Juan Pablo II a favor del sistema capitalista, o la necesidad de justicia del pueblo y ha elegido lo último, decisión que le trajo como consecuencia el haber experimentado, con profundo dolor, el rechazo directo del Papa, cuando el 4 de mayo de 1983, en la ceremonia de bienvenida, en el aeropuerto Sandino, de Managua, el Pontífice saludó a algunos de los miembros del nuevo gobierno nicaragüense allí presentes, pero se negó a hacerlo con Ernesto Cardenal, entonces Ministro de Cultura; en cambio, el pontífice aprovechó la ocasión para reprenderlo por su cargo en el gobierno.

Aproximadamente dos años después, el FSLN gana las elecciones presidenciales con Daniel Ortega, como candidato. Pero en las próximas elecciones del 25 de febrero de 1990, el FSLN pierde ante Violeta Barrios, viuda de Chamorro, el siguiente periodo, que comenzaría en 1990. Es la época de la crisis interna del sandinismo, a tal grado que, en 1993, se divide en la "Izquierda Democrática Sandinista" y la corriente "Por un Sandinismo de las Mayorías", también denominada "Movimiento de Renovación Sandinista".

Este es el contexto político-religioso en el que Ernesto Cardenal escribió su obra poética. Conuerdo con Borgeson en

que la reciente historia de Nicaragua forma línea paralela con la evolución vital y poética del ex-ministro de Cultura quien, como Nicaragua, fue liberado tras una larga lucha para reconstruirse sobre nuevas bases, y para dedicarse a realizar un porvenir que antes sólo había existido en la ilusión.¹¹⁰

Pese a la continua intervención norteamericana, a través del financiamiento de los ex-guardias somocistas entre 1980 y 1990, cuyo objetivo fue el derrocamiento del gobierno sandinista, Nicaragua siempre será un país que experimenta un escabroso peregrinar hacia la liberación auténtica. De manera semejante, el místico de Solentiname, el nuevo contemplativo que se inició en la segunda mitad del siglo XX y continúa su proceso de transformación espiritual en el comienzo del siglo XXI, marcha hacia la unión con Dios y, como san Agustín de Tagaste, no descansará hasta encontrarse cara a cara con Él. Este compromiso de estar en Dios, el poeta místico primero lo hizo mediante su actividad política, es decir, mediante el gobierno del pueblo, a favor de los desposeídos, de los marginados; como defensor de aquéllos a quienes se les ha privado de su propia voz; ahora continúa en ese proceso de unión mediante el retiro a la soledad donde ha de seguir oyendo el llamado de Dios en el sonido del silencio y donde, con ternura y cansancio, ha de confesarle nuevamente:

¹¹⁰ BORGESON, "Prólogo", 11.

El cielo negrísimo con todas sus estrellas
 y yo mirándolas en medio lago desde una vieja lancha
 —la «María Daniela»—
 acostado en la popa sobre unos sacos de arroz.
 Vengo de ser interrogado por la Corte Militar
 y pienso en los inmensos mundos sobre nosotros
 [...]
 Fui llamado a la Corte
 y cumplí tu voluntad.
 Miro las estrellas y digo:
 he cumplido tus mandatos.
 ["En el lago", *Vuelos de victoria*]

Telescopio... es la confesión de amor del místico a Dios en esa soledad que todo lo llena, y es probable que, al final de esta oscura noche del alma, el silencio de Dios no sea más que la sublime respuesta de amor de éste al místico de Solentiname, similar a la declaración del propio Dios con respecto a Jesús, según el evangelio de Mateo -3,17: tú eres "mi hijo amado, en quien tengo mis complacencias".

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CAPÍTULO II

GENERALIDADES DE LA OBRA POÉTICA DE ERNESTO CARDENAL

1 EVOLUCIÓN TÉCNICA Y ESTILÍSTICA

EN CUANTO a la evolución poética de Ernesto Cardenal, los críticos referidos a lo largo de las anteriores páginas difieren en cuestiones cronológicas y no en la técnica; por ejemplo, para Borgeson, el primer periodo evolutivo del poeta comprende desde "La casa de Cristo" hasta los tres poemas publicados en 1949: "Proclama del conquistador", "La ciudad deshabitada" y "Este poema lleva su nombre", sobre todo los dos primeros. En cambio, para Urdanivia Bertarelli, dicha evolución comprende hasta *Hora 0*. Para ambos, los poemas importantes de este periodo son "La ciudad deshabitada" y "Proclama del conquistador". Para Borgeson, el segundo periodo comprende las obras publicadas aproximadamente de 1950¹ hasta *Hora 0*; mientras que para el crítico peruano, con *Salmos*, el autor concluye una etapa y al mismo tiempo abre otra, la cual cerrará con *Homenaje a los indios americanos* y con ella también comenzará la siguiente: "Si los libros anteriores tratan separadamente aspectos que fueron importantes en su

¹ En *La noche iluminada de palabras. Obras completas, t. 1* aparecen reunidos bajo el subtítulo de *Poemas sueltos*.

momento en la vida del poeta, los *Salmos* reúnen todas esas corrientes de pensamiento en un solo volumen".²

El crítico peruano ha considerado a *Salmos* como la confluencia y guía rectora de la poesía cardenaliana:

Todos los poemas posteriores a los *Salmos* y anteriores a su viaje a Cuba en 1970, participan de esta monotonía repetitiva de temas y técnicas [...]. Quizás Cardenal pasa por una etapa de agotamiento y, por lo tanto, de transición, de proponer nuevos temas y desprenderse de otros; es una especie de quemar lo último que queda de etapas anteriores para poder empezar otra vez con un rumbo distinto. Esa dirección nueva es la que empezará a vislumbrarse ya en *Homenaje a los indios americanos*.³

En cambio, Borgeson señala a *Homenaje a los indios americanos* como la obra literaria con la que acaba su evolución técnica y temática; a partir de aquí, continúa el crítico norteamericano, el poeta es reiterativo. Me inclino por el criterio de este último. En efecto, en las obras posteriores a ésta perfecciona lo que bien aprendió de Ezra Pound, un ejemplo de ello es *Cántico cósmico*, monumental obra donde maneja con maestría su exteriorismo; no una imitación de los *Cantares* del poeta norteamericano, donde hallamos versos escritos en diferentes idiomas; otros versos cuyo contenido son cifras, fechas, siglas, alusiones continuas a diferentes culturas, donde

² URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución espiritual de Ernesto Cardenal", 106.

³ URDANIVIA BERTARELLI, "III. Evolución política de Ernesto Cardenal", 124. Recuérdese que el crítico peruano publica su libro en 1984, antes que el poeta nicaragüense publicara *Cántico cósmico* y *Telescopio en la noche oscura*.

el poeta transgrede la línea formal entre el verso y la prosa. Más bien *Cántico cósmico* es una asimilación de las propuestas del *imaginismo*, mencionadas en las páginas 83-84, y la admiración de los *Cantares* poundianos, como la práctica de esas propuestas del *imaginismo*. En *Cántico cósmico*, mediante el uso de la intertextualidad collagista, confluyen las grandes inquietudes políticas, étnicas, amorosas, religiosas, espacio-temporales, económicas y poéticas del autor; una cosmovisión filosófico-poética desarrollada muchas veces por separado en sus anteriores textos, pero ahora con un solo fin más allá de lo estético: "proclamar que el universo tiene sentido",⁴ mediante la unión de la humanidad en el Ser Absoluto; es decir, el hombre en una continua actitud mística.

Con su incorporación a las tertulias del Taller San Lucas, Ernesto Cardenal se irá desprendiendo de una técnica y un estilo tradicionales, pues en sus primeros poemas abundan los retoricismos, sobre todo la metáfora y el símil, y la excesiva adjetivación; pero, afortunadamente, sólo fueron experimentos bajo la influencia del primer Pablo Neruda, el poeta de los versos voluptuosos, que cautiva a la juventud con su poesía de contenido amoroso. Por ejemplo, en esta pre-etapa, según el crítico peruano, hay una influencia de *Cien sonetos de amor*, y

⁴ CARDENAL, "Cantiga 12 Nacimiento de Venus", en *Cántico cósmico*, 123.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda.⁵

En los poemas publicados en *Letras de México* existe una excesiva adjetivación, símiles y metáforas comunes, también con un eco nerudiano y de versos polimétricos que oscilan entre ocho y dieciocho sílabas y un intento de rima asonante: "glacial arcángel luminoso", "flotante niebla lívida de mi pensamiento", "amado oleaje lento de dolor", "lóbrega huella de mi cuerpo", "[que] el río de tus pechos de alguna manera no pase", "pechos que atraviesan la noche como un planeta", "tu pelo melodioso es como un pinar al viento", "por si acaso volviera la funesta matadora de sueños".⁶ Estilo que dejó pronto con su ingreso al Taller San Lucas, donde fue enriqueciéndose con la poesía norteamericana que José Coronel Urtecho había introducido en Nicaragua; sin embargo, en "La casa de Cristo" el poeta cuida la forma del poema, inscribiéndose con ello, aunque sea momentáneamente, en el verso tradicional: trece versos endecasílabos, distribuidos en cuatro estrofas: tres cuartetos y una estrofa de un solo verso; con rima consonante, pareada, cuyo ritmo regular recae en las sílabas 2, 6 y 10. Poema libre de adjetivación y de retoricismo,

⁵ URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución poética de Ernesto Cardenal", 21. Véase BORGESON, la nota al pie de la página 28.

⁶ De «Amor irremediable», «Amor que pasa y no vuelve», «Égloga inconsolable», en *Letras de México. Gaceta literaria y artística mensual*. Vol. V, Año IX, 125, 15 de julio de 1946. [fac.], en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, p. 291.

en él podemos hallar la reiteración que caracteriza el motivo recurrente: la ansiedad de encontrar un signo de la presencia divina en su vida. En cambio, en "Inmortal amor", de *Carmen y otros poemas*, Borgeson hace el siguiente análisis:

Nuestras anotaciones serán acertadas en la medida en que este poema sea representativo de los demás de la inédita colección, claro está. En primer lugar, se manifiesta una especie de liberación formal: en efecto se usa por primera vez el verso libre, que permite que el ritmo no obedezca ya a una métrica predeterminada e inflexible, sino que nazca del mismo significado.⁷

En este poema hallamos los siguientes recursos retóricos: el símil, la adjetivación excesiva, la metáfora y el hipérbaton. Otro caso parecido lo hallamos en los poemas publicados en *Letras de México*, con una versificación polimétrica —entre catorce y diecinueve sílabas—, un intento de rima asonante, cuya excesiva adjetivación y el empleo de metáforas comunes debilitan los poemas; sin embargo, el poeta logra expresar su obsesivo sentimiento de amor a la amante fugaz, amor enfermizo que en *Epigramas* se tornará desesperanzado.

Pero es con «Proclama del conquistador» donde el poeta nicaragüense nos da la impresión de comenzar a emplear los tres principios poundianos; por ejemplo éste: "Prescindir de toda palabra que no contribuya a la presentación". Así, en el poema el uso del adjetivo es moderado, lo mismo sucede con

⁷ BORGESON, "Capítulo I. «Siempre he escrito poesía» (1925-1947)", 25.

las figuras literarias como el símil, la metáfora, la aliteración y el encabalgamiento —recursos característicos en su poesía. Con "Proclama del conquistador" comienza a caracterizar su estilo claro mediante el empleo del versículo para una técnica narrativa y descriptiva. Es curioso que el poeta no haya incluido esta composición en *Poemas sueltos*, donde bien puede encajar con la inquietud de su incursión en el tema histórico y de la economía del retoricismo.

Sus experiencias literarias en las tertulias de José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, donde adquirió un conocimiento de la poesía norteamericana; su paso por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la que enriqueció su bagaje cultural con el conocimiento de las literaturas española e hispanoamericana y su estadía por dos años en la Columbia University, de Nueva York, EE. UU., donde profundizó en la poesía de ese país, han hecho de él una de las figuras sobresalientes en la poesía hispanoamericana actual. Un poeta peregrino que encontró su estilo, su técnica y su temática para expresarnos sus profundas vivencias e inquietudes en un mundo que ha vivido bajo el imperio de la injusticia y del desamor.

En cierto sentido, Ernesto Cardenal es el Prometeo de las letras, pues, de la cumbre estética ha hecho descender a la poesía, para que todo ser humano que guste de ella, tenga acceso a ella, en un mundo donde está "prohibida la verdad

porque hace libres",⁸ en un mundo donde el rol del poeta ha de ser el de "[...] clarificar el lenguaje./ Revaluar las palabras para el nuevo país".⁹ Por eso, en un verso de su primer epigrama, dice: "Los he escrito sencillos para que tú los entiendas", donde la destinataria "Claudia" se convierte en un símbolo de la poesía cardenaliana: un tú = nosotros, lectores. Pero, ¿qué de tan cierta será la expresión "sencillos"? Acertadamente Borgeson hace la siguiente observación en la poesía del nicaragüense: "Es tentador sugerir que la sencillez es una característica del estilo de Cardenal";¹⁰ luego emite otro juicio insoslayable: "resulta patente que tal sencillez es más ilusoria que real". Si entendemos por sencillo aquello que no es expresado mediante artificio alguno, mientras que lo claro alude más a lo inteligible sin prescindir del artificio, entonces la poesía de Ernesto Cardenal tiende más a esto último. Cuando el poeta alude a la sencillez de sus versos, nos está queriendo decir que se aleja del empleo de la imagen abstracta, del excesivo retoricismo, de la llamada "poesía pura"; pero, aun el poeta duda de su propia sencillez cuando expresa:

Yo tenía diez años de estar en Solentiname, y Mayra [Jiménez] se extrañó enormemente de que los campesinos no conocieran mi poesía. Mucho sabían de mí, pero nada de mi poesía. Le expliqué que nunca les había leído nada de ella, porque, aunque de por sí era *clara*, me parecía que *por*

⁸ CARDENAL, "Epístola a monseñor Casaldáliga", en *Nueva antología poética*, p. 288.

⁹ CARDENAL, "Epístola a José Coronel Urtecho", p. 276.

¹⁰ BORGESON, "Capítulo IV. La estilística de Ernesto Cardenal", 75.

su *vocabulario culto* estaba fuera del alcance de comprensión de los campesinos. Sin embargo ella hizo que la entendieran [...].¹¹

Ya he dicho sobre la curiosidad que causa el que en el tomo uno de sus *Obras completas* Ernesto Cardenal no haya incluido los poemas de 1940 a 1947, sobre todo "La ciudad deshabitada" y "Proclama del conquistador", poemas considerados por la crítica literaria como trascendentes, pues en ellos, según los críticos, ya se nota un dominio técnico y temático que perfeccionó con su obra posterior. El autor ha tenido sus razones para no hacerlo. El primer tomo comienza con *Epigramas* y no con *Poemas sueltos*, la mayoría escritos antes que el primero.

En la mayor parte de estos poemas del 40, predomina el tema del distante amor a la amada en el inicio de la juventud del poeta. A juzgar de "Amor irremediable", "Amor que pasa y no vuelve" y "Égloga inconsolable", además de algunos comentarios sobre *Carmen y otros poemas*, en esta pre-etapa, su amor hacia la amada es obsesivo y frágil; la distancia cada vez más abismal de la mujer con respecto al enamorado es afectiva y geográfica. En el yo enunciator lírico existen una desilusión notoria y una desesperanza total que terminará por aceptarlas, pero con orgullo; posteriormente algunos de sus epigramas dieron testimonio de ello, por ejemplo:

¹¹ CARDENAL, "Están cantando los gallos", en *Las insulas extrañas. Memorias* 2, 455. La cursiva es mía.

Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
yo porque tú eras lo que yo más amaba
y tú porque yo era el que te amaba más.
Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
porque yo podré amar a otras como te amaba a ti
pero a ti no te amarán como te amaba yo.

[Epigramas]

2 DEFINICIÓN, ORIGEN Y DESARROLLO DEL EXTERIORISMO

DESPUÉS DE SU estadía en Nueva York, EE. UU. y Madrid, España, Ernesto Cardenal regresó a Nicaragua y, con José Coronel Urtecho, patentizó las ideas técnicas poundianas en la llamada corriente exteriorista.

Tanto en la "Presentación" a *Poesía nueva de Nicaragua* como en diversas entrevistas, expone con claridad el origen y desarrollo de esta tendencia nicaragüense:

El exteriorismo es una poesía que se hace con los elementos del mundo exterior: La interioridad expresada con las imágenes del mundo exterior que nos rodea. Poesía hecha con los acontecimientos, las personas y las cosas. Esta poesía puede incluir las realidades cotidianas, las anécdotas, los nombres propios de personas y lugares; personas con sus nombres y apellidos, de carne y hueso, y lugares reales, y también fechas y cifras si son necesarias. La poesía exteriorista se reconoce generalmente a simple vista, antes de leerla, por su abundancia de palabras con mayúscula. No Vida o Arte con mayúscula, sino la mayúscula de los nombres propios, como Che, o Caracas, o La Rampa, o Stalin, o Camagüey, o Nixon, o el Moncada. Naturalmente esta es la poesía que viene de Whitman. Pero también es así toda la poesía china, y la poesía japonesa —el poeta expresa sus sentimientos por medio de las imágenes del mundo exterior— y también es así toda la poesía primitiva del mundo: la poesía de los pigmeos, de los melanesios, de los esquimales, de los pieles rojas, etcétera. Y también es la poesía de la Biblia; y Homero naturalmente es el gran exteriorista. Igual que Dante. Y naturalmente toda buena poesía social y política y económica, y toda poesía revolucionaria tiene necesariamente que ser exteriorista.¹²

'Exteriorismo' es una palabra creada en Nicaragua para designar el tipo de poesía que nosotros preferimos. El

¹² BENEDETTI, 104.

exteriorismo no es un ismo ni una escuela literaria. [...] es narrativa y anecdótica [...]. En fin es la poesía *impura*. Poesía que para algunos está más cerca de la prosa que de la poesía, y equivocadamente la han llamado "prosaísta", debido a que su temática es tan amplia como la de la prosa (y debido también a que por decadencia de la poesía en los últimos siglos la épica se escribía en prosa y no en verso).

Exteriorismo es cuando el poeta nos habla de un tractor Caterpillar D4; o de la caoba llevada por el lago y el río con un remolcador, llamado Fálcon [sic].

Considero que la única poesía que puede expresar la realidad latinoamericana, y llegar al pueblo, y ser revolucionaria, es la exteriorista.¹³

[...] una poesía concreta. Por ejemplo decir árbol es menos concreto que decir ciprés o decir abedul; por ejemplo decir mujer es más abstracto que decir Carmen.

[...] es él [Ezra Pound], creo yo, el más grande poeta del mundo contemporáneo y el gran maestro del exteriorismo, sobre todo el Pound de los *Cantos*, cuya poesía está llena de fechas, de anécdotas, de cifras, de textos ajenos, de fragmentos de cartas, de crónicas, de reportajes de periódicos, en fin, todo. [...] Lo que decía Pound es que en poesía se puede hacer también un cuento, un ensayo científico, filosófico, pedagógico o político; todo lo que se puede hacer en prosa se puede hacer en poesía. Yo, siguiendo ese ejemplo, he hecho poemas didácticos, poemas políticos, poemas económicos.¹⁴

Como lo han remarcado Borgeson y Urdanivia Bertarelli,¹⁵ la corriente exteriorista tiene mucho de las propuestas del *Imaginismo* norteamericano (1912) que entronizó el verso libre. Con sus "tres principios" para la poesía, Ezra Pound fue uno de

¹³ CARDENAL, (selec. y pról.), "Presentación", en *Poesía nueva de Nicaragua*, pp. 9 y 10.

¹⁴ Marco Antonio CAMPOS, "Con Ernesto Cardenal", en *De viva voz (Entrevistas con escritores)*, pp. 61 y 62.

¹⁵ Esta vinculación de Ernesto CARDENAL con el Imaginismo la estudian muy bien BORGESON y URDANIVIA BERTARELLI en *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, y *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, respectivamente.

los propulsores de este movimiento: 1. Tratar la "cosa" directamente, ya fuese subjetiva u objetiva. 2. Prescindir de toda palabra que no contribuya a la presentación. 3. En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no en una secuencia de metrónomo.¹⁶

Los "seis artículos de fe" del *Imaginismo* refuerzan o aclaran los principios anteriores, sólo cito aquéllos que nos ayudan a entender mejor el exteriorismo:

1. Usar el lenguaje del habla común, pero empleando siempre la palabra exacta, no la palabra meramente decorativa. 2. Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos estados de ánimo. No insistimos en el verso libre como único método para escribir poesía... Creemos que la individualidad de un poeta puede a menudo ser mejor expresada en verso libre que en las formas tradicionales. 3. Dejar una absoluta libertad en la elección de temas. 4. Presentar una imagen (de ahí el nombre de imaginista). No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe rendir exactamente los pormenores, prescindiendo de las vagas generalizaciones, por sonoras y magníficas que sean.¹⁷

Estos principios como los artículos de fe imaginistas son los que asimiló el poeta nicaragüense y los llevó a cabo magistralmente en su poesía exteriorista; de aquí que nos expliquemos el por qué de la ausencia de sus primeros poemas en sus antologías, y en el primer tomo de sus *Obras*

¹⁶ Ezra POUND, "Una recapitulación" en *El arte de la poesía*, p. 7.

¹⁷ Agustí BARTRA, (selec., notas e introduc.), "Introducción" a *Antología de la poesía norteamericana*, p. 19.

completas, pues ellos —con excepción de "Proclama del conquistador"—, están lejos de esta corriente enarbolada por el poeta.

Más allá de Walt Whitman, de William Carlos Williams y de Ezra Pound, no ha habido más influencias técnicas y estilísticas en el nicaragüense; pero, sobre todo, es con este último poeta norteamericano, con quien Ernesto Cardenal descubrió la chispa técnica que le ha dado nombre a su poesía. La Biblia y los libros de historia lo han iluminado en la concreción de acontecimientos, donde ha encontrado al hombre de carne y hueso.

3 POESÍA CONVERSACIONAL vs. ANTIPOESÍA

COMO YA HEMOS visto, la Generación del 40 surgió inmediatamente después del grupo de Vanguardia, con influencia norteamericana. También hemos visto que, de esta generación, Ernesto Cardenal ha sido quien ha promovido el exteriorismo, corriente que se inscribe dentro de la poesía conversacional y no de la antipoesía, esta última representada por Nicanor Parra. Ambas corrientes, tan sonadas en las décadas sesenta, setenta y ochenta, fueron caracterizadas por algunos poetas y teóricos de las dos vertientes: Fernando Alegría, César Fernández Moreno, Roberto Fernández Retamar y José Emilio Pacheco, entre otros. Críticos recientes, como Samuel Gordon y Norma Klahn, se han preocupado por la comprensión y difusión de la antipoesía y la poesía conversacional. Los primeros han buscado los antecedentes en los poetas hispanoamericanos. Por ejemplo, para Fernando Alegría es con "Mi prima Águeda" (1916) que Ramón López Velarde "le da [a la poesía el] derecho a la conversación",¹⁸ y, continúa, "no Lugones, ni Herrera y Reissig ni José Asunción Silva". Sin embargo, Fernando Alegría no explicita esta distinción entre poesía conversacional y antipoesía, a pesar de haber escrito el ensayo: "Parra y anti Parra".¹⁹ Tenemos la

¹⁸ Fernando ALEGRIA, "La antipoesía", en *Literatura y revolución*, p. 213.

¹⁹ ALEGRIA, 184-199.

impresión de que para este crítico ambos términos son sinónimos. De "Mi prima Águeda" y "Suave Patria", Alegría deduce dos características como contribución a la antipoesía:

— Narra. No canta, tampoco describe. Explica con razones irracionales, con la cual produce una antimelodía, es decir, su poesía suena a prosa.

— Humor. No es sarcasmo el suyo; solamente ironía tierna, si la ironía puede ser tierna.²⁰

Así es como surge una poesía que ha tenido su esplendor entre la segunda mitad del siglo pasado y el comienzo de éste, cuya esteticidad está en el lenguaje coloquial: "al desnudar al lenguaje de su exterior retórico y devolverle su sentido primigenio, se le devuelve su auténtica realidad".²¹

Donde encontramos una distinción clara entre estas dos vertientes de la poesía en Hispanoamérica, es en la conversación que sostuvo Roberto Fernández Retamar con César Fernández Moreno en la entrevista del 20 de septiembre de 1977, en La Habana, Cuba. Desde aquella época, Fernández Moreno también denominaba a la poesía conversacional: dialogal, coloquial o existencial; es decir, "escribir poesía como si uno hablara".²²

²⁰ ALEGRIA, "La antipoesía", 214.

²¹ ALEGRIA, 219.

²² César FERNÁNDEZ MORENO, "Entrevista con Roberto Fernández Retamar sobre la poesía conversacional en la América Latina", en *Unión*, 1 (1979), p. 110. Recuérdese que, en la "Conclusión" de su tesis de licenciatura, en 1947, Ernesto Cardenal ya aludía a esta poesía "como si uno hablara", refiriéndose a la poesía de Martínez Rivas.

Desde el comienzo de la entrevista, Roberto Fernández Retamar es explícito en sus respuestas, en las que señala con claridad las diferencias y las semejanzas entre ambas "vertientes o enfoques posibles de una realidad"²³ —como las ha denominado Fernández Moreno. A continuación, transcribo suscintamente las respuestas a esta entrevista que nos ayudan a entender mejor la obra cardenaliana, de manera particular a *Telescopio...*; primero las diferencias, luego las semejanzas:

A.

1. La antipoesía es algo vago, ya que la antipoesía es una de las formas de la poesía, y basta con decir anti-cierto tipo de poesía [anti-Neruda].

— Todas las definiciones en *anti* lo son en función de aquello contra lo cual se está reaccionando, y en cierta forma dependen de ello para ser. No hace más que vivir en función de aquello frente a lo que reacciona.

— La antipoesía significa contentarse con una entidad que carece de sustancia suficiente, y que para ser, necesita que exista aquello frente a lo cual está parasitariamente presentándose, de lo cual está parasitariamente viviendo.

— Es más rebelde.

— El anti está llamado a morir a medida que muera aquello contra lo que está.

2. La poesía conversacional no es una poesía de la conversación donde se escribe como se habla, sino es una elaboración artística que se hace sobre la base de lo que se habla.

— Remite a la conversación con criterio literario: remite a un rasgo de la literatura.

— Es menos rebelde.

— Nace de Pound, de Eliot, Walt Withman, de Vallejo.

²³ FERNÁNDEZ MORENO, 111.

- Aparece en Cardenal, en Benedetti, en Jaime Sabines [en los mismos César Fernández Moreno y Roberto Fernández Retamar].
- Engendra ella misma su propia retórica.

B.

- Tienen en común el haber venido, cronológicamente, después de una etapa poética de cierta fuerza y de cierta sustantividad.
- Vinieron después de lo que llamamos poesía de vanguardia.
- Buscaron caminos distintos, que no fueran epigonales o repetitivos.
- Ambas nacen de la vida cultural, singularmente amarıdada con la vida en general.
- Se integran a la poesía palabras que no forman parte de la utilería poética del momento.
- Surgen en un período de eclosión histórica que se abre con el triunfo de la revolución cubana en 1959.²⁴

Como podemos ver, Roberto Fernández Retamar reconoce el origen de la poesía conversacional en los poetas norteamericanos. Sin embargo, tampoco se ha dejado de insistir en la otra fuente sugerida por José Emilio Pacheco, quien alude a los *Ensayos críticos* (1905) del dominicano Pedro Henríquez Ureña, según el mismo poeta y crítico mexicano, en los que el ensayista muestra su conocimiento de la literatura angloamericana; a *El soldado desconocido* (1922), del nicaragüense Salomón de la Selva; a *Espejo* (1933) y *Poemas proletarios* (1934), de Salvador Novo; y a la publicación de la *Antología de poesía norteamericana moderna*

²⁴ FERNÁNDEZ MORENO, 110-135.

(1924).²⁵ Pero también Pacheco va más lejos con la siguiente declaración:

Por supuesto, De la Selva y Novo no inventan el prosaísmo. Lo hay en la etapa anterior (las «Gotas amargas» de Silva, la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» dariana, el último Nervo), en la contigua, definida tan vagamente como posmodernismo (Arévalo Martínez, Fernández Moreno, Luis Carlos López, Ramón López Velarde) y también entre sus contemporáneos del sur, como el joven Borges y Pablo de Rohka.²⁶

Sin embargo, en esta controversia sobre el origen de esta corriente literaria en sus "dos vertientes", la crítica se ha inclinado por Nicanor Parra como el padre de la antipoesía y por Ernesto Cardenal, con su exteriorismo, como el máximo exponente de la poesía conversacional en Hispanoamérica.

En un ensayo de 1982, Borgeson subraya las semejanzas y las diferencias entre estos dos insignes poetas hispanoamericanos, por ejemplo: "tanto Parra como Cardenal abrazan para su verso un lenguaje hablado, que tiende a aproximarse (aunque a veces engañosamente), a la prosa o

²⁵ José Emilio PACHECO, «Nota sobre la otra vanguardia», en *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), pp. [327]-328.

²⁶ PACHECO, 328. Léase también el interesante ensayo de Samuel GORDON: «Roberto Fernández Retamar: ensayo conversado», donde, todavía en 1992, el poeta y crítico cubano, autor de *Alabanzas, conversaciones* (1951-1955), profundiza en el tema con *Prosas profanas*, y *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío.

igualmente a los ritmos del habla diaria, y que se expresa con el vocabulario y las imágenes de todos los días".²⁷

El crítico norteamericano hace hincapié en la naturaleza estética de esta poesía fundada en las cosas y en los acontecimientos concretos:

Al abrazar los lugares comunes, la jerga callejera, los *slogans* y lemas, el arte de Parra y de Cardenal rechaza no sólo la naturaleza elitista de la poesía tradicional —acto de compromiso tanto social como estético— sino que busca sustituirla con su contrario. Es éste el sentido de «la antipoesía»: una poesía de estética combativa, antirretoricista, antielitista.²⁸

Con respecto al poeta nicaragüense, Borgeson aclara: "Cardenal no escribe antipoesía. Y la antipoesía de Parra no llega a ser exteriorista".²⁹ De tal manera que estas aportaciones sobre las dos vertientes nos van acercando a la comprensión estilística del nicaragüense, a quien le ha tocado escribir desde una realidad de situaciones conflictivas, sociopolíticas y económicas. Es decir, ha escrito su poesía desde circunstancias guerrilleras contra la dictadura no sólo somocista sino, también, contra aquéllas surgidas en toda Hispanoamérica.

²⁷ BORGESON, «Lenguaje hablado/ lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía», en *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982), p. 384.

²⁸ BORGESON, 385.

²⁹ BORGESON, 389.

Esta valoración del lenguaje cotidiano como una nueva concepción estética es lo que ahora puede llamarse: la poesía que ha bajado del cielo,³⁰ y que ahora transita por las calles de las provincias o de las ciudades, en los mercados o en las fábricas o en el campo; de aquí que la mayoría de los poetas surgidos de la década del cincuenta hacia nuestros días se identifiquen con esta estética, para que la poesía llegue a todos, sin excepción. Sin embargo, Fernández Retamar ha advertido el peligro que puede acarrear dicha modalidad estética en los poetas jóvenes, si éstos no la asimilan muy bien como un empleo artístico del lenguaje conversacional en la poesía, pues lo contrario sería quedarse en el puro prosaísmo.

En esta revolución del lenguaje poético, donde se recrea el tono de la conversación, *Telescopio en la noche oscura* emplea una retórica elemental, aparentemente nula, acentuada por el exteriorismo; con ello el poemario se convierte en la evidencia más reciente y fiel de una peculiar expresión poética, de tal manera que no debemos permitirnos cometer el error de enjuiciarlo como prosaico.

³⁰ En su "Manifiesto" —poema de diecisiete estrofas— Nicanor PARRA declara en el último verso de la primera estrofa y en la última estrofa de un solo verso: "Los poetas bajaron del Olimpo". Allí mismo leemos: "Nosotros conversamos/ en el lenguaje de todos los días/ no creemos en signos cabalísticos." En este poema, la mayoría de sus declaraciones son similares a las de Ernesto CARDENAL con respecto a la poesía conversacional. Nicanor PARRA, «Otros poemas [1950-1968]», en *Poemas para combatir la calvicie. Muestra de antipoesía*. Julio ORTEGA (Compil.), pp.139-142.

4 CLASIFICACIÓN DE SU OBRA LITERARIA

A ERNESTO CARDENAL no le ha gustado clasificar su obra poética —debido a que ha escrito paralelamente dos textos con temática diferente, además de que la fecha de sus primeras ediciones son demasiado posteriores a la de su creación. Sus críticos han considerado el año de la primera edición de cada texto con el conocimiento de lo anterior.

Sin embargo, para José Miguel Oviedo, la poesía cardenaliana se desarrolla en "tres distintas etapas: la poesía de denuncia social y política; la poesía mística; la poesía ético-narrativa que indaga por la perdida razón de la historia".³¹

Jaime de Giorgis acepta la división de Oviedo "sin importar mayormente su cronología: la poesía de denuncia político-social, la poesía místico-religiosa y la poesía épico-narrativa [*sic.*], todas caracterizadas por la peculiar manera de entregar el mundo".³²

También Urdanivia Bertarelli considera que la poesía del vate se desarrolla en tres direcciones: lo poético, lo religioso y lo político.³³ El crítico peruano reconoce que esta clasificación de la poesía cardenaliana tiene sus limitaciones, pues "sus

³¹ José Miguel OVIEDO, "Ernesto Cardenal: un místico comprometido", en *Casa de las Américas*, 53, marzo - abril, 1969, p. 32.

³² Jaime de GIORGIS, "Tres poemas de Ernesto Cardenal: 'Hora 0', 'Economía de Tahuantinsuyo' y 'Oración por Marilyn Monroe'" en *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, p. 41.

³³ URDANIVIA BERTARELLI, 15 y 106.

libros [...] entremezclan temas",³⁴ probablemente se debe a la fusión de los mismos temas en cada texto. Sin embargo, cada uno con la característica particular que los hace ubicar en alguna de las direcciones que señala el crítico.

En cambio, la clasificación de Paul W. Borgeson es más general cuando habla del "inicio de la poesía religiosa y didáctica de Cardenal", y aclara estos términos al pie de la página: "Los términos «poesía religiosa» y «poesía didáctica» se refieren, respectivamente, al verso que refleja una moralidad fundada específicamente en la religión (como la de *Oráculo sobre Managua*), y a un sistema de valoraciones éticas no telista, basado en pragmatismos sociales (como en *Hora 0* y *Epigramas*)".³⁵

En la entrevista con Mario Benedetti, Ernesto Cardenal no contempla su creación literaria como etapas; más bien ve en ella "distintos planos": "Hay una poesía histórica, hay una poesía política y hay una poesía amorosa, hecha primero con el tema del amor humano y luego con el amor místico".³⁶

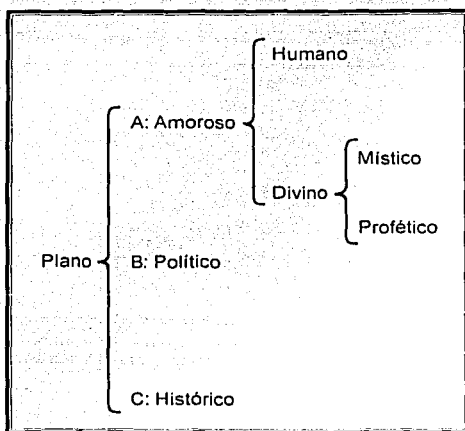
Con base en estas objeciones, consideradas en función del objetivo de nuestro estudio, podemos establecer otra clasificación temática más específica, entendida ésta como

³⁴ URDANIVIA BERTARELLI, "II. Evolución espiritual de Ernesto Cardenal", 106.

³⁵ BORGESON, "Capítulo II. Poesía y profecía", 121.

³⁶ BENEDETTI, 89.

planos simultáneos, sin basarse en la cronología del texto, pues esto último ya ha sido aclarado al inicio del subcapítulo:



La clasificación presupone la observación que el mismo autor hace de su propia obra poética ante el fenómeno religioso que ha experimentado: "Lo religioso lo he expresado más bien indirectamente, a través de poemas políticos, o económicos, o sociales, o he expresado una misma realidad que es a la vez política, y económica, y social, y religiosa, y mística; sobre todo en los poemas indígenas, precolombinos".³⁷ A decir verdad, tanto Urdanivia Bertarelli como Borgeson han localizado indicios de contenido religioso

³⁷ BENEDETTI, 90.

en algunos poemas de las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Por ejemplo, es interesante la interpretación religiosa que el crítico peruano hace del siguiente epigrama:

Las pesadas gotas parecen
pasos subiendo la grada
y el viento golpeando la puerta
una mujer que va a entrar.

[*Epigramas*]

Tiene un aire de misterio indescifrable. En este poema la mujer aparece como alguien esperado y que llega en medio de una tormenta [...] cabe preguntarse, ¿es esto una prefiguración de su conversión posterior al cristianismo? ¿un anticipo de lo que es la figura de María entre los cristianos?, puede ser, no se puede afirmar, pero es innegable que este poema anuncia algo, y que ese algo toma la figura de mujer. Recordemos que desde sus primeras poesías Cardenal recurre constantemente a imágenes tomadas de la tradición cristiana.³⁸

Borgeson también ve, en los epigramas amorosos del poeta nicaragüense, la prefiguración del amor erótico transformado "en una experiencia de naturaleza mística que conlleva un íntimo compromiso para con Dios y el prójimo por igual".³⁹ De aquí la autenticidad del espíritu religioso del místico nicaragüense; es decir, más que profesar un credo institucionalizado —como sacerdote católico—, es un hombre inmanentemente religioso; responde a un llamado interno, irresistible y no a un exhibicionismo ritualista; un hombre que

³⁸ URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución poética de Ernesto Cardenal", 62.

³⁹ BORGESON, "Capítulo I. Hacia el hombre nuevo", 105.

ha intuido la presencia divina en su entorno, a la manera de Francisco de Asís; por eso, esta intuición del Ser Absoluto en todo sobrepasa cualquier institución religiosa, pues esta última sólo es un signo exterior de la divinidad y, como signo exterior limitado, tiende o a perfeccionarse o a corromperse. Con esta aclaración, Dios se encuentra inmerso en la obra literaria —y no literaria— de Ernesto Cardenal. Que nosotros, por razones de estudio, tengamos que dividir y subdividir su obra, según el predominio temático, se justifica; por eso, considerando las anteriores objeciones al respecto, un texto del poeta nicaragüense puede clasificarse no sólo en un plano sino en dos, incluso en tres.

Plano A

Poesía de contenido amoroso:

1. Humano: donde la relación de los protagonistas líricos es entre humanos y se desenvuelve en esa dimensión, exista o no correspondencia entre ellos: *Carmen y otros poemas**⁴⁰ —pertenecen a este poemario: "Mejor morir", "Este mundo", "Poema para soñar con Carmen" e "Inmortal amor"*—, "Amor irremediable", "Amor que pasa y no vuelve", "Égloga inconsolable" y algunos epigramas.

⁴⁰ Los textos que están señalados con asterisco son los que no he tenido la oportunidad de leer completos, para su clasificación me he basado en los criterios de Arellano, Borgeson, Urdanivia Bertarelli y Luz Marina (asistente del poeta).

II. Divino: tiene como protagonistas líricos en el escenario la relación entre el hombre y Dios.

Plano B

Poesía de contenido político:

"La ciudad deshabitada"*; *Hora 0*, *Epigramas*, *Salmos* (también figura en el Plano A. II), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (es el mismo caso de *Salmos*), *Canto nacional*, "Epístola a monseñor Casaldáliga", "Epístola a José Coronel Urtecho", "Condensaciones y visión de San José de Costa Rica", *Tocar el cielo**, *Vuelos de victoria y Cántico cósmico* (en los tres planos).

Plano C

Poesía de contenido histórico:

"Proclama del conquistador", *Poemas sueltos*, *Homenaje a los indios americanos* (con indicios místicos en algunos de sus poemas; por tanto, también se puede ubicar en el Plano A. II), *El estrecho dudoso*, *Los ovnis de oro (poemas indios)* —puede aparecer, también, en los otros dos planos—.

5 EL CORPUS RELIGIOSO

5.1 ANTECEDENTES

LA PRESENCIA no sólo religiosa, sino también política y educativa de los jesuitas, en el lugar donde radiquen, siempre ha sido una característica de ellos, y Nicaragua, pueblo esencialmente creyente, no ha sido la excepción. En el capítulo I, hemos dicho que la formación educativa de Ernesto Cardenal siempre estuvo a la sombra de instituciones religiosas.

La formación cristiana que recibió tanto en el seno familiar como en las instituciones educativas, además de verse rodeado de escritores católicos, de alguna forma, condicionaron el espíritu religioso del poeta quien, muy pronto, lo manifestó en su creación lírica, por ejemplo en "La Casa de Cristo", de 1940, y en "León", aproximadamente diez años posterior al anterior. Del primero hablaremos más adelante. En el segundo percibimos el sentimiento nostálgico del autor ante el recuerdo de la amada patria, pues el poeta, por esa época, tuvo que viajar al extranjero en varias ocasiones, en calidad de estudiante. Su nostalgia se retrotrae hasta sus días de infancia en la ciudad de León, donde vivía en una casa vieja y grande. El poema es descriptivo, nos transporta a ese pasado colonial, que se percibía cuando el niño Ernesto transitaba por los alrededores de la casa y su impresionante rostro de curiosidad

ante los relatos de leyendas, que llegaba a escuchar acerca de los lugares más cercanos a donde vivía; el impacto ante cada amanecer y cada atardecer en la ciudad y el ambiente alegre, caracterizado por el canto de los gallos y de los alcaravanes, lo mismo que el movimiento rítmico de la gente en sus actividades cotidianas: "la mano de la niña lejana tocando una nota de piano/ y el clarín de un cuartel", "y las pichingas de los lecheros chocando en el empedrado/ y un panadero golpeando un zaguán/ y gritando/ EL PAN/ EL PAN". Este ambiente tranquilo, casi monótono, está caracterizado por el espíritu religioso, cuyo indicio lo encontramos en los versos del uno al once y del veintidós al veintiséis, de treinta y uno que constituyen el poema, en el que sobresalen la presencia del majestuoso templo colonial franciscano con el repicar de su campanario, la casa grande donde vivía, en cuya entrada principal estaba colgada una inscripción que decía: "Ave María"; la actitud devota de una tía que rezaba el rosario y el tradicional rezo del *Ángelus*.

Todos estos elementos caracterizan el ambiente religioso en el que fue creciendo Ernesto Cardenal y que después influyó decisivamente en su creación literaria; al inicio sólo como una alusión a ello, donde se nota el conocimiento elemental de las Sagradas Escrituras. En *Hora 0*, por ejemplo, encontramos la intertextualidad de dos versículos del libro del profeta Isaías (21,11). En uno de sus epigramas aparece el

espíritu religioso, como: "DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA". Aunque para Urdanivia Bertarelli, en un comienzo, el elemento religioso en el poeta era inconsciente, esto no demerita la deducción de que haya vivido en un ambiente católico, que se refleja en toda su obra, como el mismo nicaragüense lo ha declarado en una entrevista con Mario Benedetti —cuando éste le preguntó sobre la importancia religiosa en su obra poética:

— Depende de lo que se entienda por religión. Mi poesía en realidad no ha sido religiosa. Lo religioso lo he expresado más bien indirectamente, a través de poemas políticos, o económicos, o sociales, o he expresado una misma realidad que es a la vez política, y económica, y social, y religiosa, y mística; sobre todo en los poemas indígenas, precolombinos.⁴¹

Efectivamente, quien profesa un credo religioso no debería separar la actividad económica o política de la religiosa, si realmente quiere ser una auténtica persona; es decir, no permitirse llevar una doble moralidad, pues el ser humano es un componente de todo ello; es un ser biosicosocial afectado por todo cuanto lo rodea; esta manera de ser la apreciamos más en el artista, en el poeta específicamente, en Cardenal de manera concreta, debido a su finísima sensibilidad, a su aguda percepción de la realidad, en su compromiso con la comunidad, desde donde intenta escribir con claridad, para que

⁴¹ BENEDETTI, .90.

la comunidad en la que él vive lo entienda; de aquí su estilo coloquial. La poesía cardenaliana nos descubre no sólo su ser religioso, sino también el que existe en el hombre hispanoamericano; incluso más allá de este continente. Siempre, de cualquier forma supeditado a lo divino y, para este poeta, la divinidad no queda en lo abstracto, es una experiencia concreta, manifestada en cada instante, en cada acto humano, según la interpretación de "los signos de los tiempos"; por eso la respuesta a la pregunta del escritor uruguayo es comprensible y aceptable.

Aunque es difícil clasificar temáticamente la obra cardenaliana, debido al antecedente de que lo religioso lo ha expresado de manera indirecta en su poesía, creo que la veta predominantemente religiosa está subdividida entre profética y mística.

5. 2 DESCRIPCIÓN GENERAL

EN SU CRÍTICA a "La casa de Cristo", Borgeson deja entrever lo religioso en el adolescente Cardenal como una actitud angustiosa. Tanto el crítico norteamericano como el peruano dejan entrever la fresca huella de la manifestación religiosa en el poeta en esta etapa de búsqueda estilística; ambos lo remarcan como un camino en el que el poeta volvió a incurrir,

pero ahora en forma significativa y perdurable, después de su "conversión".

Aunque "La casa de Cristo" no sea un poema técnica y estilísticamente trascendente, cobra ahora importancia dentro de la temática religiosa, pues en él encontramos la prefiguración mística del poeta: esa actitud insistente de ligarse a Dios, y la manera como ha de ocurrir, señalada en sus expresiones interrogativas, cuyo contenido es la petición de un signo concreto de ese encuentro personal con un Dios inmerso en las situaciones concretas del hombre. Un Dios que ha oído el sufrimiento de su pueblo, como lo hizo con los hebreos bajo el dominio de los egipcios.

A la pregunta: "Qué vía he de seguir para que te halle", dieciséis años más tarde Ernesto Cardenal recibirá la respuesta en el éxtasis que experimentó en aquel "sábado 2 de junio de 1956", y que atenderá aproximadamente un año después con su ingreso al monasterio trapense. A partir de ese momento, día a día, en cada acto suyo, irá esclareciendo el sentido concreto de su vocación: "Dame una señal más o menos cierta", hasta descubrir su misión: un hombre espiritual que, para edificar, primero tendrá que derribar; es decir, el nacimiento de un profeta en nuestra época, a la manera de los profetas bíblicos, de tal manera que, en uno de sus versos, perteneciente a "Epístola a monseñor Casaldáliga" dirá: "Hace poco me preguntaba un periodista por qué escribo poesía:/ por

la misma razón que Amós, Nahum, Ageo, Jeremías...”, símbolos todos ellos de la anunciación de la destrucción de un viejo sistema imperial capitalista y de la construcción de otro, donde la justicia entre los seres humanos sea creíble —Jeremías, por ejemplo—; o como Amós que reaccionó ante la desaparición de las pequeñas propiedades y la concentración de la riqueza en unos cuantos, que insulta la miseria de los otros, los más pobres; también este profeta denunció una religión de ritos externos; o como los poemas de Nahum donde percibimos su patriotismo y la firmeza de su fe en Dios, como director de la historia. En estos profetas el poeta se proyecta, pues para él, su amada Nicaragua ha caído en manos de la opresión —como el antiguo pueblo israelita—, bajo la dictadura somocista y tiene que ser liberada de esta vida infrahumana. De repente tenemos la impresión de que, a través de Ernesto Cardenal, en la segunda mitad del siglo XX y en la primera del XXI, Dios ha oído las quejas de su pueblo y el poeta ha oído la voz de este Dios misericordioso que no se ha olvidado de quienes recurren a Él en busca de protección contra el opresor; pero primero es necesario que el nuevo profeta se interne en el silencio, haga votos de pobreza y de castidad para oír con más claridad la voz divina, requisito primordial que lo encausó hacia una formación religiosa, primero en la Trapa, bajo la dirección de Thomas Merton y después en el monasterio benedictino de Cuernavaca, México,

posteriormente en el Seminario de Cristo Sacerdote, en Colombia, donde concluyó sus estudios teológicos, para después recibir el sacramento ministerial el 15 de agosto de 1965 en la capilla de la Asunción, en Managua, Nicaragua.

En esos ocho años de formación filosófico-teológica, donde adquirió una fortaleza interior contemplativa, que se fue tornando reaccionaria desde la fundación de la comunidad contemplativa de Nuestra Señora de Solentiname, en el archipiélago del mismo nombre, perteneciente al Gran Lago de Nicaragua, el 13 de febrero de 1966, hasta la destrucción de la misma por la Guardia Nacional, bajo la orden del dictador Anastasio Somoza Debayle, ocurrida unos días después del 13 de octubre de 1977, fecha del llamado asalto al Cuartel de San Carlos, en el que algunos integrantes de la comunidad participaron: acontecimiento histórico donde la tiranía somocista acusó al poeta de haber sido el autor intelectual del asalto, motivo que lo hace exiliarse en Costa Rica, convirtiéndose, con mayor fuerza, en el portavoz internacional de la represión que sufre su país a manos del tirano.⁴²

Desde 1956 a 1977, la obra poética de Ernesto Cardenal alcanzó su madurez temática y estilística, sin más. En esos veintiún años, el poeta ha visto con claridad su vocación: la de

⁴² Véanse CARDENAL, "Datos biográficos", en *La noche iluminada de palabras*, [p. 207]; "Lo que fue de Solentiname (carta al pueblo de Nicaragua)", 91; BENEDETTI, 84; BORGESON, 61-71, y URDANIVIA BERTARELLI, 149.

un poeta al servicio de Dios en el pueblo nicaragüense, que emplea como medio de expresión certero y punzante el verso en cuanto que, como él mismo lo expresa en alguno de sus versos: "el poeta es un vaticinador". No hay duda, él es un profeta de finales del siglo XX y en el comienzo del XXI; pero también es un místico que, una vez que ha cumplido con lealtad su misión de arrancar y sembrar, de destruir y construir, ahora busca una intimación más amorosa con Dios, una unión más amatoria con él, una fusión totalizante: su vocación mística. Es, desde esta perspectiva, que su obra poética adquiere ese matiz personal religioso.

A) SUBVERTIENTE PROFÉTICA

EL CONTENIDO PROFÉTICO está integrado por "La casa de Cristo", "León", el epigrama número 46 —en cuanto que estos tres sugieren la prefiguración de la vida mística del poeta—, *Salmos*, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, "Coplas a la muerte de Merton", *Oráculo sobre Managua*, *Los ovnis de oro (poemas indios)* y *Cántico cósmico*. Cada texto se caracteriza por el contenido denunciativo y anunciativo de una sociedad vieja y otra nueva, aunque en cada uno de ellos hallemos poemas que no encajarían en esta temática, por ejemplo, el segundo poemario arriba señalado.

Veamos primero lo que debemos entender por el término profeta para comprender mejor esta subvertiente cardenaliana.

Un diccionario bíblico parte de la raíz etimológica:

La palabra profeta viene del gr. Προφήτης, derivación de Πρόφημι [...], la cual según la ideología antigua, significa «predecir, y, según la interpretación moderna, «hablar en nombre de otro». El gr. Προφήτης significa originalmente locutor: el que dice lo que la divinidad le ha inspirado. De ahí, en sentido más amplio, anunciador de una doctrina; a veces, representante, intérprete (que reproduce las palabras de otro); pero, rara vez, el que predice lo por venir. [...] El verbo Προφητεύειν, «profetizar», significa hablar en nombre de la divinidad, revelar algo oscuro; de ahí que ejercer el oficio de Προφήτης (anunciador) nunca significa predecir (lo cual es en gr. μαντεύεσθαι.⁴³

Entre estas acepciones: "predecir lo por venir", "hablar en nombre de la divinidad" y "revelar algo oscuro", es donde la poesía de Ernesto Cardenal se mueve: "El poeta es profeta, vaticinador" o "Nos acusan por nuestros augurios triunfalistas./ ¿Pero alguna vez ha habido un profeta conservador/ o reaccionario?", son algunos de los versos de la "Cantiga 19 Hacia el hombre nuevo". De hecho, *Cántico cósmico*, además del misticismo que en él hallamos, tiene mucho de profetismo, pues allí el poeta proclama el nacimiento del "hombre nuevo, con cromosomas nuevos"; es decir, una transformación radical, ontológica. Este surgimiento del hombre nuevo, prefigurado desde *Hora 0*, donde en la primera estrofa de diecinueve versos aparecen los dos versículos reiterativos del libro de Isaias (21, 11): "Centinela! Qué hora es de la noche?/

⁴³ Herbert HAAG et al., *Diccionario de la Biblia*.

Centinela! Qué hora es de la noche?" En el sentido que perseguimos aquí, esta noche trae las dos grandes acepciones de nuestro interés: primero, las tinieblas como símbolo del pavor humano ante todo acontecimiento desesperanzado, en el que al hombre le ocurre todo tipo de calamidades como la decisión sobre "la muerte de un hombre"; el bombardeo del pueblo, "con bombas de fósforo" para dispersarlo; los disparos de la Guardia Nacional "contra el pueblo"; "Y Managua apuntada por las ametralladoras"; el pisoteo de la dignidad campesina por las empresas transnacionales, que vinieron a invertir a tierras centroamericanas y cuyo progreso se debe a las "violaciones de contratos, violaciones/ de la Constitución.../ Y todas las condiciones son dictadas por la Compañía". Las tinieblas de la muerte rondando minuto a minuto la vida del hombre.

Como una segunda acepción, con el paso de la noche viene inmediatamente el surgir de la luz y con ello todo lo que significa vida, simbolizado con la figura del héroe nacional: Augusto César Sandino: "Es media noche en las montañas de las Segovias./ Y aquella luz es Sandino! Una luz con un canto...". La esperanza de una vida realmente humana, digna de ser vivida: "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". Indudablemente la figura del héroe es uno de

los más bellos relatos en la poesía cardenaliana, es la utopía encarnada en la realidad no sólo nacional sino, también, continental; es la luz que anuncia el poeta, incluso en su "optimismo empedernido",⁴⁴ para un cambio de vida que llegó con el derrocamiento del dictador y que ha trascendido en Hispanoamérica.

Desde *Hora 0* —si no es que desde "La ciudad deshabitada"—, descubrimos el perfil del poeta vaticinador, a la manera de los profetas bíblicos: "para arrancar y destruir, / para arruinar y asolar, / para edificar y plantar",⁴⁵ difícil misión para el profeta de Solentiname. Ernesto Cardenal tiene una semejanza con el profeta Jeremías en cuanto a la difícil e ingrata misión frente a las situaciones adversas en los momentos cruentos de la tiranía somocista, porque "¿cómo cantar en tierra extraña",⁴⁶ si "somos extranjeros en la Ciudad de consumo", escribió el poeta nicaragüense, allá por 1974, en "Epístola a monseñor Casaldáliga".

Sus actos denunciadores y anunciadores son simultáneos, por ejemplo *Salmos*, surge del continuo rezo durante su formación sacerdotal, desde Gethsemani. Recuérdese que desde muy joven el poeta se involucra en los acontecimientos políticos de su país, situaciones que lo hicieron experimentar el exilio; estas circunstancias sociopolíticas lo ayudaron a

⁴⁴ CARDENAL, "Epístola a José Coronel Urtecho", 285.

⁴⁵ Jr. 1, 106.

⁴⁶ "Salmo 137 (Vg. 136)".

enriquecer su poesía a partir de sus rezos y reflexiones, según "los signos de los tiempos", a la luz de las Sagradas Escrituras en la Trapa:

Yo estuve de novicio en el monasterio trapense de Nuestra Señora de Gethsemani, en Kentucky, y allí se cantaban los salmos siete veces al día en el coro. Mientras pasaban ante mis ojos esos textos que se vienen cantando desde hace 3. 000 años, muchas veces yo los traducía en mi imaginación a nuestra época actual. Veía desfilar las víctimas del capitalismo y de los regímenes totalitarios, los presos políticos, o condenados a trabajos forzados o en campos de concentración, y los perseguidos e inmigrantes, las armas nucleares, los pobres, los explotados. Después que salí del monasterio me puse a escribir los salmos de otra manera. Era como una traducción de los salmos, pero no a otra lengua sino a la época actual. [...] Thomas Merton, quien fuera mi maestro de novicios en la trapa, cuando recibió estos salmos me escribió: «Ésas son las versiones que realmente debíamos estar cantando en el coro».⁴⁷

Salmos ha surgido de la profunda interiorización en el sufrimiento del pueblo que ha padecido una vida agitada, oprimida y perseguida por el enemigo. Desde esta situación infrahumana se oye la voz angustiada y temerosa —pero también con una fe inquebrantable en los cambios sociopolíticos y económicos justos— del que se defiende contra su enemigo; y sobre todo una inmensa fe en Dios, inspirador de la justicia y protector del desamparado. El poeta

⁴⁷ Fragmento de una carta escrita desde Managua, Nicaragua, a Dorothee Sölle y anexada por ésta a manera de preámbulo a *Salmos*, para la edición Trotta, 1998. La carta está fechada en febrero de ese mismo año. pp.15-16.

vaticinador es la voz del hombre concreto que grita desde Nicaragua y desde toda Hispanoamérica: "Escucha mis palabras o Señor/ Oye mis gemidos/ Escucha mi protesta/ Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores/ ni partidario de su política".⁴⁸ Tal es la misión de Ernesto Cardenal en su poesía al servicio de Dios, para que éste último manifieste su descontento e ira contra el genocidio cometido por quienes están enfermos de poder y actúan maquiavélicamente. Pero parece que, ante estos acontecimientos, el mismo Dios calla o su silencio es interpretado a favor del opresor: "¿Hasta cuándo Señor estarás escondido?/ Los ateos dicen que no existes/ ¿Hasta cuándo triunfarán los dictadores?/ ¿Hasta cuándo hablarán sus radios?/ Ellos celebran fiestas todas las noches/ y nosotros miramos las luces de sus fiestas/ Ellos están en sus banquetes/ y nosotros estamos en prisión".⁴⁹ Pero la interrogación retórica sobre la providencia divina no lo aniquila, al contrario, lo lleva a reafirmar su fe, fortaleciéndose en la paciencia; es entonces cuando surge en el poeta, instrumento eficaz entre Dios y el hombre, la anunciación de la llegada de la nueva humanidad con la abolición del hombre enfermo y gangrenado de poder por el poder:

⁴⁸ CARDENAL, "Salmo 5".

⁴⁹ CARDENAL, "Salmo 9".

Pero el Señor no nos entregará a su policía
 No permitirá que seamos condenados en el Juicio
 Yo vi el retrato del dictador en todas partes
 —Se extendía como un árbol vigoroso—
 Y volví a pasar
 y ya no estaba
 Lo busqué y no lo hallé
 Lo busqué y ya no había ningún retrato
 y su nombre no se podía pronunciar.⁵⁰

Esta vivencia que universaliza va más allá de toda temporalidad, porque ha tocado lo más íntimo del hombre, su humanidad. La sustancialidad de su poesía es un gancho al hígado contra el hombre que es un lobo para el mismo hombre; por eso en "Epístola a José Coronel Urtecho" dirá a su destinatario: "Le han dicho que yo sólo hablo de política./ No es de política sino de Revolución/ que para mí es lo mismo que reino de Dios"; porque busca erradicar el mal en el hombre mediante la concientización de que se puede vivir de otra manera, de que sí se puede practicar la justicia, si es que el hombre se amara realmente a sí mismo y a su semejante. El poeta cree no en la reconstrucción del nuevo gobierno socialista cristiano, sino en el surgimiento del hombre nuevo mediante una educación sociopolítica y económica nueva: "Yo he soñado el paraíso toda mi vida/ lo he buscado como un guaraní/ pero ya sé que no está en el pasado/ (un error

⁵⁰ CARDENAL, "Salmo 36".

científico en la Biblia que Cristo ha corregido)/ sino en el futuro".⁵¹

Sigue esta voz profética en algunos poemas de *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), donde arremete contra la alienación propagandística de vidas paradisiacas, artificiales, alienación por el consumismo, contra la idolatría del sexo femenino cosificado por los estudios de "la 20th Century-Fox", en la figura simbólica de la actriz norteamericana, cuyo nombre aparece en el título del poemario, finada trágicamente el 5 de agosto de 1962, debido a una sobredosis de barbitúricos.

El mundo que Ernesto Cardenal nos presenta en *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* es éste, en el que el hombre está al borde de la locura, por eso la tendencia suicida del propio hombre, descrita no sólo en el primer poema con que titula el poemario, sino también en casi todos los restantes: "Murder inc.", "Dc - 7B", "Llamadas", "El lugar 'Armonía'", "Estrella encontrada muerta en Park Avenue", por ejemplo, donde, después de saciar su instinto de consumo, el hombre queda solo, "como astronauta frente a la noche espacial"; donde el hombre tiene "hambre de amor" y, en respuesta, el sistema opresor le ofrece "tranquilizantes"; donde, por necesidad y por ignorancia un día descubre que pertenece a una mafia sociopolítica a la que jamás soñó pertenecer, pero

⁵¹ CARDENAL, "Epístola a José Coronel Urtecho".

que ha sido tarde para salirse de ella y cuando lo hace es destruido por la misma, porque

— La policía ha estudiado todos sus hábitos
y son exactamente los mismos tuyos.
¿Y qué tal si un día tus huellas digitales coinciden
y se comprueba que tú también eres de la banda
y eres el que andan buscando los radio-patrullas
'bajo, gordo y afable, con anteojos sin aros'
tú eras por fin 'EL HOMBRE DEL TRAJE GRIS'
y estás en la página de crímenes de los diarios
y en tu living-room el radio está hablando de tí?⁵²

Podemos seguir encontrando más ejemplos en *Oración...*, donde la desgracia de no ser agraciados está muy bien dibujada. Pero en "Apocalipsis", con el que cierra el poemario, volvemos a encontrarnos con la ira del poeta-profeta. Este poema, a la manera de los salmos, es la asimilación del último texto bíblico y la reinterpretación del mismo con acontecimientos actuales; no es quedarse, nuevamente, en el pasado, sino una proyección hacia el futuro, para evitar, precisamente, una catástrofe universal. Ernesto Cardenal, "poeta vaticinador", es un hombre carismático, de una profunda fe en la intervención de Dios en el acontecer diario del hombre, y desde esta fe anuncia la prevención de lo que está a punto de ocurrir: la desaparición trágica de la humanidad. Pero no es denunciar únicamente el mal uso de la invención tecnológica y nuclear puestas al servicio de "2 bloques/ —Gog y Magog—"

⁵² CARDENAL, "Murder inc."

De esta manera, Ernesto Cardenal se convierte en el centinela de Dios. Más allá de la oscuridad, anuncia que no todo está perdido todavía.

Oráculo sobre Managua, otro poema interesante, compuesto en Solentiname después del terremoto que sacudió a la ciudad en diciembre de 1972 y cuyos daños materiales repercutieron en la economía del país. Desde el mismo título, Ernesto Cardenal nos da un indicio sobre su actitud profética ante dicho acontecimiento.

En la antigua cultura griega, el oráculo era la respuesta que daban los dioses cuando éstos eran consultados por el pueblo a través de sus ministros,⁵³ Ernesto Cardenal retoma esa imagen para transmitir un mensaje de esperanza al pueblo nicaragüense. Después del acontecimiento devastador, su papel de denunciar y anunciar está más claro que nunca, pues tal acontecimiento se convierte en la poderosa chispa interior que suscita la inspiración y que, al hombre religioso, sacerdote ministerial, lo hace ver la presencia divina en ello. Aunque está más cercano a la imagen de los profetas hebreos que percibieron la manifestación divina en los sucesos cotidianos

⁵³ Al poeta nicaragüense podemos identificarlo con algunas acepciones que menciona el *Diccionario de la lengua española* con respecto al término: "Oráculo. 2. Contestación que las pitonisas y sacerdotes de la gentilidad pronunciaban como dada por los dioses a las consultas que ante sus ídolos se hacían. // 5. fig. Persona a quien todos escuchan con respeto y veneración por su mucha sabiduría y doctrina".

de la vida,⁵⁴ que a la imagen délfica de los griegos: "A medianoche una pobre dio a luz un niño sin techo/ y ésa es la esperanza/ Dios ha dicho: 'He aquí que hago nuevas todas las cosas'/ y ésa es la reconstrucción". Para el poeta-profeta, este acontecimiento ha sido uno de los "signos de los tiempos" que el pueblo nicaragüense tiene que considerar pues, en *Oráculo sobre Managua*, el poeta nos persuade de que, con el acontecimiento telúrico, el pueblo nicaragüense debe aprovechar y mostrar su fortaleza y perseverancia en el cambio sociopolítico. El poema es una invitación al pueblo nicaragüense, para que rompa con todo lo que lo ha tenido atado a ese mundo infrahumano en el que ha vivido, subyugado por el mundo del imperio capitalista, representado por la dictadura somocista, símbolo del despojo y del genocidio, no sólo en ese país centroamericano sino en toda Hispanoamérica.

En este extenso poema, superpone dos imágenes fuertes —técnica aprendida de Pound—, lo que arrasó y sepultó el terremoto y el acontecimiento trágico de la muerte del joven guerrillero, Leonel Rugama, en manos de la Guardia Nacional. Ambas imágenes, ya literarias, darán como resultado una tercera, la ontogénesis del hombre nuevo:

⁵⁴ Jeremías a través de la rama de un árbol (capítulo 1, 11s), Amós en un simple canasto de frutos maduros (8, 1) o en un albañil que ploma un muro (7, 7); o Elías en una brisa después de un terremoto o una tormenta (1R 19, 11b).

La revolución es cambiar la realidad
Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas
Posibilidades que no pueden ser soñadas por las computadoras
Hacer concreto el Reino de Dios
Es una ley establecida por la naturaleza
que ninguna molécula puede retener permanentemente
más energía que las otras—
La economía del futuro será hacer la vida más hermosa.

Y, efectivamente, siete años después del terremoto la lucha del FSLN logró el triunfo contra la dictadura somocista; a partir de este otro suceso histórico, en el país centroamericano sucede lo que el poeta había escrito con gran fe en el poema: "Hacer de cada hombre un hombre/ Los poetas sean agitadores y los amantes agitadores./ Edad de Piedra... De Bronce... Ahora la del Amor". Pero no sin dejar de advertir cuantas veces sea necesario, que: "El mayor crimen del hombre [es] impedir ser hombres". Como ha acertado Urdanivia Bertarelli, *Oráculo...* refleja una moralidad fundada específicamente en la religión.⁵⁵ Con este poema, Ernesto Cardenal llega a la culminación de su testimonio profético, ahora le toca a la historia registrar la realización del poema pues, tanto para el pueblo nicaragüense como para el poeta, la historia vuelve a contarse desde el triunfo sandinista. A partir de este acontecimiento, el cambio de estructura sociopolítica-económica debe encaminarse hacia una estructura moral, auténticamente humana, fundada en una

⁵⁵ URDANIVIA BERTARELLI, "III.Evolución política de Ernesto Cardenal", 136-148.

reeducación de valores espirituales, donde sea posible la convivencia entre los individuos y donde la religión auténtica tenga un papel importante como intérprete de "los signos de los tiempos", muestra de ello lo encontramos en *Vuelos de victoria* (1984), donde se percibe una vida pacífica, sin temor alguno; como si a toda la nación le hubieran sido quitadas toneladas y toneladas de angustia, llanto, dolor ante tantos años de explotación. Después de todo ello, el poeta escribe: "Que hermosa ahora nuestra naturaleza sin Somoza".⁵⁶

El poeta-profeta, el vaticinador de la Nueva Nicaragua, ahora canta en *Vuelos de victoria* aquello que en parte había anticipado en la poesía profética anterior: el camino correcto, basado en la justicia y en la comunión de los bienes, que ha de seguir el nuevo hombre. El bello poema que ilustra la nueva humanidad es «Visión de un rostro», donde el poeta hace gala de su percepción expansiva:

Rostro borroso todavía, pero tenía como una aureola...
 (¿O un sombrero aludo, o una boina?)
 Ví que esa carne unida era el triunfo sobre la muerte.
 Los fotógrafos lanzando sus flashes. La gente apretujándose,
 y se veía la unidad de todos,
 la unidad garantía de la Victoria.

En este sentido, *Cántico cósmico* no aportará novedad alguna, sino la reinterpretación de un pasado inmediato y de un futuro lejano. Todo cuanto en él encontremos de profético es la

⁵⁶ CARDENAL, "Otra llegada".

reafirmación de los textos anteriores. Según el mismo poeta, esta obra ha sido escrita a lo largo de treinta años, de 1959 a 1989, aproximadamente.⁵⁷ En ella intertextualiza algunos poemas o estrofas de sus poemas anteriores: "Condensaciones y visión de San José de Costa Rica", *Tocar el cielo*, *Vuelos de victoria*, *Homenaje a los indios americanos* y *Oráculo sobre Managua*, por ejemplo; pero su profetismo en *Cántico cósmico* está más firme que nunca: "Nos acusan por nuestros augurios triunfalistas./ ¿Pero alguna vez ha habido un profeta conservador/ o reaccionario?/ Y vi la sociedad santa./ La nueva Jerusalén bajada del futuro".⁵⁸ Basta con leer a uno de los profetas bíblicos, como a Amós,⁵⁹ para saber que siempre se levantan, bajo la gracia divina, contra las injusticias de los poderosos y contra los errores (o pecados) del pueblo entero.

También en Ernesto Cardenal, como en los profetas bíblicos, la actitud de denuncia conlleva la anunciación:

⁵⁷ "Es un trabajo de 30 años de mi vida y en el que trato ahí de todo el cosmos. Del macrocosmos, del microcosmos y la humanidad en medio", ANDA CORRAL, 17.

⁵⁸ CARDENAL, "Cantiga 19 Hacia el hombre nuevo".

⁵⁹ Este profeta "presenta unas visiones concisas y plásticas, y amenazas formuladas de modo expresivo y tajante. Sus oráculos son crudos y fuertes: «Con un radicalismo sin componendas se opone a la religiosidad, satisfecha de sí misma y comodona, de sus contemporáneos y compatriotas; fustiga implacablemente su locura en creer que Yahvéh está ligado a su pueblo como por ley natural o física, y que, si puede ciertamente castigarlo, nunca lo puede abandonar del todo; anuncia con solemne monotonía que Yahvéh no mide a los pueblos —ni siquiera al suyo propio— más que por su justicia y moralidad [...]»", en *Diccionario de la Biblia*, 82.

Y vi que era bello morir por los otros.
 Esa fue mi Visión esa noche en San José de Costa Rica
 la creación entera aun en los anuncios comerciales gemía con dolor
 por la explotación del hombre por el hombre. La creación entera
 pedía, pedía a gritos
 la Revolución.⁶⁰

Y con ello, la anunciación de la parusía o la segunda venida de Cristo, entonces "en aquel día hasta la belleza física será igualitaria".⁶¹ Su continua ironización lo salva de ser un portavoz amargado y juega con los esquemas tradicionales de expresión lingüística para ridiculizar al sistema operante: "Pero también es la del cántico de un Magnificat en la televisión/ para aquél que exalta a los poderosos, llena de bienes a los ricos/ y a los pobres despidе sin cosa alguna./ 'El matrimonio de la religión y la economía' que dice Fuentes".⁶² Y como Amós, que sostuvo que las más ricas ofrendas y servicios litúrgicos no causan a Dios la menor impresión, Ernesto Cardenal lanza un aguijonazo contra la jerarquía católica, que sufre de miopía sociopolítica y de opulencia: "Xto. Presente en las celdas de las cárceles/ y no en los palacios episcopales".⁶³

El profetismo de Ernesto Cardenal converge en la "Cantiga 19. Hacia el hombre nuevo", donde plasma sustancialmente lo

⁶⁰ CARDENAL, "Cantiga 8 Condensaciones y visión de San José de Costa Rica".

⁶¹ CARDENAL, "Cantiga 9 Canción del espacio-tiempo".

⁶² CARDENAL, "Cantiga 27 La danza de los millones".

⁶³ CARDENAL, "Cantiga 32 En el cielo hay cueva de ladrones".

que ha venido escribiendo desde *Hora 0* hasta *Vuelos de victoria*. En esta cantiga, con la concepción de todas las ideologías científicas, filosóficas y religiosas, de diferentes culturas, tanto antiguas como de nuestra época, trata de unificar los criterios con respecto a la nueva era del hombre, donde "lo nuevo expulsa a lo viejo,/ lo nuevo emerge de lo viejo (Mao)", y donde "un día la humanidad se amará toda como una sola pareja/ aunque falte un tiempo geológico todavía". El sentido utópico de su ideología lo ayuda a caminar hacia ese hombre nuevo, fundamentado en el Amor como la transformación ontogenética, es decir, el paso de la animalidad a la divinidad, no importa que tal proceso tarde, pero que se dé. Y para el poeta nicaragüense ya ha comenzado este proceso desde la concientización del mismo hombre, de no ser más un ser cosificado.

B) SUBVERTIENTE MÍSTICA

EL *CORPUS* MÍSTICO está conformado por *Gethaemani, Ky., Vida en el amor* (poema en prosa), "Los chayules", "Grabaciones de la pipa sagrada (de los *Ovnis de oro...*)", "Oráculos de Tikal (de aun Ah Kin de Ku)", de *Homenaje a los indios americanos*, algunos poemas de *Cántico cósmico y Telescopio...*

En el primero —escrito en México, después de su experiencia en la Trapa, misma que tuvo que abandonar "por

razones de salud"—⁶⁴ encontramos a un poeta convencido de su retiro del mundo para hacer una vida interior. En cada uno de los breves poemas —que por su brevedad nos recuerdan a *Telescopio...*— el poeta nos deja ver su espíritu tranquilo, encantado de lo que acontece en la vida misma que percibe, donde le recita a Dios a través de las cosas más concretas y sencillas e intrascendentales para el común de los hombres: las cigarras, el cementerio trapense, la hierba en el campo, "la vaca Holstein, la bandada de patos", los "tractores en los prados", "los insectos acuáticos", el tren en Kentucky, las aves, los automóviles que pasan "frente al noviciado", los anuncios propagandísticos, el semáforo, de noche, "frente al monasterio"; el ladrido del perro, entre otras situaciones.

También en *Gethsemani, Ky.* encontramos al espíritu nostálgico por su amada patria que ha abandonado: "pero mi casa, junto a la carretera/ donde estaban siempre pasando los autos,/ hace años fue vendida y en ella viven extraños". O "ha venido la primavera con su olor a Nicaragua/ [...] mientras que a ti el Amor te ha llevado al destierro". La añoranza repentina de aquella efímera vida que dejó en el mundo: "[...] Y yo corría como las olas/ por carreteras asfaltadas que a ningún sitio van./ Y a veces me parece que todavía corro por ellas".

⁶⁴ En el "Prólogo" a *Vida en el amor*, MERTON escribe: "Ernesto Cardenal dejó Gethsemani por mala salud. Pero yo ahora puedo ver que también había otra razón: no tenía sentido que continuara aquí como novicio y como estudiante, cuando en realidad él era ya un maestro". [Fechado desde la Abadía de Gethsemani, Ky., enero 1966.], p. 19.

Pero también esa actitud denunciativa de una sociedad alienada a lo superfluo: "Como latas de cerveza vacías y colillas/ de cigarrillos apagados, han sido mis días"; los días imperecederos de propaganda consumista en "[...] la noche iluminada de palabras: PEPSI-COLA/ PALMOLIVE CHRYSLER COLGATE CHESTERFIELD", y la purificación de su espíritu en el rezo nocturno a las dos de la mañana, donde aguarda, como las vírgenes prudentes, esperando la llegada del Amado, mientras su alma es purgada de esa añoranza donde hubieron diversiones en el "cine, [...] horas/ solas en hoteles, bailes, viajes, besos, bares", "la hora del Oficio Nocturno" en el que llega a decir con honestidad: "*y mi pasado siempre delante de mí*". En fin, *Gethsemani, Ky.* es su primer libro de contenido espiritual, surgido de esa experiencia monacal. En concordancia con Borgeson, en el texto encontramos elementos místicos, como en los poemas 4, 9, 25, 26, 27 y 28, donde los componentes de la naturaleza son una manifestación de amor; con la llegada de la primavera, la transformación del campo y de las aves lo hace decir: "Amado, ésta es la estación del amor", por el contexto del poema, en este verso apreciamos el *locus amoenus divino* en la explosión de los sentidos auditivo, visual y olfativo mediante la percepción del prado, las flores, las aves y la humedad. Actitud semejante toma en "Los insectos acuáticos", donde la imagen amorosa tiene un toque erótico, casi orgásmico, al concebir la

tierra como el lugar ideal para la unión mística entre el hombre y Dios: "Tú has hecho toda la tierra un baile de bodas/ y sólo Tú eres el Esposo que se tarda/ y sólo yo soy la esposa sola sin esposo". Es el alma, enamorada de Dios, que en todo lugar y a cualquier hora descubre la huella del Amado.

En esta línea mística, están algunos poemas de *Cántico cósmico*, donde el poeta nicaragüense, al hablar de esta monumental obra, dice: "Mi cántico es una profesión de fe, una profesión de esperanza, pero sobre todo de amor";⁶⁵ además de proclamar en la "Cantiga 12 Nacimiento de Venus": "Ésta mi épica astrofísica sólo tiene un sentido:/ proclamar que el universo tiene sentido" en el amor al prójimo, a todo cuanto existe; en el amor a Dios, fuente del amor humano.

He dicho: monumental obra, no por lo voluminosa —cuarenta y tres extensas cantigas en 581 páginas para la editorial Iteso— sino por estar escrita a la manera de los *Cantares* de Ezra Pound y en la descomunal percepción del microcosmos y del macrocosmos, donde conjuga poéticamente ciencia, fe, arte, política y economía.⁶⁶

En diez cantigas, que oscilan entre 150 a 690 versos cada una de ellas, existe un predominio del elemento místico, éstas son: "Cantiga 2 La palabra", "Cantiga 5 Estrellas y luciérnagas", "Cantiga 15 Nostalgia del paraíso", "Cantiga 28 Epitalamio",

⁶⁵ ANDA CORRAL, 17.

⁶⁶ Véase ANDA CORRAL, 17.

"Cantiga 34 Luz antigua sollozante", "Cantiga 39 El deseado de las naciones", "Cantiga 40 Vuelo y amor", "Cantiga 41 El cántico de los cánticos", "Cantiga 42 Un no sé qué que quedan" y la "Cantiga 43 Omega".

Todas las cantigas comienzan con una intertextualidad del *Génesis* o del *Evangelio* de Juan, como una predisposición del elemento místico, sobre todo en la número cuarenta y dos, cuyo título alude a un verso del carmelita descalzo, con ello expresa ese éxtasis de unión que experimenta ante la sensación de ser poseído por Dios. En esta cantiga, como en otras, aparece el tema de la Nada, tópico recurrente en *Telescopio*...: "¡Amada en la amada gran nada transformada! Hasta hundirme, fundirme, confundirme./ Ser poseído y poseerte mi GRAN NADA/ GRAN NADA amada./ Arrojado con toda mi fuerza a vos y no siento nada."

Como he expresado en un ensayo publicado entre 1995 y 1997,⁶⁷ la poesía mística es un canto de unión del yo lírico enunciador del poeta a Dios; también es un canto que el poeta místico nos comparte para hacernos partícipes de su secreto. El poeta místico toma una actitud amorosa y reconoce a Dios como su "amado". Tiene como centro de atención al mismo Dios, por eso en *Cántico cósmico*: "La creación de todo cuanto

⁶⁷ Martín JIMÉNEZ SERRANO, "Ernesto Cardenal en el íntimo camino hacia Dios (aproximaciones al retrato místico de *Cántico cósmico*)", *Equipo Mensajero. Revista Literaria*, núms. 3, 4 y 5; pp. 29 y 30, 28-30, y 29-31, respectivamente.

existe tiene un solo sentido, el amor con que fue hecho lo creado y creado para el amor. La unión de este microuniverso con el macrouniverso, el hombre y el cosmos, lo anuncian estos versos: "Ámame, y si soy nada,/ seré una nada con tu belleza en ella refractada". De muchas maneras Ernesto Cardenal insiste en el destino divino del hombre: "Por ese instinto de estar unido con el Uno".

Cada una de las cuarenta y tres cantigas es una preparación del yo enunciador lírico para unirse a Dios y esta unión sólo se logrará cuando el cuerpo se halle libre en su totalidad de toda atracción corpórea.

En "Los chayules", "Grabaciones de la pipa sagrada" y "Oráculos de Tikal (de aun Ah Kin de Ku)", de *Homenaje a los indios americanos*, tanto el autor como Borgeson encuentran la sustancia mística como una manera de decirnos que nuestros antepasados precolombinos experimentaron esta dimensión quintaesenciada. El poeta reinterpreta y revalora con términos modernos la filosofía de la vida a través de la economía, la política, la educación y la religión de ellos; por ejemplo, en "Las ciudades perdidas" hay una concepción deliberada de la religión, la cual siempre los mantenía unidos; una religión jamás concebida como un adormecimiento del espíritu humano, sino como una forma armonizable de vivir:

La religión era el único lazo de unión entre ellos
pero era una religión aceptada libremente
y que no era una opresión ni una carga para ellos.
Sus sacerdotes no tenían ningún poder temporal
y las pirámides se hicieron sin trabajos forzados.
[...]

Conocieron a Jesús como el dios del maíz
y le ofrecían sacrificios sencillos
de maíz, y pájaros, y plumas.

Aunque, al parecer, *Homenaje a los indios americanos* es un texto de contenido profético, cuando menos en él hallamos algunos poemas místicos, por ejemplo "Tahirassawichi en Washington" y "Cantares mexicanos". En el primero aparece el símbolo de la montaña como una manera de contactar con la divinidad. Sólo apartándose por un momento del mundo es como logramos oír la voz de Dios:

Lo primero que hay que hacer
es escoger un lugar sagrado para habitar
un lugar consagrado a Tirawa, donde el hombre
pueda estar en silencio y meditación.

Su espíritu místico lo lleva a un sentimiento expansivo de la presencia divina, sin panteísmo riguroso alguno:

Antes no se fumaba por placer sino sólo por oración
los blancos enseñaron a la gente a profanar el tabaco.
En el camino saludamos a todas las cosas con cantos
porque Tirawa está en todas las cosas. Saludamos los ríos:
desde lejos los ríos son una línea de árboles
y cantamos a esos árboles
más cerca vemos la línea de agua, y la oímos sonar

y cantamos al agua que corre sonando.
Y cantamos a los búfalos, pero no en las praderas
el *Canto de los Búfalos* lo cantamos en la choza
porque ya no hay búfalos.

La experiencia mística más concreta de nuestros ancestros con la naturaleza es lo que al poeta de Solentiname le ha impactado, por eso gusta de vivíroslos y reinterpretarlos, para decir mediante la literatura azteca:

Tú estás en estos cantos Dador de la vida.
Distribuyo mis flores y mis cantos a mi pueblo.

["Cantares mexicanos (II)"]

Para Ernesto Cardenal, Dios jamás fue excluido de las actividades del hombre azteca. Por otra parte, en el poeta reconoce el privilegio de percibir la divinidad:

Del interior de Tula venimos los poetas.
Los que investigamos lo oculto.
Percibimos lo secreto.
Los atabales son para unirnos.

["Cantar VII"]

A propósito del tema, el ensayista Raúl Aceves analiza el misticismo en la cultura náhuatl, mediante la reinterpretación de Ernesto Cardenal. En este estudio, el ensayista enfatiza la naturaleza divina de la poesía y su función como un medio para encontrarse con Dios:

En el poema titulado *'In xóchitl in cuicatl'* Cardenal nos da su resumen de la poesía náhuatl de la Flor y el Canto. Su punto de partida es la metáfora suprema, el Dios de la Dualidad Ometéotl, en quien se reconcilian los contrarios con el recurso de la metáfora: lugar donde se une lo distinto.

La poesía es divina, viene de arriba, del interior del cielo.
La poética náhuatl subraya el origen sagrado del lenguaje. La poesía es rito, el artista es sacerdote. 'La poesía es el camino' por donde van los poetas, los sabios, los místicos.⁶⁸

"Los chayules", un breve poema compilado en *Nueva antología poética*, simboliza la transformación mística del hombre en cuanto que ha de pasar de la animalidad a la divinidad, tal idea nos la presenta en el proceso de la vida efímera en esta especie de insectos con que titula el poema. Es precisamente en este proceso donde el hombre, como los chayules, llega a realizarse, muriendo a una manera de ser primitiva y no volver a ser más que en la divinidad:

¿Sabes qué son los chayules? Son sexo con alas.
Pensamos que sólo sirven para jodernos
pero esos animalitos minúsculos de carne de aire
son como una alegoría de algo, allí en el aire:
De una existencia distinta que puede tener el hombre
en otro elemento y con otras funciones
un poco como chayules transparentes en cierta forma
—sólo vuelo y amor.

⁶⁸ Raúl ACEVES, "Referencias a la poética náhuatl en dos poemas de Ernesto Cardenal", en *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*, p. 117.

Al parecer, Ernesto Cardenal va clarificando en su poesía lo que entiende por vida mística: una metamorfosis de lo humano a lo divino. Una concepción ortodoxa, que Claude Tresmontant explica de la siguiente manera: "Según el cristianismo, este animal que es el hombre, está esencialmente inacabado. Lo está física, biológica, psicológica e intelectualmente. Pero lo está de un modo todavía más radical porque ha sido llamado, desde su creación, a una transformación radical, a una metamorfosis"⁶⁹ ontológica y espiritual, es decir, divina. Los chayules son el símbolo de esta metamorfosis humana.

Asimismo hallamos elementos místicos en "Grabaciones de la pipa sagrada",⁷⁰ donde hay un sentimiento de tristeza ante el recuerdo nostálgico de lo destruido por el hombre blanco en la cultura de los pieles rojas que habitaban el sur de EE. UU.

El consejo de ancianos siempre estuvo en contacto con Wakan-tanka, quien "es como un círculo, no tiene fin". Lo que aprendieron de Él debe ser transmitido de generación en generación, como un testimonio de autoconocimiento: "Cabeza de Alce habla/ del parentesco entre todos los seres del universo/ y el parentesco entre los hombres y Wakan-tanka./ El

⁶⁹ Claude TRESMONTANT, "II. Antropología genética", en *La mística cristiana y el porvenir del hombre*, p. 23.

⁷⁰ CARDENAL, *Los ovnis de oro (poemas indios)*, 145-159.

tipí es el mundo/ el fuego dentro del tipí Wakan-tanka/ que está en el centro del mundo."⁷¹

Esta sensación expansiva, propia del misticismo universal, la encuentra Ernesto Cardenal en las culturas del sur de EE. UU., extinguidas actualmente. La percepción del mundo como un todo a partir de sus contemplaciones y meditaciones: "Interrumpe Remolino Azul: 'La oración/ oración de todas las cosas/ porque las cosas son realmente una. Nosotros vemos siempre el cielo sagrado/ y sabemos qué es y qué representa [...]'. La percepción que tenían del mundo, de la vida misma, estaba fundamentada en el resultado de sus instantes extáticos: "Y yo me acordaba de mi visión/ cómo allí fui llevado al centro del mundo". "Wakan-tanka está en todas partes". "Y Alce negro esta oración: 'Pusiste/ las cuatro direcciones en forma de cruz./ El camino bueno y el difícil los hiciste cruzarse/ y allí donde se cruzan: el lugar es sagrado'."⁷²

La herencia de autoconocimiento espiritual en el mundo prehispánico es captada con certeza por el poeta nicaragüense, la poesía india que reinterpreta es una visión personal, es lo que lo hará trascender en una nueva espiritualidad mística desde Hispanoamérica, donde él es el precursor de la misma con su obra *cumbre del misticismo: Telescopio en la noche oscura*; pues, si se ha de hacer un

⁷¹ "Grabaciones de la pipa sagrada", en *Los ovnis de oro (poemas indios)*, 146.

⁷² "Grabaciones de la pipa sagrada", 149, 151, 152 y 155.

estudio minucioso del misticismo de este poeta desde una postura teológica, debe considerarse su reinterpretación de las culturas precolombinas para así poder entender el:

[...]
no te escogi porque fueras santo
o con madera de futuro santo
santos he tenido demasiados
te escogi para variar".⁷³

⁷³ "Poema número 45", de *Telescopio...*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO III
HERMENÉUTICA DE LA NOCHE COMO ARS SIMBOLICA
EN TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA

1 TÉCNICA Y ESTILO

En *TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA*, el poeta ha alcanzado la perfección estilística y técnica que vino cultivando desde *Poemas sueltos*. Expresión peculiar basada en la corriente exteriorista, ya aludida en su tesis de licenciatura¹: "la poesía sobre la superficie de la tierra, al nivel del hombre, humana. Es la poesía hablando de pronto en el lenguaje de todos los días, al alcance del conductor de tranvía, del comerciante y de la colegiala, y es solo [*sic.*] culpa de ellos si no la entienden".²

Si en *Cántico cósmico* hallamos el empleo magistral del exteriorismo, *Telescopio...*, dado su contenido místico, es —como ha dicho Pablo Antonio Cuadra con respecto a *Gethsemani, Ky.*—: "La poesía que hace voto de pobreza, sin saber, quizás, que ese es su voto de riqueza".³ Este descubrimiento o presentación de la humildad desde la

¹ Recuérdese el año en que presentó su tesis: 1947, antes de su estadia en la Universidad de Nueva York, donde estudió la poesía contemporánea de ese país, sobre todo a Ezra POUND.

² CARDENAL, "Conclusión", 98.

³ Pablo Antonio CUADRA (selec. y pról.), "Prólogo" a *Ernesto Cardenal. Antología*, p. 17.

expresión poética de la que nos habla Cuadra,⁴ ahora la descubrimos como un medio con el que el poeta nos comunica su experiencia de Dios en la noche más oscura del alma.

Con estas observaciones apreciamos la expresividad mística de Telescopio..., a través del exteriorismo:

1. expresa la interioridad con las *imágenes* del mundo exterior.

Los indicios: "una motocicleta en la calle", "la luna", "el *gurrión*" [*sic.*], "el parque de Madrid...", "un científico", "aquellas tardes en Tacubaya con un cigarrillo", "en parques o cines o en alcobas", "en el atrio de La Merced o en la esquina", en el ascenso y descenso de los aviones en el aeropuerto, en el vuelo de los alcaravanes, en la cama o la hamaca, "la ventanita del motel", etcétera, muestran el estado anímico desolado del yo enunciador lírico, ante su deseo de unirse a Dios y su paradójica ausencia-presencia, deducida de las imágenes reales.

2. está elaborada con:

— *acontecimientos*, como el cruento suceso histórico en Nicaragua, que hizo que este país luchara por su libertad contra la dictadura, bajo el lema sandinista: "Patria libre o morir", de aquí que el poeta escriba: "Yo he sido capado,/ no en las cárceles de Somoza/ sino por el Reino (Mt 19, 12)". O este otro, que, después de haber llevado una vida bohemia, la angustia lo conduce a experimentar la presencia divina:

⁴ CUADRA, 17.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO III
HERMENÉUTICA DE LA NOCHE COMO ARS SIMBOLICA
EN TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA

1 TÉCNICA Y ESTILO

EN *TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA*, el poeta ha alcanzado la perfección estilística y técnica que vino cultivando desde *Poemas sueltos*. Expresión peculiar basada en la corriente exteriorista, ya aludida en su tesis de licenciatura¹: "la poesía sobre la superficie de la tierra, al nivel del hombre, humana. Es la poesía hablando de pronto en el lenguaje de todos los días, al alcance del conductor de tranvía, del comerciante y de la colegiala; y es solo [*sic.*] culpa de ellos si no la entienden".²

Si en *Cántico cósmico* hallamos el empleo magistral del exteriorismo, *Telescopio...*, dado su contenido místico, es —como ha dicho Pablo Antonio Cuadra con respecto a *Gethsemani, Ky.*—: "La poesía que hace voto de pobreza, sin saber, quizás, que ese es su voto de riqueza".³ Este descubrimiento o presentación de la humildad desde la

¹ Recuérdese el año en que presentó su tesis: 1947, antes de su estadia en la Universidad de Nueva York, donde estudió la poesía contemporánea de ese país, sobre todo a Ezra POUND.

² CARDENAL, "Conclusión", 98.

³ Pablo Antonio CUADRA (selec. y pról.), "Prólogo" a *Ernesto Cardenal. Antología*, p. 17.

expresión poética de la que nos habla Cuadra,⁴ ahora la descubrimos como un medio con el que el poeta nos comunica su experiencia de Dios en la noche más oscura del alma.

Con estas observaciones apreciamos la expresividad mística de Telescopio..., a través del exteriorismo:

1. expresa la interioridad con las *imágenes* del mundo exterior.

Los indicios: "una motocicleta en la calle", "la luna", "el *gurrion*" [*sic.*], "el parque de Madrid...", "un científico", "aquellas tardes en Tacubaya con un cigarrillo", "en parques o cines o en alcobas", "en el atrio de La Merced o en la esquina", en el ascenso y descenso de los aviones en el aeropuerto, en el vuelo de los alcaravanes, en la cama o la hamaca, "la ventanita del motel", etcétera, muestran el estado anímico desolado del yo enunciador lírico, ante su deseo de unirse a Dios y su paradójica ausencia-presencia, deducida de las imágenes reales.

2. está elaborada con:

— *acontecimientos*, como el cruento suceso histórico en Nicaragua, que hizo que este país luchara por su libertad contra la dictadura, bajo el lema sandinista: "Patria libre o morir", de aquí que el poeta escriba: "Yo he sido capado,/ no en las cárceles de Somoza/ sino por el Reino (Mt 19, 12)". O este otro, que, después de haber llevado una vida bohemia, la angustia lo conduce a experimentar la presencia divina:

⁴ CUADRA, 17.

"Cuando aquel mediodía del 2 de junio, un sábado, / Somoza García pasó como rayo por la Avenida Roosevelt / sonando todas las bocinas para espantar el tráfico", acontecimientos que han caracterizado al poeta como un hombre con una espiritualidad contemplativa, siempre en la búsqueda de unirse a Dios.

— *realidades cotidianas*, como el encuentro de los amantes, por ejemplo, en un parque o en un hotel, a mediodía o en la noche; o la presencia de la motocicleta en la calle. Acontecimientos que caracterizan el estado anímico en el que se encuentra el místico.

— *anécdotas*, como en la reunión de un grupo de amigos en un bar donde fueron protagonistas Gioconda Belli y el poeta; o aquella sobre "Joaquín Pasos en aquel bar", en la que este poeta cuenta a los amigos su experiencia sexual con "su mujercita", aquella otra sobre el "Ermitaño medieval que envidió un gallo", en el contexto de estar acompañado, sin el sentimiento de soledad; o aquella sobre el poeta mismo que recuerda en su soledad: "Mis condiscípulos se rieron / cuando grité al Padre Otaño venir a ver el fenómeno / de dos insectos pegados de la cola"; cuya ironía y sarcasmo que en ellas encontramos son mecanismos de defensa, mediante los cuales sublima su energía sexual.

— *nombres propios de personas o lugares*: "Este parque de Madrid...", "la calle Tacubaya", "En el atrio de La Merced",

"Gioconda Belli", "Padre Otaño", "Joaquín Pasos", "Merton", "Ernesto", "Santa Teresa", "Ileana", "Somoza García" y "en 50 St. & Park Ave", son, cada uno de ellos, la simbolización de una realidad llena de nostalgia, de coraje, pero también de virtudes espirituales, simbolizadas en santa Teresa y Merton.

— *fechas y cifras, si son necesarias*: "[...] aquel mediodía del 2 de junio, un sábado", "del 56", "hace 37 años", uno de los motivos recurrentes en el poemario y que, en sus memorias, todavía alude a ello: "Por favor, esto es importante: el 2 de junio fue una entrega voluntaria".⁵

Telescopio en la noche oscura, como toda la poesía cardenaliana, es por antonomasia plurisémica, de aquí su riqueza y trascendentalidad, nada de sencilla como nos puede parecer en la primera lectura, pues implica inmiscuirnos en el contexto al que nos remite el texto, en este caso al literario, y a la poética del mismo autor, que fue adquiriendo y madurando a lo largo de ese encuentro con sus coetáneos y contemporáneos, y de la historia misma de la literatura; por tanto, esta sencillez "ultrasofisticada, paradójica, nacida del dominio más completo del arte poético, [...] reside no en el verso sino en la reacción del lector".⁶ Así tenemos que, aunque el autor de *Salmos* se inscriba en la corriente literaria exteriorista, donde existe un interés de escribir para que todos

⁵ CARDENAL, "Un seminario en los Andes", en *Las islas extrañas. Memorias 2*, p. 31.

⁶ BORGESON, "Capítulo IV. La estilística de Ernesto Cardenal", 76.

lo entendamos —de aquí que también a su poesía se le llame conversacional—, no dejará de hacer uso de la retórica, pero siempre con una actitud franciscana, como bien lo ha señalado Pablo Antonio Cuadra,⁷ adquirida, primero, tal vez inconsciente, del padre Azharias; después, ya en forma consciente, de Ezra Pound y reafirmada durante su experiencia monacal en Gethsemani, Kentucky, EE. UU. Aunque este retoricismo no es la característica primordial de su poesía, sí creo importante enfatizarlo como una connaturalidad del arte en sí, pero que ha descendido del cielo sin perder su esencia; lo sublime que hay en el interior del hombre, expresado por medio de la imagen concreta en *Telescopio*... Ante esta difícil responsabilidad de decir con exactitud lo que el poeta ha querido comunicarnos tal y como él lo ha experimentado, siempre estará tentado a valerse del lenguaje figurado y más la poesía mística que, además, le da una connotación simbólica, como es el caso de este bello poemario en el que podemos hallar algunos de los siguientes recursos poéticos mediante su

⁷ Pablo Antonio CUADRA (selec. y pról.): "La trapa fue para Ernesto la plataforma de lanzamiento para un vuelo infinitamente maravilloso pero infinitamente increíble para quien no comparta su fe; sin embargo, su poesía sufrió tal purificación que difícilmente puede no delatar este acontecimiento al profano. Lo que Merton perspicazmente anota —esa 'renovación profunda'— es el fruto: la absoluta sencillez, la pureza y objetividad que Merton compara con la de los maestros chinos de la dinastía Tang. Es el mismo Cardenal pero definitivamente despojado de lo accesorio. Es el descubrimiento de la humildad desde la expresión poética o, si se quiere, desde la literatura. La poesía que hace un voto de pobreza, sin saber, quizás, que ése es su voto de riqueza". "Prólogo" a *Ernesto Cardenal. Antología*. p. 17.

técnica exteriorista, que Borgeson ha deducido en la poesía cardenaliana anterior a *Cántico cósmico*, y que, lejos de contradecir su estilo llano o directo, lo han enriquecido con la previa observación: "su estilo nace especialmente de la íntima relación que existe en su verso entre espiritualidad, arte y preocupación social".⁸ Técnica narrativa, descriptiva, objetiva, condensatoria, concisa y eficaz. Efectos de los contrastes tonales y rítmicos y de la imagen concreta ajustados a la temática. Apertura del lenguaje poético a presencias, vocabulario y niveles lingüísticos antes casi excluidos del verso hispanoamericano. El uso de palabras en inglés, la interpolación de citas y pasajes tomados de otros textos. El empleo del *collage* poético, que reúne cantos, versículos bíblicos, mensajes telegráficos. Sus divisiones estróficas frecuentemente parecen hechas al azar. El empleo del verso desde una sola sílaba hasta no caber en un renglón. La reducción de puntuación y la musicalidad interior en el verso, de naturaleza fónica.⁹

Con este antecedente —aun cuando el poeta estuviera o no de acuerdo—, el misticismo siempre necesitará de la poesía, y ésta del lenguaje retórico, para caracterizar el amor sublime con el símbolo que lo represente. En este sentido, desde la simbolización misma, todo es metafórico, por ejemplo: "El

⁸ BORGESON, "IV. La estilística de Ernesto Cardenal", 74.

⁹ BORGESON, 78-102.

amado sin prisa por ir a la cama",¹⁰ donde los indicios "amado" y "amada" simbolizan a Dios y el alma del yo enunciator lírico, en este caso del poeta, respectivamente; pero este símbolo individual o cerrado se puede transformar en un símbolo abierto, es decir, se puede colectivizar. De hecho, al salir al público el poemario ya no sólo pertenece al poeta sino también al lector que gusta de él como una manera de encontrarse en el mismo, como un proceso catártico, simultáneo al estético. En este contexto, vale recordar el primer epigrama del libro homónimo, pero ahora vertido a lo divino, donde digo más adelante, en las páginas 174 y 175, que "Claudia" se convierte en un símbolo colectivo en el momento de que la mujer concreta, aquella que amó el poeta, se muestra indiferente ante los versos que ella misma inspiró; pero estos mismos versos han llegado o pueden llegar a conmover a quienes los leyeron o los lean en algún tiempo y en algún lugar inesperados. De hecho, algunos versos de este epigrama que estoy comentando —como de otros—, el autor los ha tornado a lo divino en el poema número cuarenta y nueve, de *Telescopio en la noche oscura*.

¹⁰ CARDENAL, "Poema 1", de *Telescopio en la noche oscura*, 29.

2 NIVELES DE EXPRESIÓN LINGÜÍSTICA

Si *TELESCOPIO*... está escrito en verso libre, su ritmo está, por tanto, supeditado a la imagen que presenta el verso y éste debe analizarse desde el empleo de los niveles fónico-fonológicos, morfosintácticos, léxico-semánticos y lógicos en el texto. Sólo mediante el análisis de estos niveles nos damos cuenta con certeza que el poeta nicaragüense no abandona la musicalidad del poema. Todavía más, su lenguaje poético lo orienta hacia expresiones lingüísticas que antes del vanguardismo nicaragüense no eran aceptadas entre los poetas, por ejemplo: "Sentimos 0", "no sé ¡coñol de qué otra manera llamarlo", "el Reino (Mt 19,12)", "en 50 St. & Park Ave"; pero que ahora, con su peculiar coloquialismo, incorpora a la poesía. Este coloquialismo también caracteriza su estado anímico desolado y un tanto la tentación del recuerdo de la amante que dejó, para unirse a quien hoy desea, con un fervor superior al que sintió en otro tiempo por Ileana, Claudia, Myriam, Carmen...

Según Helena Beristáin: "todo discurso está estructurado por una superposición de planos horizontales y paralelos, que son lingüísticos, que se presuponen recíprocamente y cuya consideración resulta imprescindible para proceder al

análisis";¹¹ con ello, nos está diciendo que el discurso lingüístico o la realización de la lengua se mueve en diferentes niveles, como es en el caso del discurso metafórico en *Telescopio*... Por supuesto, esta estructuración discursiva es el estudio intencional de nuestra lengua, elaborado por los lingüistas, y nosotros hacemos uso de esas aportaciones, que ellos han hecho, para lograr una mejor comprensión del texto que estamos analizando.

El primer nivel que abordamos aquí, deliberadamente, es el siguiente:

2.1 NIVEL FÓNICO

"Se refiere a sonidos que no son fonemas, tales como la cantidad vocálica o el acento involucrados, ambos en el ritmo del discurso."¹²

— *Borraduras o reticencias*, donde la supresión del sonido nos invita a experimentar el silencio místico en el que se mueve el yo enunciador lírico, dándonos con ello la sensación de ansiedad y, paradójicamente, vacuidad ante su deseo abrasivo de unión con Dios.

"Este parque de Madrid... Mira tú/ mi amante inmaterial los cuerpos que se besan".

¹¹ BERISTÁIN, "V. 5. Los niveles del lenguaje en el análisis", en *Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 61-62. Véase también "Discurso lingüístico" en su *Diccionario de retórica y poética*, p. 153.

¹² BERISTÁIN, 62.

"Quien contiene en sí mismo la razón de su existencia,/ causa de todo y no causado por nadie..."

"«Oración de quietud», después de «unión».../ Santa Teresa tiene el Vademécum".

"Nuestras relaciones.../ esta simbiosis que somos".

— *Sinonimia*. Mediante esta figura retórica, el poeta reitera la ausencia del Amado. Con ello expresa la idea de vacío y soledad:

"Te vas y volvés,/ inconstante *gurrión*,/ y otra vez te vas".

"Un cruel vidrio invisible nos separa./ Infinito abismo entre los dos".

"Únete a mí aunque no te sienta, aunque/ mi conciencia quede afuera con el frío".

— El *préstamo*, muy acorde con el exteriorismo, le da al texto un significado familiar mediante el cual el poeta nos participa su experiencia monacal recibida en el extranjero, bajo la dirección de su maestro de novicios:

"Y Merton: su última advertencia/ en el Guest House antes de admitirme al claustro".

"Santa Teresa tiene el Vademécum".

— Lo que más abunda en el poemario es la *aliteración*. En este caso, el sonido sugerido por la sibilante evoca cierta

sensualidad en el yo enunciador lírico, como una manera de coquetearle al Amado:

"Amado misterioso que no gozo".

"Los rumores misteriosos de la noche./ Si son sin vos".

"Será infinito el que yo amo/ pero sin sentirlo de infinitos amores/ con amantes infinitos/ sino mi amado es mío solamente./ Infinito es pero infinitamente mío".

"Entras otra vez como música, como luz,/ música sin ondas acústicas, luz sin fotones./ Caricia sin el tacto, sólo la pura caricia".

"me eriza pensar/ cómo será que dices/ cuando dices mi nombre".

— *Onomatopeya*: la acústica de la velar reproduce el balbuceo de los amantes en el acto sexual y con ello el deseo de unión del yo lírico con Dios.

"Si oyeran lo que te digo a veces/ se escandalizarían. Que qué blasfemias".

"Gime gime gime/ gime gime gime gime gime/ gemido repetido es el arrullo/ si querés que vaya, iré,/ si querés que vaya, iré".

"Girando, girando sobre su eje,/ girando, girando día y noche,/ y hay día y noche por su girar".

2. 2 NIVEL MORFO-SINTÁCTICO

Afecta a la forma de la palabra y de las oraciones gramaticales.

— *Elipsis* —muy notoria en la poesía del nicaragüense— sugiere condensación, y con ello el destello místico del poeta.

En el primer verso del poemario, el poeta nos presenta a los amantes sin la utilización de un verbo, por ejemplo: estar o encontrar. Después nos enfoca hacia la actitud contemplativa de la amada desde el interior de la alcoba: "Amada y amado. La amada/ mira desde la alcoba la luna que asciende". El *encabalgamiento* resalta el protagonismo de la amada. La reiteración del adjetivo sustantivado: amada, refuerza este protagonismo.

Otros ejemplos de *elipsis* los tenemos en los siguientes versos: "Sentí ayer tu cara más adentro que mis ojos/ y [la sentí] hoy a años luz de mí como en otra galaxia./ Las miradas tristes de Ernesto para ti/ ¿las has visto?/ Yo, [que ahora soy] maestro en soledades."

"[Me encuentro o estoy] Como la pareja impaciente en el parque esperando la noche."

"Y:/ Eunucos. [Lo son] Por amor al Reino de los Cielos./ No es broma tampoco."

"Por amor del Reino de los Cielos./ Orígenes lo hizo literalmente."

"Y lo que vos me proponés para después."

— *Incidencia*. De carácter explicativo, con lo que reafirma su postura rebelde, perseverante y firme en su fe hacia Dios: "(aun lo homosexual lo es a su manera)"; "(lo cual se alcanza en la más alta oración)"; "(yo lo aguanto)."; "(Mt 19, 12)"; "—el otro arrullo no se oye—"; "—y en realidad lo era—"; "—yo no sé—".

— *Anáfora*: mediante ésta, resalta el estado de aridez en el que se halla el yo enunciador lírico.

"Si de nada, / si de no sentir nada se trata, / el mío es un perfecto amor. / Si de no sentir nada se trata. / Y en efecto se trata."

— El *polisíndeton*, donde el nexos coordinante evoca la insistencia de la amada por unirse al amado y la tristeza de ella al no lograrlo todavía:

"y querer abrazarte. / Y tal vez abrazarte. / O creer abrazarte."

"Y además bromeo. / Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama."

"Efímero era, superefímero / aquello que yo renuncié, / pero no fue por lo no-efímero / ¿quieres que te sea sincero? / sino que fue por lo que *no es*. / Pero, pero / prefiero este llorar tu ausencia, y / tu no estar, tu —yo no sé— tu no ser. / Sin ser yo un gran gustador de ausencias / ¿quieres que te sea sincero? / ninguna presencia es mejor."

— El *encabalgamiento* es lo que más abunda en el poemario —como en toda su poesía—. Con esta figura retórica el poeta resalta la soledad del yo enunciator lírico y la intensidad de su deseo de unión con Dios. Basten los siguientes ejemplos que nos ilustran esta actitud:

"Amada y amado. La amada/ mira desde la alcoba la luna que asciende", "¿Qué gano que la luna sea bella/ si estoy sin vos?", "Este parque de Madrid... Mira tú/ mi amante inmaterial los cuerpos que se besan", "La verdad es/ que yo fui el de la primera iniciativa".

2. 3 NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO

Existe una alteración en el contenido de las expresiones.

— La *sinécdoque* implica una traslación de significado de un término a otro, en virtud de sus relaciones de contigüidad.

a) Inductiva: "Santa Teresa tiene el Vademécum", donde el término "Vademécum" simboliza la guía espiritual que todo contemplativo debe tener.

b) Generalizante: "[...] los cuerpos que se besan", cuya expresión excitante y saciable de los amantes sugiere el deseo ardiente del yo enunciator lírico del poeta con respecto a Dios.

— La *antonomasia*, presenta al General Somoza como el arquetipo de la tiranía en Nicaragua:

"no en las cárceles de Somoza".

— La *comparación*, otro de los recursos retóricos que más abunda en el poemario. Alude a la analogía entre el amor divino y el amor humano o viceversa, entre una realidad interior o estado de ánimo y una realidad exterior, como una manera de comunicar la experiencia extática: "Si. Me imagino como dos que se apartan del grupo/ y se pasan todo el paseo conversando a solas".

"La luz del rostro como si fuera ultra-violeta."

"Hay un arrullo entre las hojas/ —el otro arrullo no se oye— como si fuera dentro de mí/ esperando el tuyo."

"Amor, el de los dos, sin sexo/ pero que es como si fuera sexo."

"Como la pareja impaciente en el parque esperando la noche."

2. 4 NIVEL LÓGICO

Atiende a la forma de pensar del poeta dentro de un contexto sociocultural determinado. Por tanto, esta concepción que Ernesto Cardenal tiene acerca de la vida concreta la expresa mediante el lenguaje coloquial en el que ha incursionado desde 1956, con *Epigramas*. En *Telescopio...* hallamos las siguientes figuras poéticas pertenecientes a este nivel:

— La *paradoja*, típica de la poesía mística, para aludir al deseo irresistible de unión espiritual con Dios y, sin embargo, permanecer aún en este mundo, en *Telescopio...* se revela, además de esto, la ausencia de Dios en el alma del yo

enunciador lírico del poeta, razón que hace inflammar cada vez más, de amor, el alma enamorada como una purificación continua:

"Yo pregunto/ ¿será normal que me ames tanto?"

"Pareciera ahora que no me quieres./ Peor aún, que ni siquiera existes."

"Estás más cerca de mí que yo mismo./ Por eso pues parecés tan lejos."

"Yo que he tenido la mala suerte/ de que Dios se enamorara de mí."

— La *ironía* le da un dinamismo emocional al texto, salvándolo de una solemnidad tradicional en la literatura mística. Esta figura poética no le resta verosimilitud a lo que nos ha querido comunicar el poeta, más bien es la reafirmación de su entrega incondicional a Dios y su estado depresivo en la noche oscura del alma:

"Amando al que tiene tanta belleza/ que no la vemos."

"Yo he sido capado,/ no en las cárceles de Somoza/ sino por el Reino (Mt 19,12)."

— La *repetición* se convierte en un recurso expresivo que connota la idea de insistencia, esperanza y fidelidad en el amor divino; de hecho, algunas de las figuras ya mencionadas —la borradura, la sinonimia, la onomatopeya, la anáfora, el

polisíndeton...— también lo sugieren; con ello el texto adquiere una relevancia poética ingeniosa, aparentemente sencilla:
 "Suspirar muy hondo/ y volver a suspirar./ Pensar:/ ¡Que yo te oyera suspirar!"

Borgeson ha denominado recursos mecánicos a aquéllos que se aprecian visualmente y que, por la distribución espacial de los versos en el texto, sugieren también el estado anímico del poeta, tales son: la tipografía, la división estrófica —muy vinculada con la tipografía—, el acoplamiento múltiple y la puntuación.

Tipográficamente, los poemas de *Telescopio*... sugieren los momentos iluminativos que ha experimentado el místico poeta a lo largo de su vida, desde su experiencia de encuentro con Dios, hasta el momento de escribir dicho poemario. Paradójicamente, esas iluminaciones pueden ser de presencia-ausencia, como chispazos en el centro de un cuarto oscuro, de aquí que la presente ausencia y la ausente presencia de Dios en la vida contemplativa del yo enunciador lírico del poeta no son sinónimos de desgracia, más bien deben ser interpretadas como una gracia divina que purifica y fortalece. Sin duda, la presentación tipográfica de los poemas y la actitud lírica del poeta nos recuerda a los también breves poemas líricos de *Gethsemani, Ky.* (1960) donde, el estilo sencillo y descriptivo que emplea, evoca su intensa experiencia espiritual en la

Trapa. El nacimiento de sus momentos extáticos los plasma en estos poemas considerados por Thomas Merton como "una serie de [bocetos] con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos de la dinastía T'ang".¹³

El *acoplamiento* múltiple¹⁴ es recurrente en *Telescopio...* con ello caracteriza la intensa soledad del místico, el nuevo maestro de la *nada* a finales del siglo XX y en el comienzo del XXI.

Bajo el concepto de técnicas asociativas, que en el poemario alude a la simbología mística de Ernesto Cardenal, Borgeson ha reunido las siguientes: *condensación*, *recapitulación*, *repetición* —con la *enumeración*— y la *yuxtaposición*.

Indudablemente, en la condensación de los poemas de *Telescopio...*, hallamos el recuerdo de su apego y, al mismo tiempo, su desprendimiento de la mujer que amó, sus grandes tentaciones sexuales, que intensifican más su soledad, y la fuerza de voluntad para afrontar esta situación y salir triunfante de ello y su constante búsqueda de Dios en el proceso histórico de su vida, aunada no sólo a la historia de su amada Nicaragua, donde reside actualmente, sino a la historia hispanoamericana.

¹³ Thomas MERTON, "Prólogo" a *Gethsemani, Kentucky*, en Ernesto CARDENAL, *La noche iluminada de palabras*, p. 107.

¹⁴ Entendido como "la disposición de una serie de versos de modo que cada uno quede un tanto a la derecha del que le precede", BORGESON, "Capítulo IV. La estilística de Ernesto Cardenal", 87.

En cuanto a la técnica de recapitulación,¹⁵ muy bien podemos identificarla con el motivo recurrente o guía que es la fecha de su conversión religiosa, sugerida en varios poemas. Desde 1956, ha vivido conforme al llamado divino; tan convencido está de esta manifestación de Dios en él, que, reitero, en sus memorias enfatiza: "Por favor, esto es importante: el dos de junio fue una entrega voluntaria. Una decisión que yo hice y pude no hacer."¹⁶ Otra idea recurrente es la nada como una expresión de vacío, pero también en este vacío hay una disposición de encuentro con el Ser Absoluto incluso, paradójicamente, este Ser Absoluto identificado con la *nada* misma en cuanto que Él está más allá del espacio-tiempo.

En *Telescopio*..., también podemos hallar lo que el crítico peruano, Urdanivia Bertarelli, ha enfatizado en el estilo cardenaliano: la transcripción y reinterpretación de textos ajenos —indudable influencia de Pound—, por ejemplo, los tecnicismos científicos: "Lo igual se repele y lo opuesto se junta/ [...] *positivo* y *negativo* es una manera de hablar".¹⁷ "Sin una identidad especial/ ni solicitud por los seres humanos, leo en un científico",¹⁸ lo mismo hace con el verso del maestro de

¹⁵ "Imagen que reúne en sí misma una serie de conceptos y otros elementos sembrados en varios pasajes, en un solo momento", BORGESON, "Capítulo IV. La estilística de Ernesto Cardenal", 96.

¹⁶ CARDENAL, "Un seminario en los Andes", 31.

¹⁷ CARDENAL, "Poema 11".

¹⁸ CARDENAL, "Poema 13".

la *nada* y de la *noche*, nacido en el siglo XVI, san Juan de la Cruz, quien tanto ha influido en la mística del nicaragüense. Los títulos del poemario objeto de nuestro estudio y del segundo volumen de sus memorias,¹⁹ son un ejemplo de la intertextualidad del místico español, presente en la poesía del nicaragüense.

También reinterpreta el primer terceto del soneto "A Cristo crucificado", atribuido a Fray Miguel de Guevara; los dos primeros versos del romance "A mis soledades voy", de Lope de Vega, y la expresión litúrgica: "Señor mío y Dios mío". Esta intertextualidad —incluso él mismo autorreinterpretado—, expresa la explosión mística del poeta.

Como notamos, el empleo de algunas figuras retóricas tiene la función de expresar su experiencia sublime de Dios.

¹⁹ En el segundo volumen de sus memorias aparecen a manera de epigrafe los siguientes versos del místico español: "*Mi amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las Insulas extrañas / los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos.*" Precisamente con uno de estos versos titula el segundo volumen de sus memorias: *Las Insulas extrañas*.

3 POESÍA Y MÍSTICA, HACIA LA COMPRENSIÓN DEL TEXTO LÍRICO

3. 1 ESTUDIO SISTEMÁTICO DE LA POESÍA Y LA MÍSTICA

LA CARACTERÍSTICA primordial de la poesía es la peculiaridad en el uso del lenguaje que emplea el poeta para comunicarnos su experiencia emotiva de una realidad captada por él mismo, en cuanto que lo ha afectado en lo más íntimo de su ser, de tal manera que, esta repercusión, no puede seguir ocultándola; por tanto, intenta compartírnosla, pero en una forma grandiosa y, al mismo tiempo, noble y delicada, más allá de la expresión verbal común, mediante el empleo del lenguaje connotativo, polisémico, ambiguo; es decir, el lenguaje metafórico por antonomasia; entiendo como tal el poético, aquél que se vale de las figuras retóricas, en mayor o menor medida, para expresar estéticamente la interioridad del poeta, quien ha percibido una realidad extrasensorial en su entorno. El poeta emplea los mismos términos que nosotros utilizamos para comunicar nuestros estados de ánimo o nuestras ideas, pero él lo hace transgrediendo el lenguaje para comunicarnos sensaciones, emociones y sentimientos de una realidad dinámica, en la que también podemos estar inmersos como él. Es en este nivel lingüístico o desviación del lenguaje, donde se perciben determinadas sensaciones extáticas, en las que podemos hallar semejanzas —y también diferencias—, con la

experiencia mística, una vez que el místico siente la necesidad de transmitirla al género humano.

Tanto el poeta como el místico transmutan su experiencia extática en un lenguaje metafórico, que es, en sí, un lenguaje simbólico.

Si primero reflexionamos sobre algunas características de la obra artística —en este caso, de la poesía como género lírico—, sobre aquello que hace que ésta trascienda la realidad de donde fue creada, y que, por su contenido y su esteticidad, se convierta en una obra clásica, estas mismas reflexiones nos conducirán a la transcendencia espacio-temporal de *Telescopio en la noche oscura*.

Algunos críticos del arte literario vinculan la poesía a la religión, dándole con ello una connotación divina al poeta, quien logra intuir y, a veces, unirse a esa divinidad para después revelarnos el misterio de la misma. Por ejemplo, Samuel Ramos, después de haber reflexionado sobre *Ion*, del filósofo ateniense, concibe la idea de que, para Platón, el poeta es un hombre endiosado,²⁰ en cuanto que cree vivir bajo el influjo divino y, bajo tal efecto, cree ser "el intérprete de la divinidad". Este "poder irracional" —continúa Samuel Ramos— que invade al individuo y lo convierte por momentos en el instrumento de una voluntad extraña" es la inspiración de la que brota el poema.

²⁰ Samuel RAMOS, "La poesía", en *Filosofía de la vida artística*, p. 110.

En efecto, cuando Platón reflexiona acerca de la poesía a través de sus dos protagonistas, Ion y Sócrates, es mediante este último que objeta que "el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo".²¹

Según el filósofo ateniense, los poetas, bajo el influjo divino, son considerados "como ministros, a manera de los profetas y otros adivinos inspirados", en este sentido, son el *medium* entre lo numinoso y el ser humano y, al estar inspirados por lo primero, comunican realmente lo que ello quiere transmitir a la sociedad; luego, los poetas fungen sólo como intérpretes.²² Estemos o no de acuerdo con tal concepción, lo cierto es que, desde la Antigüedad, ha existido la concepción de cierta naturaleza divina de la poesía.

Mientras el hombre intuya una dimensión espiritual en él mismo, existirá la posibilidad de que, en ella, conciba la relación que tiene con un ser divino y, en esta dimensión espiritual, también conciba el origen de la creación poética; tal es el caso de Ernesto Cardenal, un hombre de vida contemplativa, que se ha sentido llamado por Dios y ante eso deba manifestar esta vivencia a través de la poesía; sin duda, esto nos recuerda la aseveración de Samuel Ramos, a propósito de *Ion*, cuando nos dice que "en épocas de

²¹ PLATÓN, "Ion o de la poesía", en *Diálogos*, p. 98.

²² PLATÓN, 98.

religiosidad el poeta es visto como un ser divino, a través del cual se expresa, en los momentos de inspiración, la voz de los dioses mismos".²³

Esta concepción platónica sigue siendo interesante porque, además de la objeción del filósofo mexicano, otros críticos modernos y creadores de arte confieren a la poesía cierta naturaleza divina. El "Prólogo" de Samuel Ramos a *Arte y poesía*, de Martín Heidegger, alude a la "Estética" de Hegel. Con base en ello, el filósofo mexicano expresa: "Arte, religión y filosofía tienen esto de común que el espíritu finito se ejercita en un objeto absoluto que es la verdad absoluta".²⁴ Con ello, Samuel Ramos acentúa la dimensión metafísica del arte en la "Estética" del filósofo alemán, por eso sostiene que "el artista como individuo de excepción, dentro del común de los hombres, está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas",²⁵ es decir, en la creación del arte, como forma bella, hay una revelación de su esencia significativa, que debemos percibir nosotros mismos, y esta percepción sólo es una transmisión del poeta hacia nosotros quien, para crear, ha tomado una actitud contemplativa ante aquello que después nos comunicará mediante el lenguaje metafórico; esta percepción extrasensorial el poeta cree haberla recibido del misterio, pues la idea de Heidegger-

²³ RAMOS, [110].

²⁴ RAMOS, "Prólogo" a *Arte y poesía*, de Martín Heidegger, p. 13.

²⁵ RAMOS, "Prólogo", 14.

Hölderlin, en cuanto que el poeta es un profeta, según Samuel Ramos, es que

los dioses también hablan, sólo que lo hacen mediante signos, y toca a los poetas sorprender e interpretar estos signos para luego transmitirlos a su pueblo. El poeta es, pues, un '*medium*' que está entre los dioses y los hombres, y la esencia de la poesía es la convergencia de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo.²⁶

Es en el empleo del lenguaje metafórico-simbólico, donde se da esa relación entre el poeta y el místico, pues ambos son el *medium* entre esa realidad misteriosa y lo humano.

Cuando en *Consejos a los jóvenes literatos* Charles Baudelaire habla de la inspiración del poeta, la vincula con lo divino; sin titubeo alguno sostiene que "en el espíritu existe una especie de mecánica celestial de la que no debemos avergonzarnos, sino sacar el mejor partido posible",²⁷ mediante la poesía. Dada esta realidad más allá de nuestros sentidos, la palabra es el signo inmediato que la expresa simbólicamente, pero sólo mediante la función connotativa de la lengua es como el poeta se aproximará a la comprensión de lo simbolizado, pues, según Arqueles Vela, la poesía, de naturaleza simbólica, "contiene, tácito, un enigma, porque toda imagen se organiza por un procedimiento secreto, simbólico, y

²⁶ RAMOS, "Prólogo", 31.

²⁷ Charles BAUDELAIRE, "Consejos a los jóvenes literatos", F. SOLERO (traduc.), en Daniel FREIDEMBERG y Edgardo RUSSO (selec., pról. e introduc.), *Cómo se escribe un poema*, p. 20.

las palabras dejan de representar tan sólo signos y objetos, en cuanto se transmutan en realidades síquicas que evocan al mundo circundante".²⁸ Pareciera que las palabras adquieren una realidad animista que les otorga un dinamismo de comunicación donde intervienen, si no todos, la mayoría de los sentidos del poeta para captar el símbolo sin saber expresarlo, sino por medio de la mudez de su éxtasis irradiado en el lenguaje mismo de su personalidad emotiva, por eso, como ha dicho el poeta del movimiento estridentista:

la intuición del misterio escondido en el acto de la creación artística, henchido de significaciones complejas y sugerencias súbitas, difíciles de formular con las palabras de la vida diaria, llevan al poeta al hallazgo de combinaciones lingüísticas que manifiestan estados recónditos, pertenecientes a ciertos instantes emocionales que combinan los objetos comunes y corrientes en valores del espíritu.²⁹

Ese ardor ante la beatitud de lo enigmático, del "misterio escondido", sugiere, aunque sea a manera de chispazos, un estado pasivo del espíritu como condición para el encuentro con ese instante, que será eternizado mediante la imagen poética pues, sin esta actitud, el fenómeno estético no es captado con toda su pureza por el creador. Nuevamente, Samuel Ramos nos ayuda a entender la condición en que la extrema sensibilidad, en este caso del poeta, debe estar, pues

²⁸ Arqueles VELA, "XIX: Metáfora y enigma" en *Análisis de la expresión literaria*, p. 177.

²⁹ VELA, 117.

"quien no es capaz de contemplación no puede llegar a la posición estética. Toda actitud contemplativa implica una capacidad de abstracción, es decir, la capacidad de desinteresarse de las necesidades y apremios que impone la vida real".³⁰ Durante el trance creativo, la poesía exige al poeta apartarse, por un momento, de su entorno para que éste se sumerja totalmente en la captación de aquello que lo inspira.

Las características de esta naturaleza trascendental y misteriosa las hallamos algunas veces de paso en los juicios de los críticos y de los mismos creadores de arte.³¹ No sólo los críticos a los que aludo a lo largo de este capítulo, sino también desde un punto de vista filosófico, se concibe que, en el hombre, encontramos la idea del reconocimiento de una dimensión inmaterial de naturaleza espiritual,³² donde reside el

³⁰ RAMOS, "El sujeto del arte", en *Filosofía de la vida artística*, 25.

³¹ Sirvan como ejemplo las excelentes selecciones de teoría y crítica literaria que cito a continuación, en las que podemos deducir algunas de aquellas características: *Textos de estética y teoría del arte*, elaborada por Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ; *Antología de textos sobre lengua y literatura*, del Centro de Estudios Literarios de la UNAM y *Asedios a la poesía. De Platón a Neruda*, compilada por Hugo MONTES. En éstas figuran textos de autores reconocidos, de donde me he limitado a retomar aquellas ideas que caracterizan la relación extática entre poesía y mística para, con ello, comprender mejor *Telescopio*...

³² "El espíritu es el conjunto de los actos superiores centrados en la unidad dinámica de la persona [...]. Estos actos no son sólo de naturaleza pensante, sino también emotiva. El acto espiritual por excelencia es la intuición de esencias. Las notas características del espíritu son: libertad, objetividad, conciencia de sí. Por la libertad el espíritu se distingue de lo psicofísico. Por la objetividad trasciende el medio natural y reconoce la realidad en su verdad. Por la conciencia de sí alcanza la autoposesión". (p. 1102) Con respecto al alma "puede decirse que dentro del pensamiento cristiano, e independientemente de las diversas

alma y es de ésta de donde emanan y en donde convergen las experiencias poética y mística, pues es aquí donde Dios se manifiesta al hombre directamente, revelándole su amor, acto extático que transforma la vida espiritual del ser humano, por tanto, el cambio de su conducta; pues si aceptamos la tesis de Jacques Maritain de que "el arte reside en el alma y constituye cierta perfección del alma",³³ y ésta ha sido creada por Dios, entonces, en este caso, la poesía que brota del alma tiene un origen divino y retorna hacia ello después de haber divinizado lo material o lo que estuvo en relación con el individuo. Semejante aseveración es la de Guillermo Díaz-Plaja. Según él, en "nuestros místicos la poesía tiene un origen celestial y sirve para devolver el espíritu a Dios. Todo ello según fuente platónica".³⁴ Efectivamente, la idea del retorno está tomada de la teoría platónica del *eidos* o los arquetipos —las ideas modelo: eternas y perfectas. Esta concepción eidética no ha dejado de estar presente en los escritores que reconocen, en el hombre, una dimensión espiritual y que, por tanto, buscan la

interpretaciones y explicaciones de la naturaleza del alma proporcionadas por los filósofos cristianos, el alma es vista no sólo como algo de índole inmaterial, sino también, y en particular, «espiritual-personal». [...] Para los cristianos, el alma es el aspecto espiritual de la persona. Como tal, tiene una relación filial —y no sólo intelectual— con la Persona divina". (p.114). José FERRATER MORA, "Espíritu" y "Alma" en *Diccionario de filosofía*, tomos 1 y 2.

³³ Véase MARITAIN, "La virtud del arte", *La poesía y el arte*, en Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ (compil.), *Textos de estética y teoría del arte*, p. 106.

³⁴ Guillermo DÍAZ-PLAJA, "Sobre la poesía" en Centro de Estudios Literarios, *Antología de textos sobre lengua y literatura*, p. 139.

subordinación del arte en Dios: "la creación poética [...] lleva consigo, como un aura mágica, un halo celeste. Lo que comúnmente se acostumbra llamar inspiración, es un impulso del alma, un anhelo de todo el ser, que se manifiesta como un aumento del sentimiento, que escapa a todos los controles y definiciones".³⁵ Con lo anterior, estamos hablando de un descenso iluminativo en la dimensión espiritual del hombre, sin el cual dejaría de ser trascendente pero, reconociendo esta dimensión, el propio hombre le atribuye al alma la fuente de inspiración y, al contemplar en sí mismo la numinosidad, se queda absorto ante ella, trata de manifestar verbalmente la existencia de esta realidad que lo llena todo: "De la exigencia poética, que es exigencia espiritual, han nacido las religiones mismas, y por la gracia poética la chispa de lo divino vive para siempre en el sílex humano".³⁶ Pero también encontramos una actitud ascendente donde la poesía, como creación humana, se eleva hacia lo celeste, divinizándose con ello. El arte, y por ende la poesía, en cuanto creación del espíritu, tiende a elevarse hacia lo sublime, es decir, hacia lo divino. En esta misma línea significativa, según Samuel Ramos, Heidegger parece aferrarse a la idea de que la poesía, así como el arte, son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo

³⁵ Gherardo MORENTE, "La poesía", en Centro de Estudios Literarios, p. 130.

³⁶ SAINT JOHN-PERSE, "La poesía", en Hugo MONTES (compil.), *Asedios a la poesía. De Platón a Neruda*, p. 102.

infinito, quizá como una compensación a la finitud del hombre.³⁷ Cuando Wallace Stevens menciona a los surrealistas y a los hiperrealistas en *El elemento irracional de la poesía*, sostiene que Henri Brémond puso en claro un motivo místico en la creación lírica y dejó asentado que, en su opinión, uno escribe poesía para encontrar a Dios,³⁸ idea con la que concuerda el anterior poeta norteamericano, quien también halla una relación entre poesía y mística en el momento extático del poeta: "Todos los místicos se aproximan a Dios a través de lo irracional. La poesía pura es tanto mística como irracional".³⁹ Stevens entiende por elemento irracional la "energía poética"; es decir, esa lucidez inexplicable en la que se encuentra el poeta ante la impresión de algún suceso en su vida.

Ya sea que la poesía se conciba como descendente o ascendente; para algunos, como Pedro Salinas, "el poeta, el creador *latu sensu*, es equiparado, según tradicional paralelo, con el vidente; ve más largo que los demás, que los prójimos que viven a su lado, en sus años. La distintiva del poeta es estar dotado de una penetración de visión, de una vista espiritual superior";⁴⁰ de esto se infiere lo que en otro momento

³⁷ RAMOS, "Prólogo", 31.

³⁸ WALLACE STEVENS, "El elemento irracional en la poesía", en *El elemento irracional en la poesía*. Traduc. de Patricia GOLA, p. 12.

³⁹ STEVENS, 12.

⁴⁰ PEDRO SALINAS, "El poeta, adelantado", en Centro de Estudios Literarios, 209.

Edgar Allan Poe dijo en *Filosofía de la composición*: "la mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática".⁴¹

A propósito, he elegido textos cuyo contenido nos ayuda a comprender la relación entre poesía y mística; aunque no es la única y última forma de explicarnos el fenómeno poético, sí es una manera de decir que brota desde lo más íntimo del ser humano, siempre encaminándose hacia un plano metafísico. En este sentido, Martin Heidegger nos ayuda a comprender dicho fenómeno artístico pues, en su estudio filosófico a la poesía de Hölderlin, nos revela esa numinosidad del poeta y su creación: "la Poesía [entendida como arte] es el decir de la desocultación del ente"⁴² y el artista vive bajo el continuo influjo de lo estético; Martin Heidegger lo ha captado muy bien en los versos de Hölderlin: "*Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra*", y al respecto comenta: "nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que insta los dioses y la esencia de las cosas. 'Habitar poéticamente' significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas",⁴³ de tal manera que, una vez divinizado el hombre, desde su más

⁴¹ Edgar Allan POE, *Filosofía de la composición*, traducción de Julio CORTÁZAR, en FREIDEMBERG y RUSSO, 5.

⁴² Martin HEIDEGGER, "La verdad y el arte" en *Arte y poesía*, p. 113.

⁴³ HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía", 139.

Íntimo ser, irradie un canto armónico. Heidegger, con respecto a Hölderlin, no ha dicho en vano: "El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios",⁴⁴ es decir, a la inspiración divina. Los siguientes versos del poeta alemán citados por Heidegger nos acercan más a la convicción de la relación entre poesía y mística: "*Es derecho de nosotros, los poetas, / estar en pie ante las tormentas de Dios, / con la cabeza desnuda, / para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre, a él mismo. / Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos / el don celeste*".⁴⁵ La continua actitud del poeta para captar la revelación divina, lo siempre oculto, y manifestarla poéticamente al lector, obliga a decir a Arqueles Vela que los poetas se entienden sólo como iluminados, en cuanto que —aclara— el iluminismo —facultad para dilucidar lo incógnito de la naturaleza y del hombre— constituye su estado natural.⁴⁶ De esta naturaleza, el poeta se caracteriza por su contacto con lo sobrenatural, lo misterioso, y logra transmutar con habilidad esta realidad mediante la metaforización.

Hasta aquí hemos visto cómo la crítica y la autocrítica literarias vinculan entre sí ambos fenómenos, el poético y el místico, llegando a conclusiones interesantes. Ahora veamos a dos críticos más, que dedican parte de su obra al estudio específico de las interrelaciones entre poesía y mística: Emilio

⁴⁴ HEIDEGGER, 141.

⁴⁵ HEIDEGGER, 141 y 142.

⁴⁶ VELA "VI. Realismo, idealismo y sobrenaturalismo", 58.

Orozco Díaz, eminente español, investigador incansable de la poesía de san Juan de la Cruz y de la mística en el barroco, y Javier Sicilia, poeta y ensayista mexicano, interesado en cuestiones místicas contemporáneas en Occidente. Con ellos matizamos las semejanzas y diferencias entre poesía y mística, para entender con claridad el fenómeno místico de la noche como *ars simbolica* en *Telescopio*...

Para Emilio Orozco Díaz,⁴⁷ entre poesía y misticismo existe una estrecha relación; todavía más, ambas son compatibles, pueden coexistir; pero el crítico español reconoce que lo místico está por encima de la poesía, al considerar a esta última como un medio eficaz del que se vale el místico para anunciar su experiencia de lo divino, de aquí que no sólo la poesía, sino el arte en general, pueda ser integrado a la vida espiritual del místico.

Los paralelismos que establece Orozco Díaz entre la experiencia mística y la experiencia poética están basados en el estudio analítico de la poesía de san Juan de la Cruz, en quien, según el crítico español, se han fusionado los dones místicos y poéticos, de naturaleza distinta, pero análogos como forma de conocimiento; ambos pueden conducir al estado unitivo.

⁴⁷ Véase Emilio OROZCO DÍAZ, *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, t. I.

Las objeciones de Orozco Díaz al paralelismo de estas dos experiencias extáticas están sustentadas en sus lecturas de Jacques Maritain, Rolland de Reville y en Santo Tomás de Aquino a través de los dos primeros. Así, por ejemplo, el poeta, en su proceso creativo, puede encontrarse en alguna de estas dos posturas: activa, aquélla que "se realiza por el esfuerzo y la meditación consciente"; pasiva, referida a "la creación espontánea, incluso inconsciente, en que el poeta declara se ha dejado como arrastrar de una voz que se le ofrecía como algo externo al espíritu".⁴⁸ Según Santo Tomás, por medio de Reneville, tales actitudes son paralelas a los dos efectos de la gracia en el alma en el momento extático: lo *operante*, cuando Dios interviene directamente —corresponde a la actitud pasiva—, y lo *cooperante*, cuando el alma se ejercita para lograr su unión con Dios.⁴⁹ Por eso, sin duda alguna, el crítico español afirma que, en el ejercicio creativo, "las vías, prácticas o métodos del poeta son paralelos a los del místico";⁵⁰ pues, como el místico, el poeta es un ascético en la técnica de su creación; pero también sucede que, sorprendentemente, se deja llevar por el ingenio de la inspiración y se aparta totalmente de su entorno, para dejarse poseer por completo por aquello que traerá como fruto una composición literaria.

⁴⁸ OROZCO DÍAZ, "Recordando algunos paralelismos entre la experiencia mística y la experiencia poética", 60.

⁴⁹ OROZCO DÍAZ, 60.

⁵⁰ OROZCO DÍAZ, 61.

Para Javier Sicilia, "el misticismo y la poesía tienen la misma ambición y el mismo objeto: entrar en el misterio de la Divinidad y redescubrir la unidad del espíritu en la multiplicidad de la materia de las cosas y de los seres",⁵¹ sin embargo en el fondo —continúa— sus caminos y sus resultados difieren.

Otra observación que enfatiza el escritor y poeta mexicano, entre el místico y el poeta, es la exploración del espíritu, cuya diferencia está en los rasgos específicos de la ascesis: "el místico humilla y somete su cuerpo, el poeta el lenguaje: las palabras, los colores o los sonidos";⁵² todavía es más aseverativo en sus observaciones diferenciales, pues para él el místico, bajo la gracia divina, sabe hacia dónde se encamina; en cambio el poeta, como los surrealistas —según él—, no posee la gracia divina, razón suficiente para que durante su éxtasis se extravíe en el "Mal y [pueda] perder su vida";⁵³ hay algo de soberbia en ello, o al menos no es el caso de Ernesto Cardenal, pues Sicilia nos hace saber que, por lo regular, el poeta está supeditado al misticismo. Bajo esta concepción la poesía se convierte en la sierva de la mística; ¿un acto de sumisión en la primera y de altivez en la otra?, más bien de humildad y de reconocimiento en ambas. Orozco Díaz es más preciso en sus aportaciones, al mostrarnos ejemplos concretos que esclarecen este binomio, y al recurrir a la historia religiosa

⁵¹ Javier SICILIA, "Poesía y misticismo" en *Poesía y espíritu*, p. 67.

⁵² SICILIA, 70.

⁵³ SICILIA, 72.

que nos muestra ejemplos de místicos-poetas, como san Juan de la Cruz, santa Teresa, fray Luis de León, entre otros, que tuvieron la necesidad de la poesía para comunicarnos de manera sublime sus experiencias místicas; esta objeción contribuye al predominio contemplativo del místico sobre el poeta, sólo así se confirma la opinión de Sicilia, para quien el poeta se puede extraviar en el trance iluminativo al no ser socorrido por la gracia divina.

3. 2 MÍSTICA Y POESÍA EN EL TEXTO LÍRICO

INDUDABLEMENTE, CUANTO he dicho desde el inicio del tercer capítulo contribuye para entender a *Telescopio...* como un poemario de contenido místico.

Desde 1969, José Miguel Oviedo ha llamado al poeta nicaragüense "un místico comprometido";⁵⁴ en cuanto que éste ha tomado una actitud activa en la situación sociopolítica de su país, sin descuidar por ello su vida espiritual.

Ernesto Cardenal le da a la poesía un sentido centroamericano propio como un medio de comunicación entre el hombre y Dios o entre Dios y el hombre. Esta actitud la vino concientizando desde 1956 y logró madurarla en los dos monasterios y en el seminario donde recibió la formación

sacerdotal, lo percibimos en *Gethsemani, Ky.*, en *Salmos y Vida en el amor*, entre otros; pero es en *Cántico cósmico* donde logra su expresión llena de Dios desde Centroamérica, hasta perfeccionarla con su misticismo, ya propio, en *Telescopio en la noche oscura*.

Desde 1956, el poeta nicaragüense deja de escribirle a la amada para entregarse totalmente a Dios y comenzar a escribir a partir de su experiencia iluminativa; es así como en él la poesía toma otro rumbo de mediación: "Me interesa la literatura al servicio de algo más grande que ella. Yo renuncié a la literatura cuando entré a un monasterio trapense. Entonces para mí eso más grande era Dios".⁵⁵ Como vemos, para él, la literatura deja de serle un fin en sí misma al convertirse en un medio eficaz para anunciar el Reino divino al sentirse llamado por Dios; por eso, en su declaración, continúa: "Me interesa la poesía, sí, y es lo que hago, pero me interesa de la misma manera en que le 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".⁵⁶ Esta concepción personal de la poesía como un medio se mueve en dos subvertientes —según lo hemos visto en el *corpus* religioso: el profético, que parte de una experiencia

⁵⁴ OVIEDO, "Ernesto Cardenal: un místico comprometido", en *Casa de las Américas*, 53.

⁵⁵ CARDENAL, "Un marxismo con San Juan de la Cruz", en *La santidad de la revolución*, p. 55. Citado por URDANIVIA BERTARELLI, 116-117.

⁵⁶ Véase: CARDENAL en URDANIVIA BERTARELLI, 111.

sociopolítica nacional, que va a irrumpir en toda Hispanoamérica. Ya hemos dicho que al poeta-profeta le ha tocado vivir el "arrancarás y plantarás" bíblico, comenzando por su patria, donde el genocidio somocista estuvo al día y era necesario no sólo denunciar la dictadura en su país sino, también, en toda Hispanoamérica desde Nicaragua.⁵⁷

La segunda subvertiente es la mística. Aunque podemos descubrir que el misticismo está en casi toda su poesía, hemos señalado algunas de sus obras como las representativas de este tema. De tal manera que, a través de ellas, podemos acercarnos no sólo a su experiencia, sino también a la concepción que tiene de la mística:

⁵⁷ Algunos de sus versos ejemplifican este plano: "Pero yo te cantaré a tí [sic.] porque eres justo/ te cantaré en mis salmos/ en mis poemas", "Pero yo podré hablar de tí a mis hermanos/ Te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo/ Resonarán mis himnos en medio de un gran pueblo", "te cantaré en mis poemas/ toda mi vida", "Señor/ recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra/ con el nombre de Marilyn Monroe. /[...] / Señor/ quien quiera que haya sido el que ella iba a llamar/ y no llamó (y tal vez no era nadie/ o era Alguien cuyo número no está en el directorio de los ángeles/ contesta Tú el teléfono!", "Ah, mi pueblo para quien yo canto", "El poeta es profeta, vaticinador", "Ésta mi épica astrofísica sólo tiene un sentido:/ proclamar que el universo tiene sentido./ Conciencia formándose lentamente por eones/ ¿Para QUÉ? ¿Para QUIÉN?" y "Lo nuevo expulsa a lo viejo,/ lo nuevo emerge de lo viejo (Mao)." Los versos citados pertenecen a los siguientes poemas, respectivamente: "Salmo 7", "Salmo 21", "Salmo 34", "Oración por Marilyn Monroe", "Cantiga 28 Epitalamio", "Cantiga 19 Hacia el hombre nuevo", "Cantiga 12 Nacimiento de Venus" y "Cantiga 19 Hacia el hombre nuevo".

Como en una obra de arte se refleja el artista que la ha creado, así también en la más íntima estructura de las cosas se refleja Dios.

[...]

La poesía no es sino descubrir este *pattern*, esta unidad de dibujo que corre a través de todo lo creado, y el ver cómo las cosas más diversas también son las mismas.

[de *Vida en el amor*, pp. 103 y 104]

Ernesto Cardenal descubre la necesidad que tiene el hombre contemplativo en recurrir al lenguaje sublime para comunicarnos sus momentos extáticos:

El amor humano tomó el lenguaje del amor místico, como dice Bergson, y no fue el amor místico el que tomó el lenguaje del amor humano.

[*Vida en el amor*, 147]

Para el poeta no hay nada mejor que el empleo de la metáfora como expresión y símbolo de aquello que es difícil comunicar, dada la naturaleza de lo finito y del Infinito:

La creación es poema./ Poema, que es 'creación' en griego y así/ llama S. Pablo a la Creación de Dios, POIEMA,/ como un poema de Homero decía el Padre Ángel./ Cada cosa es como un 'como'/ Como un 'como' en el poema de Huidobro", "En el principio/ —antes del espacio-tiempo—/ era la Palabra/ Todo lo que es pues es verdad./ Poema./ Las cosas existen en forma de palabra.⁵⁸

Si la primera subvertiente se caracteriza por el "arrancarás..." bíblico; la segunda por el "...sembrarás, construirás", como la anunciación de una forma nueva de vida.

⁵⁸ "Cantiga 2 La palabra".

En ambas subvertiente la poesía cardenaliana se ha convertido en la sierva de una realidad divina.

Marina Martínez Andrade ha dicho que el poeta nicaragüense llega a Dios por medio de la contemplación y de la acción;⁵⁹ y en efecto, *Telescopio...* es la confirmación de ello, en él convergen las dos subvertientes, con una peculiaridad del misticismo desde Hispanoamérica.

Como ya lo he referido en páginas anteriores, con su ingreso a la Trapa Ernesto Cardenal había renunciado a la literatura como una expresión de su auténtica desnudez espiritual, signo de un deseo de unión con Dios; pues, quien todo lo ha dejado, recibirá el ciento por uno, según el espíritu bíblico y, ahora en *Telescopio...*, el místico poeta recibe nuevamente el don de la poesía como la necesidad para expresar su experiencia mística. En este poemario, objeto de nuestra tesis, el poeta se vale de algunos versos de sus textos anteriores, pero ahora vertidos a lo divino; por el momento valga como ejemplo el siguiente:

Tú podrías inspirar mejor poesía si quisieras
en versos que circularán tal vez en toda
Hispanoamérica
y despertarán tal vez en otros que los lean
un amor mayor que el que pudo tener por ti el poeta.

⁵⁹ Marina MARTÍNEZ ANDRADE, "Poesía mística" en *La poesía de Ernesto Cardenal*, Tesis de licenciatura, en esta Universidad Nacional Autónoma de México, p. 112.

Los anteriores son algunos versos intertextuales —ahora a lo divino— del primer poema con el que inicia *Epigramas*:

Te doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña.
 Los he escrito sencillos para que tú los entiendas.
 Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,
 un día se divulgarán tal vez por toda Hispanoamérica...
 Y si el amor que los dictó, tú también lo desprecias,
 otras soñarán con este amor que no fue para ellas.
 Y tal vez verás, Claudia, que estos poemas,
 (escritos para conquistarte a ti) despiertan
 en otras parejas enamoradas que los lean
 los besos que en ti no despertó el poeta.

Desde entonces, el poeta se pronosticó un buen futuro en el mundo de las letras. Ahora ocurre algo similar, pero con el deseo de ser recordado como el enamorado de Dios, aunque éste lo atormente con su aparente ausencia.

La aparición de su anterior obra en *Telescopio*... representa la valoración de ese pasado, como una purificación del mismo, en el que la gracia de Dios ha seguido de cerca al poeta, fortaleciéndolo o fraguándolo para una entrega total hacia él, de tal manera que es válido decir de este poemario lo que José Miguel Oviedo dijo hace tiempo con respecto a *Gethsemani, Ky.*: "sus ataduras con el pasado no se han roto del todo, el Amor místico reviste los amorios efímeros".⁶⁰ En *Telescopio*..., su vida contemplativa lo obliga profundamente a hacer un recuento significativo de esa vida pretérita, cuya finalidad es el

⁶⁰ OVIEDO, "Ernesto Cardenal: un místico comprometido", 38.

develamiento de la noche como la vía purgativa que ha cruzado, y que ahora está experimentando la segunda noche de la vía iluminativa, como una espera de esa unión definitiva con Dios.

Todavía más, en *Telescopio...* ya no debemos detenernos tanto en la alusión a la denuncia de situaciones sociopolíticas —aunque tampoco debemos ignorarlo—, sino en lo trascendente de su espiritualidad mística, pues ha llegado a transformar en verso su vida extasiada de Dios. En este último poemario, hasta el momento, se aparta de todo para fundirse con el Creador de todo, y una vez transformado por Él y en Él, seguirlo palpando en el ser humano, el signo evidente de su existencia.

Veamos tal irradiación mística en sus breves poemas, no sin antes enfatizar ésta con la matización iluminativa que hemos hallado en los siguientes versos de Carlos Pellicer: "Trópico, para qué me diste/ las manos llenas de color./ Todo lo que yo toque/ se llenará de sol",⁶¹ donde, en el contexto cardenaliano, el término trópico estaría simbolizando a Dios, y el yo enunciador lírico en esos versos al místico, quien nos comunica su experiencia extática a través de la poesía, contagiándonos de ello al adentrarnos cada vez más en el texto.

⁶¹ Carlos PELLICER, "Deseos", de 6, 7 *poemas*.

Para transmitirnos su honda experiencia de aridez-vacío, encaminada hacia la Nada absoluta, Ernesto Cardenal ha recurrido al lenguaje poético, donde el empleo de la palabra precisa ha de lograr comunicarnos ese estado anímico.

Como todo buen poeta, ha tenido la facultad de innovar con maestría el lenguaje y valerse de estas innovaciones como una forma de expresar sus sensaciones, sus emociones y sus sentimientos sobre una desgarrada soledad, surgida muchos años después del renunciamiento a todo cuanto a ello estaba apegado y ahora enfrentarse con el silencio de Dios en su alma, que exclama: "Me quitaste todo,/ dátame todo pues".

La innovación técnica de Ernesto Cardenal se ha dado desde 1947 con su exteriorismo y éste lo emplea a la perfección ahora en *Telescopio...*, con una condensación de ideas en las imágenes poéticas, donde la intertextualidad y la autointertextualidad cobran una importancia en esta condensación, para tornarlos a lo divino y expresar, a través de ellos, su fortaleza en la esperanza y en el riesgo que está corriendo en ese itinerario hacia Dios. De aquí que, en una primera lectura, el poemario nos parezca fácil en su comprensión, pensando en la aparente ausencia retórica que en él pudiera haber; sin embargo, no es así, los poemas requieren más de una lectura para ser comprendidos y captar lo que nos quiere comunicar el poeta, quien se mueve en una simbolización de las imágenes concretas, aparentemente

sencillas, como es el caso del título que lleva el poemario, donde el sustantivo *telescopio* se convierte en una imagen poética desde el momento en que representa la actitud contemplativa del poeta místico, desdibujada en el yo enunciator lírico —aquí mismo véanse las páginas 197 – 199.

Con el empleo de la metaforización del sustantivo *telescopio* y del lenguaje aparentemente denotativo en el poemario, el poeta, una vez más, nos da una muestra de la técnica poundiana, en cuanto que condensa su vivencia mística para producir el efecto de la misma y, con ello, prescinde de las palabras o términos que no contribuyen a la comunicación extática:

Nuestras relaciones...
Esta simbiosis que somos.
Vos sabés lo que buscaba:
belleza que no engorde,
amor que no se aburguese.
Por otra parte vos:
querías tener amor con alguien
por lo que fui hecho.
Yo no hice nada para enamorarte.
Todavía chorrean sangre
mis renuncias.

En su conversación con Mario Benedetti, Ernesto Cardenal ha declarado que "en la poesía cabe todo; que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa, y otros que sean propios de la poesía",⁶² de aquí que en *Telescopio...* cite

⁶² BENEDETTI, 87.

la fecha precisa de su conversión, los términos propios de la ciencia, las citas textuales discursivas, las expresiones de la jerga, etcétera. Estas expresiones en su poesía, con las que "se eleva desde el habla misma con toda su cotidianidad y a veces, con toda su vulgaridad",⁶³ no demeritan su intento de comunicarnos con sublimidad: la ausencia o presencia de Dios en todo.

Sin olvidar los consejos poundianos —"en cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical"—, el prosaísmo cardenaliano llega a romperse repentinamente con el empleo de la rima interna en algunas figuras retóricas: "Amado misterioso que no gozo", "podría esperarte la vida entera,/ creador de aquella que yo quería", "¿Pero los dados no estaban cargados?", para sugerirnos, *ad intro*, el grado de profundización amorosa que ha experimentado con Dios.

Otra aportación de Pound a la poesía contemporánea, que Ernesto Cardenal ha asimilado muy bien, ha sido el empleo del ideograma chino o "la superposición de imágenes", que consiste, según el mismo poeta nicaragüense, en: "contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera

⁶³ Jaime DE GIORGIS, "Tres poemas de Ernesto Cardenal", en Fernando GARCÍA CAMBEIRO (edit.), *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación*, p. 42.

imagen".⁶⁴ El último poema de *Telescopio...* ejemplifica esta técnica poundiana —véanse las pp. 429 - 432—.

Aunque ya no es novedosa la visualización tipográfica de sus versos —pues viene del surrealismo y del cubismo—, sí es importante detenernos en esto, debido a que la apreciación tipográfica, como una de las principales características de la poesía actual a partir de las vanguardias surgidas entre las dos Guerras Mundiales, revela bastante acerca de la emotividad del poeta, quien ha de ser leído individualmente, pues la distribución espacial de sus versos complementan la comunicación de una alma silenciosa y desolada, la cual no podríamos notar con una sola lectura.

Primero, los breves poemas de *Telescopio...* aluden a las iluminaciones místicas que el poeta ha tenido en diferentes momentos extáticos en que se ha encontrado con la Nada absoluta, por ejemplo: el "Te vas y volvés/ inconstante *gurrión*,/ y otra vez te vas"; además de sugerirnos la presencia-ausencia del Amado, simbolizado en el ave, también nos sugiere los destellos de desolación, de índole mística, que sufre el yo lírico del poeta ante el silencio del Amado.

Todavía más, en el poema de un sólo verso percibimos la disposición, la ansiedad y la desesperación de la voz poética de Ernesto Cardenal ante la demora del Amado en esa noche

⁶⁴ "Por ejemplo cuando Pound contraponen la imagen de las putas y la del santuario de Eleusis, dos cosas tan contradictorias. Juntándolas, produce

oscura del alma: "Como la pareja impaciente en el parque esperando la noche".

En la línea poética escalonada, el estallido de su temperamento sexual caracterizado por dos extremos —soledad (vacío) y amor (respuesta)—, se va desvaneciendo en la sublimación de su sexualidad como una donación, más que una renuncia, a Dios: Yo he sido muy ardiente./ La historia de mi vida ha sido una historia de amor./ ¿De amor? ¡De soledad!/ De soledad y amor".

Ernesto Cardenal ha partido de un hecho concreto: la fecha de su conversión, ya señalada en páginas anteriores, y de la entrega desmedida al amor de las mujeres antes de su "conversión", como lo testimonian sus poemas de la primera etapa. Pues, así como fue con ellas, ahora lo es con el Amado, a quien espera incansablemente y, esta espera, esta actitud estática se da en cualquier lugar, por ejemplo en el interior de un cuarto de hotel, en la "Isla de Vancouver"; realidad concreta que es transmutada por un mundo totalmente simbólico, a través de la técnica lingüística, el poético por antonomasia, cuya capacidad expresiva, en este caso, altera el lenguaje denotativo en sus estructuras fono-prosódicas, morfo-sintácticas y en las correspondencias semánticas habituales. Veamos algunos ejemplos:

"Inconstante *gurrión*", "un cruel vidrio invisible", "Que qué blasfemias", "[...] las muchas luces de neón [...] / [...] sólo daban más luz a mi separación", "[...] personal / [...] personal", "¿no es esto, Amor, amor de veras?", "Gime gime gime / gime gime gime gime gime / gemido repetido es el arrullo". De aquí que las figuras poéticas en la expresión mística sean indispensables —por mucho que el poeta quiera huir de ellas—, pues, con ello, hay una alusión continua de imágenes sensitivas, auditivas y visuales que el lector puede experimentar, desde sus propias circunstancias, como una experiencia emotiva del poeta. Todas ellas evocan el deseo trascendente del poeta hacia Dios, quien lo ha atormentado con su silencio.

En cuanto al nivel semántico, el símbolo es el recurso poético que caracteriza al poemario. Las metáforas y las comparaciones que en él hallamos refuerzan la simbolización de *la amada, el amado, el telescopio, las aves, el cuarto del hotel, la luna, las aves, el parque, el sol, la casita blanca, la cama, la hamaca*, etcétera. Todos ellos no son más que el medio que une lo sensible con lo espiritual, de manera que, con este lenguaje connotativo, tenemos la sensación de poder experimentar mediante la espiritualización de los sentidos y acercarnos más a un mundo suprasensible, al mundo de lo inasible.

Estos rasgos característicos, propios del lenguaje poético en *Telescopio*..., nos llevan a pensar que sólo la perdurabilidad de la expresión lírica, manifestada en el principio de repetición de unidades equivalentes, eterniza el instante extático del místico poeta. En este *instante* intuido a través del símbolo, es donde convergen la poesía y el misticismo en Ernesto Cardenal, pues sólo mediante el lenguaje traslaticio de la poesía, dada su naturaleza sublime, logra expresarnos al Inefable.

Ernesto Cardenal ha traducido en palabras su experiencia con Él, en ese momento extático de creación (*poiesis*) artística, mediante el mecanismo o la habilidad del lenguaje traslaticio pues, con el puro lenguaje discursivo, el místico poeta no sabría decir exactamente lo que nos quiere decir.

Él ha rebasado la concepción platónica, en cuanto que no sólo es ya un intérprete de ese estupor que se tiene con la presencia directa de la divinidad, sino que está en ese proceso de convertirse en uno con el Uno, después de que haya superado la paradoja cristiana del "ya, pero todavía no", expresado en el desbordamiento sublime de la poesía, desde el más profundo silencio del alma, pues el silencio es el perfecto estado místico donde Dios se encuentra personalmente con el hombre.

Lo que Ernesto Cardenal ha vislumbrado de Dios lo dice a través de la poesía: "Yo tengo un amor secreto/ que ninguno

ve./ Tan secreto lo tenemos/ que sólo a mí me ven". Esta correspondencia amorosa guarda una estrecha relación con el sentido de lo bello, también surgido de la profundidad del ser humano, donde se viven los goces divinos que hacen estremecer a quien los experimenta: "Yo nací para un amor extremista", " Si oyeran lo que te digo a veces/ se escandalizarían. Que qué blasfemias". Esta estrecha conexión entre mística y poesía hace de Ernesto Cardenal un místico poeta, más que un poeta místico, como lo fue antes, lo constatan *Gethsemani, Ky., Salmos y Vida en el amor. Cántico cósmico* es el intermedio entre ambas concepciones, pues ahí el poeta confluye no sólo su técnica y su estilo, sino la divinización de lo humano y la humanización de lo divino.

Si con las obras anteriores Ernesto Cardenal ha incursionado en el misticismo, es con *Telescopio...* como se inscribe estrictamente en la poesía de los místicos. Quiero decir con ello que, después de su vivencia profunda de Dios en 1956, el poeta ha quedado divinizado, sin embargo ha tenido que pasar por muchos años ascéticos para que alcance su deseo unitivo con Dios: "Y Merton: su última advertencia/ en el Guest House antes de admitirme en el claustro: «La vida del monje es/ un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez»./ No me dio miedo"; con esta advertencia Ernesto Cardenal estaba predispuesto a experimentar esa aridez que aniquila en el hombre todo lo que no contribuye a la unión con Dios, y que lo

ha convertido en un nuevo "maestro en soledades", un nuevo maestro de las *nadas*. En el transcurso de esta experiencia espiritual, también ha sido compensado con las esporádicas intuiciones divinas, constatadas en el *corpus* místico, donde todavía la poesía se caracteriza por el deleite recreativo como una comunicación espiritual del alma contemplativa; pero, conforme experimentaba la desnudez del alma en esa contemplación divina, la poesía se iba tornando indispensable en el poeta, integrándola totalmente a su vida espiritual, hasta hacer de ella el medio eficaz, como una necesidad indispensable, para comunicarnos esa experiencia mística. Luego de *Telescopio...*, bien puede predicarse lo que Orozco Díaz ha dicho con respecto a la obra poética del carmelita descalzo: "en sus poemas resplandecen confundidos sus dones místicos y sus dones poéticos",⁶⁵ pues el hecho de que lo concibamos en el umbral de la unión con Dios no quiere decir que ahora su experiencia de aridez no sea una experiencia de Dios; sino todo lo contrario, Dios se le ha manifestado en la aridez como la Nada absoluta. En esa aridez el poeta nos deja percibir su honda desolación por el "Amado misterioso" que no goza.⁶⁶

Más de dos décadas intentando unirse a Dios lo han forjado como un contemplativo auténtico, es decir, un enamorado que

⁶⁵ OROZCO DÍAZ, "I. Poesía y mística", 58.

⁶⁶ CARDENAL, "Poema 3", de *Telescopio...*

se retira a la soledad para mirar al amante y un amante que pareciera que se ha olvidado de él; sin embargo el alma contemplativa vive fielmente en la esperanza de la llegada de quien ha enloquecido su alma: "que aun sin amarte siquiera, de tan derrotado/ el 2. de junio declaré mi rendición incondicional./ de ahí fue todo". Desde entonces en él la poesía se ha tornado a lo divino para dejarnos constatada su experiencia extática con el "Amor"; de aquí la importancia del paralelismo entre las experiencias poética y mística de naturaleza distinta, pero —dice Orozco Díaz— análogas como forma de conocimiento.⁶⁷

Para Orozco Díaz —quien se basa en Maritain y éste en Santo Tomás de Aquino— la poesía se caracteriza porque en su trascendencia de una "realidad sensible, alcanza el conocimiento directo de la esencia divina",⁶⁸ mientras que la experiencia mística "penetra en la realidad por intuición, en visión sintética, descubriendo las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí",⁶⁹ con esto el crítico español nos está hablando de un ascenso y un descenso entre ambas realidades, mismas que podemos identificar en *Telescopio...*, pues el alma del místico poeta hace estallar, por medio del lenguaje figurado, el lenguaje simbólico, esa mudez enardecida que lleva todo contemplativo.

⁶⁷ OROZCO DÍAZ, 59.

⁶⁸ OROZCO DÍAZ, 59.

⁶⁹ OROZCO DÍAZ, 59.

Cuando Orozco Díaz nos habla de las dos formas de conocimiento que tiene el poeta ante el proceso de inspiración y la génesis de una obra poética, lo hace basándose en la concepción mística —activa y pasiva juanista— de incursionarse en la noche del sentido; esta idea está reforzada, con los dos efectos de la gracia en el alma: la operante y la cooperante, según Santo Tomás de Aquino, en que, tanto para el carmelita como para el dominico, la actitud pasiva u operante sucede cuando Dios interviene directamente en el alma del contemplativo, mientras que en la actitud contemplativa o cooperante el alma sale al encuentro de Dios. De manera análoga, el poeta puede crear por medio del "esfuerzo y la meditación consciente, concentrándose [...] en la reflexiva elaboración verbal";⁷⁰ pero también existe "la creación espontánea, incluso inconsciente, en que el poeta declara se ha dejado como arrastrar de una voz que se le ofrecía como algo externo a su espíritu, esto es, en actitud de completa pasividad".⁷¹ El mismo Orozco Díaz se basa en otro crítico, Stefan Zweig, para decir con éste que "«no se da con mucha frecuencia el tipo de creador puramente intuitivo ni el del rigurosamente lógico»".⁷² Con base en estas objeciones, podemos ver que, al estructurar su poemario y titularlo con una intertextualidad juanista, Ernesto Cardenal se ubica como

⁷⁰ OROZCO DÍAZ, 60.

⁷¹ OROZCO DÍAZ, 60.

⁷² OROZCO DÍAZ, 61.

creador cooperante o reflexivo; incluso en la distribución espacial de los versos se puede notar; sin embargo, casi simultánea a esta acción, en él mismo aparece la actitud pasiva u operante, espontánea; lo percibimos con detalle en los poemas de una intensidad estética, como en los poemas número 19, 35, 38, 69, 73, 74 y 79, por citar algunos ejemplos, cuyo lenguaje claro y prosaico sugiere la espontaneidad mística.

La creación de *Telescopio...* ha partido de una realidad interior en la que se experimenta la inasibilidad de Dios; ante esta experimentación, el poeta de Solentiname se ha valido de la realidad exterior como símbolo, con el cual ha logrado expresarse deliberadamente.

Otra actitud de índole mística es lo que Orozco Díaz llama "una especie de endopatía" o gusto interior, en la cual "el alma del poeta siente identificarse con las proporciones e impulso dinámico de los elementos naturales que contempla"⁷³ —de aquí el gran peligro de caer en el panteísmo: todo es Dios. Esta experiencia de totalidad, que descubrimos en el poemario, debe entenderse como una percepción cósmica o un conocimiento expansivo de la realidad. Ernesto Cardenal nos deja ver tal característica desde que se considera como el amante de "un amor extremista", con quien desea estar a solas: "¡Nada quiero sino estar contigo!", verso motivacional

⁷³ OROZCO DÍAZ, 64.

que nos anticipa la visión totalizante en *Telescopio*..., señalada por el ascenso de la luna y el descenso del sol como puntos cardinales de un eje horizontal; y el lago y las estrellas como el eje vertical, ambos ejes delimitan el escenario donde acontece el drama de la amada. Las aves, los aviones, las construcciones arquitectónicas, la hamaca, la motocicleta, son motivos que el místico-poeta involucra en su situación vivencial, de tal manera que en él —según Orozco Díaz con respecto a la poesía del carmelita descalzo—, "cuanto más intenso es el deseo de descubrir lo profundo de su alma, más inevitable le será la expresión literaria o poética".⁷⁴ Y Ernesto Cardenal, con esa sencillez franciscana en el lenguaje⁷⁵ traslaticio, ha sabido comunicarnos su perseverante fidelidad en la espera del Amado y la desolación que padece ante la demora de éste "en el momento de suprema desolación y abandono";⁷⁶ pues, *Telescopio*... —como la poesía del carmelita descalzo, según Orozco Díaz— es el poemario con que espontáneamente se expresa "el alma para buscar el consuelo del Amado".

⁷⁴ OROZCO DÍAZ, 64.

⁷⁵ Véase CUADRA en el "Prólogo", 17.

⁷⁶ OROZCO DÍAZ, "Del recogimiento místico al recogimiento poético", 113.

4 EL SIMBOLISMO DE LOS TÓPICOS CENTRALES COMO CARACTERIZACIÓN DE LA NOCHE

CARL GUSTAV JUNG dice que el hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir y que, a través de esta palabra, descubrimos en el ser humano un lenguaje lleno de símbolos, mediante los cuales —continúa diciendo el psiquiatra suizo—, representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros,⁷⁷ de lo que debemos inferir un mensaje.

La definición nominal del término símbolo nos acerca más a la comprensión del mismo,⁷⁸ pues denota movimiento, un dinamismo en el que intervienen más de un elemento, mismos que deben unirse por una razón causal, en la que dichos elementos han de guardar cierta semejanza para lograr una compatibilidad mediante la identificación y unión. Esta idea se esclarece con la aportación que ha hecho al respecto Nora María Matamoros Franco en un breve ensayo, en el que alude, además de una definición nominal, al contexto histórico del término:

Con todo, *símbolo* quiere decir 'signo' o 'señal', porque con el vocablo [símbolon] los griegos hacían referencia a las mitades de una moneda que dos personas rompían entre sí

⁷⁷ Carl Gustav JUNG, "1. Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*, p. 17.

⁷⁸ Vocablo griego "sýmbolon id., deriv. de symbállō 'yo junto, hago coincidir' (y éste de bállō 'yo lanzo')", Joan COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.

para preservar cada una la mitad, con el objeto de tener prueba de identidad de quien presentase su parte. Por ello, además, la palabra griega [simbolon] (entre otra gama de significados) tiene que ver, también, tanto con 'acomodar', 'ajustar', 'cuadrar cada una de dos mitades o piezas correspondientes', 'ajustarse una cosa con otra'.⁷⁹

Entonces estamos hablando de dos elementos o cosas que deben complementarse entre sí, de tal manera que en el proceso de su búsqueda, esa vaguedad cognoscitiva deja de permanecer oculta una vez que este dinamismo se enfila hacia un encuentro (nuevamente la etimología —bállo—), hacia un "yo lanzo" ha presupuesto la búsqueda de esa otra parte que complementa y descubre la figura sin permanecer más en la incertidumbre.

Por otro lado, el término *símbolo* tiene sus connotaciones específicas según la disciplina que lo emplee, por ejemplo la simbolización de los elementos químicos en la tabla periódica representan una realidad descubierta por el científico; también las matemáticas operan con símbolos: los números y la figuras geométricas, que expresan la esencia de la realidad. Ambas coinciden, como en cualquier otra acepción del símbolo, en representar una realidad convencional cuyo objetivo es comunicar lo descubierto; la diferencia radica en los medios; el

⁷⁹ LIDDEL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press, 1997. Citado y traducido por Nora Marla MATAMOROS FRANCO, en "Experiencia religiosa y misticismo: la mística como *ars simbolica*", *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, N° 596, p. 38.

nuestro es la develación de una realidad mística en *Telescopio*... desde una perspectiva literaria.

Como ha afirmado Jung, una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio.⁸⁰ *Telescopio*... está escrito en un sentido místico, en él encontramos las imágenes simbólicas del misticismo en los tópicos centrales del poemario: el *locus amoenus*, el erotismo, el *carpe diem*, la noche y la nada, mismos que son analizados desde un campo nocional, es decir, desde el "corpus léxico constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organizan en torno a un concepto-base que es común a todos los lexemas debido a que abarca el conjunto de los semas nucleares (los característicos de cada semema)".⁸¹ Así, el concepto-base en el poemario es el drama amoroso de la "amada", quien se desenvuelve en la experimentación de la aridez espiritual —noche—, en su ansiedad por encontrarse con el "Amado", y el aparente silencio de éste ante la situación penosa de aquélla. En torno a este concepto-base giran los semas: *amada y amado, alcoba, cuarto, hamaca, habitación, lecho,*

⁸⁰ JUNG, 18.

⁸¹ BERISTÁIN, "Campo semántico", en *Diccionario de retórica y poética*. Allí mismo, la escritora define el término sema como "el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de *significación* [...]. Un sema es un rasgo distintivo de un *semema*. Un semema es el conjunto de los semas, o sea de los 'rasgos semánticos pertinentes' que generalmente se realizan en un *lexema*, esto es, en una palabra, considerada en un *contexto* y en una situación de *comunicación*".

desnudada, luna, cama, gurrión, lago, vidrio, parque, hembra y macho, alma, cero, erotismo, sexo, cópula, sexualmente, deseos sexuales, mujer desnuda, violación, vidrio, cuadrangulares moles escalonadas, arrullo, la pareja de enamorados, tiempo, aviones, avionetas, paisajes, flores, casita blanca, garza, mediodía, alcaravanes, eunucos, estrellas, nada, recuerdos, anécdotas; en cuanto que, independientemente de que posean otros significados, todos convergen aquí, en el símbolo de la noche mística, como un momento de tinieblas en el sentido espiritual, donde el alma ha de ser purgada y purificada para un encuentro inmediato de unión con Dios.

Ernesto Cardenal emplea el lenguaje poético, porque es el más cercano a la experiencia trascendental y este lenguaje metafórico se caracteriza por sugerir silenciosamente esa realidad mística que se encuentra más allá del entendimiento humano; por eso, reitero, los términos que conforman la "red de relaciones semánticas" está dentro de una connotación anagógica, es decir, desde una simbolización mística que, siguiendo a Jung, representan conceptos incapaces para nosotros de definir o comprender del todo. Así, desde el título del poemario, el texto nos ubica en el marco del misterio, en el que la voz poética de Ernesto Cardenal nos comunica su experiencia desgarradora de amor y búsqueda hacia una definitiva unión con el Ser Absoluto, quien parece encontrarse

ausente de él. La voz poética está designada por la simbolización consciente o cerrada de los términos amada —el alma del yo enunciador lírico—, Amado —Dios—, 0 —la aridez—, nada —ausencia, desnudez, idea que se desarrolla hasta significar, por último, una forma de intuir la presencia divina—, alcoba, hotel, casa —la interiorización del hombre; tiene una estrecha relación con el alma—, las aves, la luna y el sol —descenso y ascenso que simbolizan el velo o la cortina que marca el tiempo y delimita el espacio—; la desnudez como el desprendimiento y carencia de todo cuanto ata al hombre al mundo sensible; la cama, actitud de confianza y entrega; el eunuco, la entrega total; la sexualidad, unión espiritual de la voz poética con Dios; la violación, la fuerza de Dios en el hombre; el vidrio, obstáculo; moles cuadrangulares, el mundo de la vanidad, espejismos de la vida paradisiaca. Todos ellos desembocan en el símbolo de la noche purgativa e iluminativa que aquí se estudia; símbolos todos ellos, cuyos prototipos los hallamos en el *Cantar de los cantares*, de donde también san Juan de la Cruz se ha inspirado y a quien Ernesto Cardenal sigue de cerca:

Para poseer a Dios, uno debe desposeerse de todas las cosas [...] un estado de indiferencia, ese estado que San Juan de la Cruz considera la condición imprescindible para la posesión de Dios: el vaciarse de todo, la nada (como él lo llama), el renunciar a todo para poseer el Todo. En realidad,

todo aquel que quiere alcanzar la unión mística, tiene que escoger este camino de negación.⁸²

Esta connotación mística en el texto, resultado de las experiencias extáticas del místico poeta, también se encuentra reforzada con la influencia del *Cantar de los cantares* y de algunos místicos como Pseudo-Dionisio Areopagita, Maestro Eckhart, Miguel de Molinos y santa Teresa, además de san Juan de la Cruz, quienes experimentaron la aridez y el vacío como el proceso necesario para unirse a Dios.

Conuerdo con Bernard, cuando dice que el lenguaje simbólico parte de la imagen para pasar a otro nivel significativo,⁸³ idea semejante a la de Jung, según lo hemos visto en páginas anteriores. Para el psiquiatra suizo, una vez que reconoce el símbolo en su significado trascendental del término o de una imagen, como manifestación de nuestro inconsciente en lo onírico, se clasifica como natural o cultural, según su contenido inconsciente o consciente "de la psique". El símbolo natural constituye producciones espontáneas de la psique individual, como se observa en los sueños o en las fantasías de una persona. En cambio, el símbolo cultural lo constituyen imágenes creadas de manera consciente por un artista que adopta a menudo imágenes religiosas como la cruz:

⁸² CARDENAL, en BENEDETTI, 91-93.

⁸³ Ch. A. BERNARD, "Símbolos espirituales", en *Diccionario de espiritualidad*, p. 1304.

Los primeros [símbolos naturales] se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, y, por tanto, un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales [...]. Por otra parte, los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar «verdades eternas» y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas.⁸⁴

Si con el tiempo un símbolo natural puede transformarse en símbolo cultural, Ernesto Cardenal ha partido de una experiencia personal, que ha colectivizado mediante la poesía, bajo la identidad de los dos principios arquetípicos que ha desarrollado desde *Cántico cósmico*, visto como un preámbulo a *Telescopio...*, la materia y el espíritu, términos que Jung identifica con la "gran Madre" o la "Madre Tierra" y el "Padre de Todo" o "Nuestro Padre", respectivamente. En esta misma línea de significación, en la "Cantiga 15. Nostalgia del paraíso" el poeta nicaragüense versifica la idea de uno de los tres grandes trágicos griegos: "La amante tierra anhela casarse con el cielo dice Esquilo"; también lo ha expresado bellamente en la "Cantiga 1. El big bang": "Y el universo se llenó de luz./ ...La noche oprimía la tierra como selva impenetrable...". Estos arquetipos: Tierra= materia y Cielo/universo= espíritu, adquieren un significado específico y definitivo en uno de los versos del poema número 11 de *Telescopio...*: "El que todo en el universo es macho y hembra", como argumentación a su

⁸⁴ JUNG, "El papel de los símbolos", 89.

deseo de unión mística con Dios: "el que todo es macho y hembra es para mí confirmación/ de que el celibato es matrimonio". Esto forma parte de toda la aventura dramática del alma de la voz poética de Ernesto Cardenal que, al colectivizarse, de alguna manera abre su connotación anagógica hacia una futura interpretación hispanoamericana en su relación con Dios; aún más, del alma humana en su religación con Dios.

Con este antecedente, la imagen poética que encierra el término "telescopio" es el primer indicio que nos contacta con la noche que describe Ernesto Cardenal en el poemario. Desde el comienzo, el poeta compromete nuestros sentidos visual y auditivo a la focalización de la noche más oscura de su alma, invitándonos, si queremos, a descubrir y a entender con finura la noche específica a la que se refiere con su estado anímico. Si una vez enfocado el instrumento óptico en el objeto de interés, tiene la función de hacerlo suficientemente brillante para ser visto o ser fotografiado o registrado por detectores electrónicos, el poeta aprovecha esta peculiaridad objetiva y la subjetiviza por medio de un lenguaje connotativo, para resaltar las iluminaciones místicas en el poemario, sobre todo en poemas clave, para que nosotros descubramos la noche espiritual a la que alude, a partir de la primera hermenéutica de los tópicos, diferenciándola, por sus características, de la otra,

ambas desarrolladas en *Subida del Monte Carmelo* y en la *Noche oscura*, del carmelita español.

En el "Prólogo" a *Telescopio...*, López-Baralt acentúa la connotación metafórica que le da el poeta al instrumento óptico y nos comparte su concepción mística del mismo, apoyándose en el conocimiento de la historia de los contemplativos. La escritora puertorriqueña también remarca la interpretación fálica del instrumento óptico, que el poeta de Solentiname desarrolla agudamente en un sentido trascendental:

El poeta, no cabe duda, ha acuñado una metáfora novedosa con este telescopio «a lo divino», que viene a representar aquel ápice u hondón del alma u ojo de la luz con el que los antiguos contemplativos aludían a esa capacidad cognoscitiva del místico que opera en niveles alterados de conciencia. Tampoco son difíciles de advertir los velados sobretonos eróticos de la imagen fálica de un telescopio que penetra en la negra oquedad femenina del firmamento oscurecido: Cardenal hace que su discurso místico se sirva continuamente de esa rica ambivalencia en los niveles del amor humano y divino.⁸⁵

En efecto, esta concepción erótica está asociada con la simbología de la espada, la lanza y la flecha como principios masculinos de penetración. Sin embargo, en Ernesto Cardenal, como contemplativo, el telescopio alude más a una ascensión que a un significado erótico; también representa el espíritu del discernimiento en la noche oscura del alma. Más allá de la connotación fálica, el telescopio es el símbolo de la fe en el

⁸⁵ Luce LÓPEZ-BARALT, "Prólogo" a *Telescopio en la noche oscura*, 19.

místico poeta, con la que guía su vida por la tortuosa oscuridad de sus pasiones, de todo aquello que lo ata en la dimensión humana y que, con ese espíritu de discernimiento, separa las dos noches y determina el estado anímico depresivo por el que cruza su alma en la noche oscura del espíritu, descrita en los libros II y III de *Subida del Monte Carmelo*; con esta alusión del místico español la imagen del telescopio se transforma en un símbolo abierto.

El espíritu del poeta está enfocado hacia la esperanza de encontrarse cara a cara con Dios.

Con la anunciación e interpretación del telescopio, como símbolo cerrado o consciente, inmediatamente pasa a ser un símbolo abierto, desde el momento en que éste es proyectado hacia el exterior, expresando con ello el estado depresivo por el que atraviesa el espíritu del místico en la noche oscura del alma, de tal manera que adquiere un significado colectivo pues, dentro de los parámetros ortodoxos de la mística, el alma contemplativa padece las purificaciones espirituales como el precio que ha de pagar por su deseo de unirse a Dios; según san Juan de la Cruz: "Y la *segunda Noche* o purificación pertenece a los ya aprovechados, al tiempo que Dios los quiere ya poner en el estado de la unión con Dios; y ésta es más oscura y tenebrosa y terrible purgación".⁸⁶

⁸⁶ San Juan de la Cruz, "Libro I, Capítulo 1", en *Subida del Monte Carmelo*, p. 24.

4. 1 *LOCUS AMOENUS*

LA PRESENCIA DEL paisaje como escenario del drama amoroso de la amada, en el poemario, tiene su antecedente en el *locus amoenus*, tópico clásico en el que no puede faltar alguno de los siguientes elementos: el parque, el lago, la luna, y las aves. A este lugar, hecho para el amor, Ernesto Cardenal añade otros elementos que caracterizan la eroticidad de la amada y, con ello, la disposición de entrega al Amado: la hamaca, la recámara del hotel o de la "casita blanca". Estos elementos como indicios importantes logran la perfección de su significado en la imagen del alma, el lecho auténtico. Como símbolo, el lugar-ameno alude al encuentro del hombre con la divinidad en un ambiente exuberante y de recogimiento espiritual, que invita a la elevación del alma hacia Dios y que, de alguna manera, va a estar vinculado con el relato del *Génesis*,⁸⁷ cuyo jardín alude a un lugar privilegiado y divino, donde Adán y Eva no sólo disfrutaban la exuberante naturaleza, sino también se complacen mutuamente. Para Demetrio Estébanez Calderón, este tópico simboliza el retorno del hombre a la naturaleza y el reencuentro de la felicidad y del paraíso perdido,⁸⁸ idea vinculada con la religación del hombre con Dios.

⁸⁷ Gen 2: 2-25.

⁸⁸ ESTÉBANEZ CALDERÓN, "Locus amoenus", en *Diccionario de términos literarios*.

La hamaca —probablemente de la "casita blanca"— y la recámara del hotel o de la casa son diferentes modalidades de una idea: la interiorización de la amada; una invitación al recogimiento, a la oración y a la meditación; ambiente propio para el encuentro con el Amado.

En el poema número 1, Ernesto Cardenal nos presenta la imagen del amor humano como una analogía del amor divino. La amante espera la llegada del Amado, su actitud contemplativa transparenta un sentimiento amoroso: "Amada y amado. La amada/ mira desde la alcoba la luna que asciende." Esta actitud se tornará en tristeza ante la demora del Amado, quien no tiene "prisa por ir a la cama". Ante esta situación temporal la amada, en su contemplación nocturna, visualiza a lo lejos unos amantes que se corresponden apasionadamente en un lugar agradable, en el momento y lugar oportunos para ellos; este idilio enciende cada vez más en la amada-alma el deseo unitivo y, consecuentemente, su angustia ante la demora del Amado: "Este parque de Madrid... Mira tú/ mi amante inmaterial los cuerpos que se besan." La borradura que hallamos en el primer verso, sin duda puede referirse a algún lugar concreto nicaragüense, por el contenido del verso, pero también ésta, dentro del símbolo cultural, alude a una invitación de correspondencia entre Dios y el alma en el lugar del amor espiritual que surge de la quietud.

El alma del místico poeta es el mejor lecho, dada su naturaleza espiritual: "Yo nací para un amor extremista", convincente dice la amada en el segundo poema, y en tal actitud se encuentra, fuera de toda conceptualización teológica, simbolizada en la Santa de Ávila, como lo hemos de apreciar en el poema número 50, donde el lenguaje llano y claro transparenta su humildad: "simplemente mi alma está acostada boca arriba/ esperando que te echés sobre mí." Esta imagen erótica de la desnudez, como requisito de entrega y unión, es una constante en el poemario, que bien puede identificarse con la imagen de las cinco vírgenes prudentes que esperan inconsolablemente al Amado.

El lugar ameno, en una concepción moderna, va desde el espacio abierto hasta el cerrado. El primero alude a la exterioridad del yo enunciador lírico, y lo encontramos en los poemas 7, 28, 31, 38, 42, 45 y 84: "Este parque de Madrid... Mira tú/ mi amante inmaterial los cuerpos que se besan." "Hay un arrullo entre las hojas/ —el otro arrullo no se oye—/ como si fuera dentro de mí/ esperando el tuyo." "Dulzura con que se aman/ en parques o cines o en alcobas." "Como la pareja impaciente en el parque esperando la noche." "No sé dónde acaba el follaje real/ y dónde empieza el follaje del agua./ Estos paisajes con agua/ donde el agua todo refleja/ y que tanto nos encantan/ con el reflejo de tu rostro/ por lo que nos encantan tanto." Versos en los que observamos la gradación, cada vez

más espiritual de la percepción exterior, que hace la amada como otra forma de recibir al Amado: "Me da igual. Yo le he hecho un lecho entre las flores/ más allá de las ecuaciones matemáticas./ Yo misma soy el lecho."

El espacio cerrado o interioridad del yo enunciador lírico aparece en el poema número veintiuno, donde la amada, pese a su angustiada soledad, no vacila en la espera: "Aunque tú no vengas conmigo esta noche/ mi alma ha quedado abierta para ti./ Por si vinieras. Si tú vienes/ estará abierta de todas maneras para ti/ y nadie más." Esta actitud de fidelidad la hace expresar, sin vacilación alguna, su decisión de entrega absoluta una vez que haya renunciado a todo aquello que la ha atado a lo que no es Dios: "Átomos míos,/ que son míos sólo brevemente,/ porque después vendrán otros,/ díganle a mi amado que seré suya/ cuando esté de todo átomo desnudada." Versos que nos recuerdan al *Cantar de los cantares* —5, 8: "Os conjuro, hijas de Jerusalén,/ que, si encontráis a mi amado,/ le digáis que fallezco de amor"; y también la segunda estrofa de las "Canciones entre el alma y el esposo", del reformador carmelita: "Pastores, los que fuerdes/ allá por las majadas al otero,/ si por ventura vierdes/ Aquel que yo más quiero,/ decidle que adolezco, peno y muero." La diferencia con Cardenal es que, tanto en el versículo del poema bíblico y en la segunda canción del carmelita, la amada está en la total disposición de unirse al Amado, de aquí el sentimiento de

dolencia, pena y muerte, según el mismo reformador carmelita, mientras que, en los versos del poeta nicaragüense, la amada está consciente de las imperfecciones que tiene y que aplazan el proceso de unión con Dios, situación que más adelante lo conducirá a la angustia.

Ernesto Cardenal, como san Juan de la Cruz, sigue la tradición mística del desprendimiento a través de la purgación. La semejanza del místico poeta ex-trapense con el *Cantar de los cantares* y con san Juan de la Cruz reside en recurrir a terceras personas como mediadoras de su sentimiento amoroso y disponibilidad de entrega, para tal fin se vale de la *prosopopeya*, donde los "átomos" que constituyen su cuerpo, por ser partículas íntimas del mismo y que de alguna forma se autoexamina, expresan su ardiente deseo de entrega. Son los que comunican su estancia a medio camino entre lo que desea y lo que lo detiene. Para estos versos de Ernesto Cardenal, vale citar la exégesis que hace el místico español a la "Canción II", de su *Cántico espiritual*:

En esta canción el alma se quiere aprovechar de terceros y medianeros para con su Amado, pidiéndoles le den parte de su dolor y pena; porque propiedad es del amante, ya que por la presencia no puede comunicarse con el Amado, de hacerlo con los mejores medios que puede; y así, el alma, con sus deseos, afectos y gemidos, se quiere aquí aprovechar como de mensajeros que tan bien saben manifestar lo secreto del corazón a su Amado.⁸⁹

⁸⁹ San Juan de la Cruz, "Canción II", de *Cántico espiritual*, p. 576.

También en el *Cantar de los cantares* —5, 8—, la amada recurre a terceras personas como mediadoras en el amor entre ella y su amante: "os conjuro, hijas de Jerusalén,/ que, si encontráis a mi amado/ le digáis que fallezco de amor."

En esta línea de espacio cerrado encontramos otros poemas como el 75, el 58 y el 40. En el primero, alude a su estancia en algún "motel", en "la Isla de Vancouver", donde, a través de la contemplación astral, el alma de la voz poética de Ernesto Cardenal se siente correspondida por Dios. En el segundo, percibimos la exuberancia del paisaje, típico lugar ameno, y el mutuo amor que allí ambos se profesan. En este poema, el color blanco de la "casita" y "el vuelo de la garza [que] es muy blanco", connotan la pureza del alma de la amada, como un elemento a su favor para que el Amado more en ella por siempre.

El imponente silencio y la frescura de los parques en la noche invitan a una predisposición para el recogimiento del alma, en la que pudiera oírse la voz acariciadora del Amado, una vez que éste reconozca a aquélla como el auténtico *locus amoenus*.

4.2 CARPE DIEM

LA FUGACIDAD DE LA VIDA, en relación a la búsqueda de la eternidad, es otro motivo recurrente en *Telescopio...* Está caracterizado aquí por la misma ansiedad de la voz poética a través de la amada, en la ascensión de la luna en un paisaje acuático y el ocultamiento del sol que anuncian la llegada de la noche; en las visitas esporádicas del "gurrión" [sic.] y la presencia de otras aves; el recuerdo del amor en la juventud; la fecha de su conversión, la alusión a una de las eras geológicas y las anécdotas; en el vaivén de los aviones, en la búsqueda de la belleza incorruptible.

Veamos algunos fragmentos de los poemas veintinueve, cuarenta, cuarenta y siete, cincuenta y nueve, y sesenta y nueve como ejemplos en los que se nota esta preocupación del tiempo, que se torna angustioso ante la demora del Amado. Estos poemas convergen en el número ochenta y uno, cuyo sentimiento depresivo sólo se disipará con la presencia del Ser divino: "Tiempo, yo te odio. Aunque sin ti no existiera./ Y por tu pasar moriré aunque por tu pasar nací./ Como San Francisco de Borja yo quiero ahora/ amar a alguien a quien no toque el tiempo".

La fugacidad existencial se transfigura en el sentimiento del amor oblativo: "El ir amándote mientras viva/ sin esperar nada

de este amor/ igual que si no existieras/ y persistir no obstante el amor/ ¿no es esto, Amor, amor de veras?"

La verticalidad del tiempo como realización y consumación de lo esperado: "Un día te abrazaré fuera del tiempo/ donde todo sucede al mismo tiempo."

Vivir para siempre con el Amado como fin último de la amada: "Senti que la eternidad/ será estar juntos los dos".

El renunciamiento a la belleza terrenal por el Inefable: "Efímero era, superefímero/ aquello que yo renuncié,/ pero no fue por lo no-efímero/ ¿Querés que te sea sincero?/ sino que fue por lo que *no es*."

El tiempo en la prontitud de la desnudez total de aquello que ate e impida a la amada unirse con el Amado: "Átomos míos,/ que son míos solamente,/ porque después vendrán otros,/ díganle a mi amado que seré suya/ cuando esté de todo átomo desnudada."

La fugacidad del tiempo en *Telescopio*... descansa en la esperanza de fundirse, tarde o temprano, en Dios, aunque éste sea inaprehensible por nuestro intelecto. Es el tiempo de la fe y de la paciencia.

4. 3 EROS TRANSFORMADO EN HIEROS GAMOS

OTRO DE LOS tópicos que resalta en el poemario es el erótico, entendido como un elemento positivo del amor humano en sus dimensiones simultáneas corporales y espirituales. La actitud amorosa de la amada, en *Telescopio...*, nos revela esa fuerza atrayente del amor erótico sugerido en sus expresiones verbales, cuyos significados emocionales están caracterizados por las situaciones de ansiedad que padece y los lugares a los que alude en todo momento, en la manifestación de quererse desprender la túnica como una forma de flirtearle al Amado; pero siempre con una intención artística: "Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama", "como la pareja impaciente en el parque esperando la noche", "mi alma ha quedado abierta para ti", "tener a Dios en mi cama o en la Hamaca", "Yo he sido muy ardiente", "He aquí que tu amada está desnuda", "Era tanto tu amor/ que lo violaste". Por expresiones como éstas, López-Baralt ha llamado a Ernesto Cardenal el "poeta contemporáneo del psicoanálisis freudiano";⁹⁰ creo que, si lo es, lo sería más en *Cántico cósmico. Telescopio...* rebasa aquella concepción freudiana, en cuanto que la sexualidad debe analizarse desde una dimensión ontológica.⁹¹ Leonardo

⁹⁰ LÓPEZ-BARALT, "Prólogo", 20.

⁹¹ Según FERRATER MORA, para Martin HEIDEGGER, "la ontología es, en realidad, única y exclusivamente, aquella indagación que se ocupa del ser en cuanto ser, pero no como una mera entidad formal, ni como una existencia, sino como aquello que hace posible las existencias",

Boff, teólogo brasileño, nos habla de una sexualidad "mas allá de la genitalidad", lo dice desde una visión trascendental, fundada en las experiencias positivas de la castidad, que es la donación deliberada de la persona íntegra a Dios por medio de la oración, la justicia y la caridad:

Nuestra cultura no tiene una experiencia de sexualidad como dimensión ontológica que atraviesa todo nuestro ser. Hace una experiencia genital, de alivio de una tensión, y nada más. No hace de la sexualidad una experiencia mística de la totalidad del ser humano en cuanto hombre, en cuanto mujer, que posee la dimensión de la subjetividad, del pensamiento, de la intimidad, de la trascendencia y de la experiencia mística. Todos los místicos celebran el encuentro con Dios como un inmenso banquete o como un desposorio por amor: desde el *Cantar de los cantares* hasta san Juan de la Cruz y santa Teresa. San Buenaventura llega a hablar hasta de orgasmo. Porque ellos de hecho llegaron a experimentar algo así al entrar en contacto con Dios.⁹²

Para este mismo teólogo, según sus estudios sobre el yoga, la vida espiritual auténtica está fundamentada en la perfecta comprensión y donación de la sexualidad humana a Dios:

Los místicos del yoga, que trabajan mucho los *chakras*, dicen: una verdadera experiencia de amor tiene su dimensión genital pero, si se restringe a esa dimensión, queda excesivamente recortada. Debe pasar a través de los siete *chakras* hasta llegar al sentimiento interior, la

(*Diccionario de filosofía, t. III*). En este contexto, la sexualidad no debe explicarse desde la reducción de lo puramente carnal, más bien debe contemplarse desde su dimensión espiritual.

⁹² Leonardo BOFF, "Dimensión ontológica de la sexualidad", en Leonardo BOFF y Frei BETTO, *Mística y espiritualidad*, p. 135.

experiencia de la finitud, de la iluminación, que capta la dimensión cósmica del amor.⁹³

Con base en esta concepción trascendental de la sexualidad, a pesar de vivir nosotros en una cultura falocéntrica o genitalizada, el erotismo en *Telescopio...* se orienta hacia lo trascendental, como la auténtica realización de la sexualidad.

Aunque no pretendo una interpretación exhaustiva psicoanalítica al respecto, tampoco puedo prescindir del elemento inconsciente en el poeta; al respecto, nuevamente recurro a Jung, para quien la sublimación sexual es compensada en el símbolo de nuestra expresión inconsciente. Este psiquiatra nos dice que "los sueños sirven de compensación. Tal suposición significa que el sueño es un fenómeno psíquico normal que transmite a la conciencia las reacciones o impulsos espontáneos del inconsciente".⁹⁴ Ernesto Cardenal ha llegado a concientizar y a sublimar sus impulsos en su deseo insaciable de unirse totalmente a Dios: "Anoche soñé con un coito, un sueño realista, hiperrealista", donde la excesividad de su erotismo es canalizada ascéticamente hacia el fin que persigue. López-Baralt ha acertado al decir que la sinceridad de Ernesto Cardenal:

⁹³ BOFF, 134.

⁹⁴ JUNG, "El arquetipo en el símbolo onírico", 64.

es de excepcional importancia, ya que rompe con dos milenios de silencio cristiano al respecto. Nuestro poeta dice lo que quizá hubiera dicho san Francisco o san Juan de la Cruz si hubieran podido. Estamos ante una de las aportaciones más novedosas de Cardenal a la historia del misticismo cristiano: el poeta ha vuelto a ser revolucionario por caminos insospechados.⁹⁵

En efecto, en medio de una revolución sexual, promovida desde la segunda mitad del siglo anterior, por los medios de comunicación masivos, Ernesto Cardenal no reprime su sexualidad, sino que la transforma en energía espiritual pues, sabiendo que el hombre es un ser sexuado por naturaleza, no se conforma con vivir esta dimensión humana en el plano puramente animal, sino también en su dimensión espiritual, que trasciende hacia Dios. Ya desde *Vida en el amor* existe esta intención: "Toda creación te llama con toda clase de lenguajes. Como te llama también con el lenguaje de los amantes [...]",⁹⁶ quienes sirven al amor en su intimidad. Aunque muchas veces la mayoría de los amantes se apartan de este amor trascendental y viven desafortadamente su sexualidad, manifestada en los goces triviales: "Cuántos hay que se abrazan a lo placeres de los sentidos con un fervor místico. Buscan a Dios donde no está, y el no encontrarlo los lleva a la desesperación, a los vicios, al dinero, al crimen, a la locura y al suicidio".⁹⁷ Por eso, tras haber vivido en un

⁹⁵ LÓPEZ-BARALT, 17.

⁹⁶ CARDENAL, *Vida en el amor*, 25.

⁹⁷ CARDENAL, 38.

ambiente bohemio durante su época universitaria, al fin, con la "revelación divina" que tuvo, exclama jubilosamente:

Amarte es ahora la única razón de mi existencia y mi única profesión y mi único oficio. Me he entregado a Ti con la misma pasión con que antes me entregué a la belleza de las muchachas y me he rendido a Ti como me rendí antes a ellas y me he dado por entero a Ti como me daba a ellas. Y sé que me amarás y saciarás mi sed de amor como no me amaron ni me saciaron ellas.⁹⁸

Quien un día amó a Carmen, a Claudia, a Myriam y a Ileana, ahora sabe que:

el sexo es símbolo del amor divino. [...] símbolo y sacramento, y toda profanación que se hace de él es sacrilegio. Y como sacramento y símbolo que es, es algo que trasciende su realidad material; es algo más de lo que es aparentemente; *es una realidad que significa otra realidad muy superior*; es un signo: y la cosa significada por ese signo es el amor divino. Por eso ha dicho un cartujo que nosotros hemos renunciado a lo que se hace en las bodas por aquello que las bodas significan.⁹⁹

Pero antes de que Ernesto Cardenal goce en su totalidad este amor divino, él mismo sabe que, como ser psicossomático, es impensable fuera del sexo, por eso se empeña en transformarlo en erotismo místico, purgándolo para acomodarlo a la unión con Dios. En *Cántico cósmico*, algunos poemas aluden de manera clara a ello, por ejemplo las cantigas números 40, 28 y 15, de las que sólo transcribo algunos

⁹⁸ CARDENAL, 60.

⁹⁹ CARDENAL, 87. La cursiva es mía.

versos, respectivamente: "Todo es movimiento, movimiento sexual. Frotamiento, coito./ La Trinidad es movimiento. Acto Puro./ O puro acto sexual". Por esta concepción pansexualista de la vida y por su expresión sin tabúes, la jerarquía católica lo podría enjuiciar como un contemplativo blasfemo, si es que esta misma jerarquía no alcanza a comprender el sentido espiritual que el místico poeta le ha conferido a la sexualidad: "El Gran Misterio SACRAMENTUM./ la separación de la vida en 2 sexos./ Esa separación polar./ 'Aún se nos oculta el verdadero sentido de la sexualidad.'" Aunque sabe que esta dimensión humana es "Obra [...] de un creador sexual", de quien todo procede y hacia quien todo regresa.

Después de comunicarnos su convicción acerca del origen de esta dimensión humana, su vía dolorosa se va haciendo cada vez más estrecha:

Pero aquellos a quienes fue negada la reproducción
 enviando a los insectos, y las estrellas que se reproducen,
 damos testimonio del vacío,
 de la plenitud no lograda,
 del futuro paraíso.
 Brazos tocables, los dejados
 por otro abrazo.
 [...]
 El no poder unirse con nadie de su especie.
 [...]

Ah, cosmos chiquito
 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 tierra.

Todavía el recuerdo de la amada lo hace proyectarse con dolor en la alusión a otros místicos:

'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. Por lo que
se puso a traducir los libros de la Biblia como loco.
El de Ruth en una noche.

Todavía la nostalgia del amor carnal lo flagela:

Y la atracción de la materia,
mi crucifixión.

La lista purgativa sigue, sin embargo, dada la extensión de este estudio, me limito a concluir con los versos que resumen su pasión erótica en esta noche de los sentidos:

La creación la hiciste demasiado bella
y nos enamoramos, más no de vos.
Y en el erotismo, Señor, se te fue la mano.¹⁰⁰

Esta visión sexual cardenaliana debe ser analizada desde una perspectiva teológica —aunque no sea ésta la única manera de hacerlo—, pues su intención es comunicarnos su experiencia religiosa trascendental con elementos místicos,

¹⁰⁰ CARDENAL, "Cantiga 15 Nostalgia del paraíso".

desde una espiritualidad esencialmente erótica. Así es como se inscribe en la tradición del *Cantar de los cantares*, que ha sido interpretado desde la religión cristiana como el desposorio, primero entre Yahvé e Israel, luego entre Cristo y la Iglesia, después de una incansable discusión sobre su canonicidad e integración a la Biblia a causa de las alusiones eróticas que en él aparecen.¹⁰¹ Pero la tradición ha sido más fuerte que todos los obstáculos. La Iglesia Católica lo ha tenido siempre como inspirado y canónico.

En esta línea del erotismo sagrado, merecen ser mencionados los poemas de san Juan de la Cruz: "Noche oscura", "Cántico espiritual" y "Llama de amor viva".

Con estos ejemplos suficientes, podemos deducir que la mística es esencialmente erótica y debe ser analizada desde la analogía del amor humano, donde el goce sexual tiene el sentido de entrar en comunión con el otro. A través de esta comunión entre los amantes humanos es como Ernesto Cardenal especula en la entrega total hacia el otro y en el encuentro de uno en ese otro, que transforma y es transformado, dicha especulación lo lleva a decir: "sin la sexualidad/ no habría diversidad en la unidad" ("Cantiga 28

¹⁰¹ Según Ubaldo TERRINONI: El *Cantar de los cantares* "¿es realmente una composición profana? Parecería que sí. El libro de hecho, no nombra a Dios en ningún momento, si se exceptúa 8, 6. Tampoco hace referencia a los preciosos valores del mundo religioso hebreo, como son: las leyes, la alianza, el templo, el sacerdocio, los patriarcas, etc.", "Primera parte", en *El Cantar de los cantares. Comentario espiritual*, p. 11.

Epitalamio") o unidad en la diversidad, que es comunión, reciprocidad. Este amor de los amantes finitos es imagen viva de la unión entre el místico y Dios, con la diferencia de que, en esta última, Dios es quien transforma sin ser Él mismo transformado, así lo percibimos en *Telescopio...*: "Amor, el de los dos, sin sexo/ pero que es como si fuera sexo./ No fisiológico, ¡ay!, no corporal/ pero del cual es imagen fugaz la cópula."

Desde esta objeción positiva, el elemento erótico en *Telescopio...* es el *hieros gamos*, la manifestación del matrimonio sagrado que es transverberecido, semejante a la experiencia mística de santa Teresa de Jesús, quien fue penetrada "algunas veces" en "el corazón", hasta "las entrañas", por "un dardo de oro largo", de "un ángel pequeño [...], hermoso mucho" y la "dejaba toda abrasada en amor grande de Dios".¹⁰²

En torno a los poemas número cincuenta y dos, cincuenta y seis, sesenta y uno, y noventa y uno —donde la espiritualidad de la energía sexual es el *hieros gamos* cardenaliano— gira todo el poemario, pues aparecen como el motivo guía en forma gradual, primero en la referencia al día, al mes y el año implícitos. La reiteración de la idea recordatoria, en el primer y sexto versos del poema número 52, marca el incansable peregrinaje místico del poeta, que lo ha conducido a forjarse

¹⁰² Santa Teresa de Jesús, "Capítulo XXIX", en *Libro de la vida*, p. 352.

como maestro en la vida espiritual, en un nuevo milenio caracterizado por el progreso tecnológico y también por la vanidad y la soberbia de la vida cada vez más deshumanizada: "Mi consuelo es recordar lo que me hiciste aquel 2 de junio/ hace 37 años." En estos versos hallamos implícitamente el indicio erótico en el recuerdo de la presencia divina como una manera de penetración en el poeta, quien después de haberse resistido tanto, cede: "La verdad es / que yo fui el de la primera iniciativa./ No que yo te amara primero, sino/ que aun sin amarte siquiera, de tan derrotado/ el 2 de junio declaré mi rendición incondicional. / De ahí fue todo". (Poema número 56). Idea motivo que retoma en el poema número noventa y uno, donde el poeta precisa la fecha y el lugar de su conversión en un ambiente político también significativo para él, pues su país vivía bajo el imperio dictatorial somocista.

Por las siguientes razones, llama la atención la comparación que hace Ernesto Cardenal entre el triunfo somocista en las elecciones presidenciales y su conversión religiosa: primero, por la trascendencia que han tenido estos acontecimientos políticos y religiosos en la vida del poeta; segundo, porque da la impresión de que el poeta fue testigo ocular de esta fecha histórica, tan significativa tanto para el pueblo nicaragüense como para él y tercero, como ha escrito en uno de sus epigramas, ha incluido el nombre de uno de sus rivales "para ridiculizarlo". Esta imagen contrasta con la imagen

divina en el sentido de que el poeta permite ser invadido por Dios, al grado de no hallar otro sentido en su vida, que la de unirse definitivamente a Él, a partir de esta "casi violación, [...] consentida", como él mismo lo ha expresado en el poema número noventa y uno; en cambio, el gobierno somocista fue una imposición y, por ende, una violación a los derechos humanos del pueblo nicaragüense, el cual se organizó para derrocar al dictador Somoza García.

La descripción de la "casi violación,/ [...] consentida" es sumamente erótica; mediante esta expresión el yo enunciator lírico nos comunica su éxtasis inolvidable. Similar a la experiencia mística de santa Teresa, arriba descrita. Este poema también puede ser comparado, en cierta forma, con el rapto espiritual que sufrió el profeta Jeremías y que no fue más que la fuerza absoluta de Dios.¹⁰³

Después de los anteriores poemas, viene un fragmento del número 83, donde el poeta declara de manera explícita la espiritualización de su energía sexual: "Mis deseos han sido y son/ tan sólo analogías de mi amor a vos." Sin pudor alguno, en el siguiente verso confiesa con ternura: "Creo que te agradan mis deseos sexuales.

En el segundo capítulo ya hemos explicado el lenguaje llano de Ernesto Cardenal como una característica del lenguaje coloquial en su poesía. En *Telescopio...* predomina el

¹⁰³ Jr 20: 7.

nombramiento de las cosas o las acciones concretas: "Anoche soñé con un coito, un sueño realista, hiperrealista." Nuevamente acierta López-Baralt, cuando dice al respecto: "Estamos nada menos que ante el primer místico cristiano que nos habla de su pasión erótica sin eufemismos".¹⁰⁴ Este impulso de la fuerza instintiva se refleja en el símbolo abierto de la sexualidad, manifestado en la luna; aunado a este elemento hallamos los parques, la humedad de la exuberante selva centroamericana, el lago, el Río Amazonas, el vuelo de los alcaravanes, el vaivén del "gurrion" —este último también visto como una incitación sexual, como una forma de penetración y retiro del falo masculino. En su conjunto, estos elementos caracterizan el ambiente temperamental de la amada en la alcoba, donde espera, ansiosa, la llegada del Amado.

La imagen ascendente de la luna y la actitud contemplativa de la amada también señalan su estado temperamental. Todos los demás elementos refuerzan esta imagen sexual.

Las anécdotas sobre Gioconda Belli, el padre Otaño y Joaquín Pasos son otro aspecto sublimado de la sexualidad en Ernesto Cardenal, dejan ver su renuncia al acto sexual y su añoranza inconsciente al mismo en sus momentos desolados, instantes recordatorios que sacuden su ser y que, sin embargo, intenta fundamentarlos teológicamente al decir que "hay un

¹⁰⁴ LÓPEZ-BARALT, 15.

erotismo sin los sentidos, para muy pocos,/ en el que [es] experto", aunque, de vez en cuando, lo asalte la añoranza de aquello a lo que renunció cuando optó por la vida religiosa, según los últimos versos del poema número treinta y seis, donde relata la anécdota del padre Otaño: "En otra etapa de mi vida/ he envidiado no sólo a mi niñez perdida sino/ a los insectos." Pero no pierde la ilación de la connotación teológica que le ha dado a la sexualidad, incluso su sentido irónico de ésta última, como aparece en el poema sesenta y siete, donde relata la anécdota de contenido sexual de Joaquín Pasos:

Joaquín Pasos en aquel bar
después de estar en un cuarto con su mujercita,
a Juan Aburto:
«Poeta, Dios está en el coño de las mujeres».
Está en todas partes dice el catecismo.
Pero no está lo mismo en todas partes.

Desde el segundo poema, Ernesto Cardenal se define como un ser apasionado, temperamental, y lo va a ir mostrando conforme va desarrollando su deseo unitivo con Dios; así, en el poema número 8 trasluce su temperamento erótico a manera de flirteo con el Amado:

Si oyeran lo que te digo a veces
se escandalizarían. Que qué blasfemias.
Pero vos entendés mis razones.
Y además bromeo.
Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama.

La total entrega de su ser nos la comunica en el poema número 21:

Aunque tú no vengas conmigo esta noche
mi alma ha quedado abierta para ti.
Por si vinieras. Si tú no vienes
estará abierta de todas maneras para ti
y nadie más.

Donde el erotismo deja de ser una mera sexualidad animal para convertirse en ceremonia, en el *hieros gamos*, en una época donde se ha desacralizado el cuerpo "y la publicidad lo ha utilizado como instrumento de propaganda".¹⁰⁵ Contra esta desacralización, Ernesto Cardenal se ha incursionado en *Telescopio*..., pues su sexualidad la ha canalizado hacia ese encuentro con el Absoluto, por lo que podemos afirmar que tal sexualidad es una sublimación y no lo contrario, puesto que ahora tiene un sentido espiritual o trascendente:

Yo he sido muy ardiente.
La historia de mi vida ha sido una historia de amor,
¿De amor? ¡De soledad!
De soledad y amor.
De soledad.
Sexualmente
muy ardiente.

Sólo una realidad superior sobrepasa la actitud extrema de entrega del poeta, y es la de Dios: "Ciertamente te

¹⁰⁵ Octavio PAZ, "Los reinos de Pan", en *La llama doble*, p. 10.

extralimitaste/ en cuanto a mi libre albedrío./ Era tanto tu amor/
que lo violaste."

Así, las expresiones: "El que todo en el universo es macho y hembra", "Gime gime gime/ gime gime gime gime gime/ gemido repetido es el arrullo", incluso "[...] la mujer con bikini en el mar", "[...] si incluso la mujer desnuda/ me saciara [...]", "caricia sin el tacto, sólo la pura caricia", esa "relación clandestina", "y lo que vos me proponés para después", son expresiones que deben explicarse desde una realidad mística, contexto en el que fueron escritas, pues estas expresiones desembocan en los siguientes versos de varios poemas: "Me querías sólo para vos./ Y ya más solo no puede ser", pues el "amor, el de los dos, sin sexo/ pero que es como si fuera sexo./ No fisiológico, ¡ay!, no corporal/ pero del cual es imagen fugaz la cópula", es la insistencia de fundamentar su extremado amor divino mediante el "sexo de Dios", aguardándolo día a día desde 1956 —como una de las cinco vírgenes prudentes—, con una esperanza increíble, a tal grado que, en la confianza de su espera, lo hace decir: "simplemente mi alma está acostada boca arriba/ esperando que te echés sobre mí." Pero siempre insistiendo que esta unión es sólo una analogía del amor que profesa a aquél que "inventó el sexo". Es el simbolismo del amor místico, desembocado en los amantes: el alma del místico y Dios, donde siempre debe imperar el "amor, el de los dos, sin sexo/ pero que es como si fuera sexo." Esta

concepción erótica del místico poeta nos conduce a plantearnos los siguientes juicios: Comprender realmente nuestra sexualidad nos enfrenta con el misterio del espíritu.¹⁰⁶ Comprender realmente la dimensión espiritual del cuerpo humano nos conduce a comprender el misterio de la sexualidad en *Telescopio* . . .

Superado el lado negativo de dicho tabú social, Ernesto Cardenal nos deja ver al rojo vivo la dimensión iluminada de esta realidad humana, desde la pureza de un espíritu noble, donde ha encontrado, por fin, el sentido completo de este instinto oscurecido durante tantos siglos y que en torno a tal situación contrastante se ha escrito mucho en libros de moral sexual, como si a través de éstos se intentara responder a aquello que san Agustín de Tagaste dijo en su época, entre la Antigüedad y la Edad Media: "Quien no es espiritual incluso en su carne, se convierte en carnal incluso en su espíritu".¹⁰⁷

¹⁰⁶ Georg FEUERSTEIN, "Prefacio" a *Sagrada sexualidad*, p. 9.

¹⁰⁷ Citado por René SIMÓN, "Capítulo tercero. Las virtudes del apetito sensitivo: virtudes activantes y virtudes temperantes", en *Moral*, p. 372.

5 LA NOCHE ACTIVA

5.1 SIGNIFICADO SIMBÓLICO DE LA NOCHE

CON EL SÍMBOLO de la noche, el poeta sigue una tradición espiritual en el misticismo pues, por medio de éste término, nos comunica el recorrido que hace por el camino estrecho y fatigoso hacia la perfección espiritual. Pero ¿por qué los místicos han elegido la noche como el símbolo más importante en su vida espiritual? Sin duda sus vidas las vinculan con la oscuridad, en cuanto que se descubren como imperfectos. En la medida que comprendamos el significado simbólico de la noche —de *nox*, *noctis*—, lo comprenderemos mejor como símbolo predominante en *Telescopio*...

En una primera acepción del término, hallamos que su significado alude al tiempo de gestación de algún acontecimiento del que se verá su fruto en el día, como un retorno "a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras", como "imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno".¹⁰⁸ En esta primera acepción, podemos hallar el significado del deseo reprimido en el poema número 54, de *Telescopio*..., donde la voz poética padece la tentación lacerante de una pulsión

¹⁰⁸ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*.

sexual, que es canalizada ascéticamente hacia una dimensión espiritual a partir de su "conversión".

También vamos a encontrar, en el anterior diccionario especializado, que la noche tiene "un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida", como lo podemos apreciar en la noche mística, cuyo significado es el despojo de todo cuanto ha atado al alma en la dimensión humana y se predispone para un encuentro inmediato con Dios.

Otra de las acepciones es el sentido precosmogónico y prenatal como un antecedente del "renacimiento o iniciación y de la iluminación".¹⁰⁹ La noche, sinónimo de oscuridad, es "el punto de partida de la luz que emerge de ella." Está asociada con "estados de transición como la muerte y la iniciación". Representa "las tinieblas espirituales".

José Luis Morales y Marín le da una acepción de índole mística al decir que la noche significa "la separación de todo conocimiento analítico, la privación de toda evidencia y de todo soporte psicológico".¹¹⁰

Con estas acepciones, bien podemos caracterizar los sobretonos de la noche mística que aparece en el *corpus*

¹⁰⁹ J. C. COOPER, *Diccionario de símbolos*.

¹¹⁰ José Luis MORALES y MARÍN, *Diccionario de mitología y simbología*.

religioso de Ernesto Cardenal, con el antecedente de qué significa este término para san Juan de la Cruz:

Por tres causas podemos decir que se llama *Noche* este tránsito que hace el alma a la unión de Dios. La *primera*, por parte del término donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito de todas las cosas del mundo que poseía, en negación de ellas; la cual negación y carencia es como *Noche* para todos los sentidos del hombre. La *segunda*, por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, la cual es la fe, que es también oscura para el entendimiento como *Noche*. La *tercera*, por parte del término a donde va, que es Dios; el cual, ni más ni menos, es *Noche oscura* para el alma en esta vida, o, por mejor decir, el alma por ellas, para venir a la divina unión con Dios.¹¹¹

Desde un inicio he dicho que, a partir de su experiencia religiosa en 1956, cuando tenía 31 años de edad, Ernesto Cardenal comenzó su peregrinar hacia el Absoluto, que lo ha conmocionado hasta lo más íntimo de su ser; desde entonces, con el lenguaje poético cercano al misticismo, ha tratado de comunicarnos esa experiencia, primero en *Gethsemani, Ky.*, donde su espiritualidad cristiana se muestra apacible, contemplativa y feliz; luego en *Vida en el amor*, donde continúa con la apacibilidad, hermanándose alegremente con la naturaleza —como lo hizo Francisco de Asís en el medioevo—; posteriormente en *Cántico cósmico*, el éxtasis de la vía purgativa, donde el sufrimiento se convierte en preámbulo a la aridez espiritual que hallamos en *Telescopio...*, donde nos

¹¹¹ San Juan de la Cruz, "I, 2", en *Subida del Monte Carmelo*, 26.

comunica magistralmente la *medianoche* por la que está cruzando, aproximándose a la tercera noche, la cual comienza con la primera claridad del día.

La técnica (*ars*) que emplea Ernesto Cardenal para expresar esta experiencia espiritual atormentada es precisamente el símbolo de la noche, como el camino estrecho y fatigoso hacia la perfección. Ahora veamos el por qué y el cómo se da este proceso.

Hemos descubierto que, desde su adolescencia, Ernesto Cardenal ha experimentado un vacío interior y, por ello, la sensación de un sentimiento angustioso en su sed insaciable de poseer y ser poseído para siempre, esta actitud existencial la plasmó en "La casa de Cristo". En su "conversión", ha vislumbrado al que puede llenar esa oquedad; sin embargo percibimos en *Cántico cósmico* y un poco en *Telescopio...* que todavía sufre, pues aún no ha logrado plenamente el fin para el que cree haber nacido: su unión con un amor incorruptible y eterno, fuente de ese amor auténtico con que el místico ama a su semejante.

A) MÁS ALLÁ DEL CORPUS RELIGIOSO

EL PRIMER ANTECEDENTE de la noche, en la obra poético-religiosa de Ernesto Cardenal, lo hallamos en "La casa de Cristo", poema de trece versos endecasílabos, distribuidos en tres cuartetos y una estrofa de un solo verso, con rima

consonante, de esquema abrazada; lo escribió aproximadamente a los quince años de edad, por 1940, según Paul W. Borgeson, para quien el poema "alude, en evocaciones sencillas, a una angustiada búsqueda de Dios".¹¹² El epígrafe bíblico de este poema alude a los primeros discípulos de Jesús: "«Maestro, ¿dónde estás posando?»/ (San Juan 1,38)". Desde aquí, Ernesto Cardenal se prefigura como el discípulo *escondido* en el misterio divino y que sorprendió a sus coterráneos, diecisiete años después, con su ingreso al monasterio trapense.

En "La casa de Cristo", hallamos tres versos como indicios, ahora lo sabemos, de una prefiguración mística —por tanto, simbólica—, observación importante para nuestro estudio: primero, la forma en que ha de responder a ese llamado divino una vez que haya escuchado, de alguna manera, el "venid y ved" de Jesús, según el evangelio de Juan —1, 39—, en respuesta a la pregunta que hizo suya Ernesto Cardenal: "Qué vía he de seguir para que te halle" —v. 3—; segundo, a la petición: "Dame una señal más o menos cierta" —v. 5—, tendrá como respuesta la experiencia súbita del "sábado 2 de junio de 1956", que aparece con precisión en *Telescopio...* Tercero, a partir de ese encuentro, comienza su peregrinar por el silencioso desierto de la noche mística: "Así una noche iría

¹¹² BORGESON, "Capítulo I", 22.

en el tranvía/ Buscando por tu barrio o por tu calle/ Una casa o un parque hasta que te halle."

Inmediato a "La casa de Cristo" encontramos una alusión a la noche, como una angustia más ante la ausencia de la amada en "Inmortal amor"; de *Carmen y otros poemas*: "Como si de repente en una sala oscura/ te presentarás, [...] De noche aquí, en mi cuarto de estudiante/ es tu recuerdo una obsesión rosada. [...] Yo no soy nada más este fantasma oscuro." Es indudable que en el poema de cincuenta y seis versos,¹¹³ el yo enunciador lírico alude al recuerdo obsesivo del eterno femenino, donde contempla a la amada como una deidad inalcanzable y, sin embargo, paradójicamente, sobreprotectora de él, quien vive en un continuo temor y en una angustia, consecuencia de no poseerla más que en la memoria. El elemento de la noche con sus sinónimos: "oscura" y "obsesión", representa el estado melancólico y angustioso del yo enunciador lírico en su sed frustrada de posesión. La noche es igual a la soledad angustiosa.

En los poemas "Amor irremediable", "Amor que pasa y no vuelve" y "Égloga inconsolable", todavía aparece implícita la noche en un estado anímico de tristeza ante lo intocable, mediante la imagen comparativa de rasgo erótico; por ejemplo,

¹¹³ El poema íntegro lo cita BORGESON en *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, de donde lo he tomado. Estructuralmente, el poema está escrito en versos de forma libre, distribuidos en tres estrofas; la primera de catorce versos, la segunda de dieciocho y la tercera de veinticuatro.

en el segundo poema: "pechos que atraviesan la noche como un planeta", donde el yo enunciativo lírico dirige la mirada hacia arriba, contemplativamente, como una esperanza de encontrar respuesta a su deseo frustrado: "Se han alzado en la noche los ojos que te vieron,/ cuando pasan las estrellas como un coro de ciegos,/ y mundos con praderas, con nubes y estaciones, irrumpen en la noche como escolares cantando" —de "Amor que pasa y no vuelve"—. En su soledad, la tristeza se torna en desesperación con el recuerdo obsesivo de ella: "cuando azota su cabellera más furiosa que la noche" y cuyos pechos "[...] tanto amor acumularon para una noche tuya/ mas no hay contigo esta noche otra mujer que la lluvia" —de "Égloga inconsolable". Aunque estos primeros poemas nos parezcan intrascendentes, son importantes, debido al latente estado depresivo de la voz poética de Ernesto Cardenal, signo de la noche mística que asumirá muchos años después.

Continuemos con otras obras poéticas de Ernesto Cardenal, en las que sigue dándole a la noche acepciones diferentes, hasta adquirir ésta un sentido auténticamente místico, particularmente en *Telescopio*...

En *Gethsemani, Ky.*, por ejemplo, la luz de la luna es una guía que ilumina nuestro sentido visual para identificar formas de objetos o cosas y reconocerlas como partes de un todo en la que, el poeta, nos invita a un recogimiento interior desde su actitud contemplativa, serena, donde los sentidos auditivo y

visual juegan un papel importante; la descripción es la incipiente noche como señal del fin de la jornada y el descanso del hombre, de las bestias y de las cosas o artefactos expresados mediante la *prosopopeya*:

Quando se encienden los primeros anuncios
y se iluminan las marquesinas de los cines
aquí ya sólo se oyen las golondrinas.
A las 7 p.m. se acuestan los trapenses.
Todavía hay luz como si fuera mediodía
y una luna llena como si fuera medianoche.
Los caballos están callados en la caballeriza.
Los camiones están dormidos en los garages
y los tractores parados delante del granero.
Y sobre el tanque de agua, la luna de aluminio.

["Cuando se encienden los primeros anuncios"]

A la luz de la luna los techos de zinc
y la bodega de lata, la bomba de gasolina
y el tanque de agua, parecen de plata.
Y como una estrella, o como un cigarrillo,
pasa allá lejos sobre la colina de Nally
un avión de pasajeros titilando en la noche.

["A la luz de la luna"]

Desde aquí remarquemos que la luna aparece como una guía del tiempo y descubrimiento de las cosas, que pueden identificarse en la oscuridad.

La noche como el agudo silencio de la tranquilidad, de la confortable soledad, del descanso físico y mental de los que duermen:

De noche nadie pasa por la carretera
ni nadie sale del monasterio.
Por allí sigue el semáforo solitario
colgado sobre la carretera entre las estrellas
encendiendo y apagando su luz roja
y amarilla: roja-roja-roja
STOP-STOP-STOP

["Frente al monasterio", fragmento]

En uno de sus epigramas, la noche representa el miedo, la angustia, el anonimato, el refugio, la fuga por temor a caer en manos del enemigo:

La Guardia Nacional anda buscando a un hombre.
Un hombre espera esta noche llegar a la frontera.
El nombre de ese hombre no se sabe.

En esta noche se planean y se ejecutan los espionajes, los robos, los arrestos, las torturas, el pánico, los cruentos crímenes y la clandestinidad; noche de visiones en la que hay que mantenerse alerta contra el enemigo, pues el contexto histórico-político de estos versos, publicados en la década del sesenta, es de un ambiente infrahumano bajo el conflicto de gobiernos dictatoriales, apoyados por la política hegemónica norteamericana, no sólo en Nicaragua, sino también en toda Hispanoamérica. Ante esta inestabilidad político-económica de los países al sur de los Estados Unidos y de la ingerencia cruenta de éste en las decisiones económico-políticas de aquéllos, escritores y poetas de talla, como Nicolás Guillén,

Roque Dalton, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Rómulo Gallegos y, sobre todo, Ernesto Cardenal, entre muchos más, han respondido con la pluma contra la tiranía dictatorial desde el país al que pertenecen. En este contexto, los siguientes versos tienen como trasfondo, según Urdanivia Bertarelli, una época sanguinaria de dictadores centroamericanos, entre las décadas de los treinta y cincuenta.¹¹⁴

Noches tropicales de Centroamérica
 con lagunas y volcanes bajo la luna
 y luces de palacios presidenciales,
 cuarteles tristes y toques de queda.
 [...]
 San Salvador bajo la noche y el espionaje
 con cuchicheos en los hogares y pensiones
 y gritos en las estaciones de policías.
 [...]
 Centinela! Qué hora es de la noche?
 Centinela! Qué hora es de la noche?
 [...]
 Suenan tiros en la noche, o parecen tiros.
 Pasan pesados camiones, y se paran,
 y siguen. Uno ha oído sus voces.
 Es en la esquina. Estarán cambiando de guardia.
 Uno ha oído sus risas y sus armas.
 El sastre de enfrente ha encendido la luz.
 Y pareció que golpearon aquí. O donde el sastre.
 ¡Quién sabe si esta noche vos estás en la lista!
 Y sigue la noche. Y falta mucha noche todavía.
 Y el día no será sino una noche con sol.
 La quietud de la noche con gran solazo.

¹¹⁴ "Jorge Ubico (1878-1946) presidente de Guatemala de 1931 a 1943; Tiburcio Carías Andino (1876-1969) presidente de Honduras de 1933 a 1949; Anastasio Somoza García (1896-1956) [...] presidente de Nicaragua [de 1951 a 1956]", en URDANIVIA BERTARELLI, "I. Evolución poética de Ernesto Cardenal", 67-68.

[...]
 El espía que sale de día
 el agente que sale de noche
 y el arresto de noche.

[...]
 Cuando anochece en Nicaragua la Casa Presidencial
 se llena de sombras. Y aparecen caras.
 Caras en la oscuridad.

Las caras ensangrentadas.

[...]
 al que encontraron de noche pegando papeletas
 SOMOZA ES UN LADRÓN
 y es arriado al monte por unos guardias riendo...

[Hora 0]

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
 esto casi cada noche

a la hora en que cantan las cocorocas
 con gente que no conocimos también.

La Matilde abortó sentada
 cuando toda una noche nos preguntaban por los
 guerrilleros

["Las campesinas del Cuá", en *Vuelos de victoria*]

Aquel vuelo clandestino de noche.
 Con peligro de ser derribados. La noche serena.
 El cielo lleno, llenísimo de estrellas. La Vía Láctea
 clarísima tras el grueso vidrio de la ventanilla,
 masa blancuzca y rutilante en la noche negra
 [...]

Después otras luces: Granada, en poder de la Guardia
 (sería atacada esa noche).

["Luces" en *Vuelos de victoria*]

Nos insultan en los radios toda la noche contra nosotros
 y los técnicos se reúnen de noche contra nosotros

elaborando planes perfectos

["Salmo 30"]

En la noche no duermen haciendo planes
planeando cómo aplastarnos

cómo explotarnos más

["Salmo 36"]

Clamo de noche en la prisión
y en el campo de concentración

["Salmo 129"]

La noche, identificada con la soledad del enamorado ante la
ruptura con la amante:

En la laguna de Tiscapa se refleja la luna;
pero aquel banco esta noche estará vacío,
con otra pareja que no seamos nosotros.

[Epigramas]

En la noche brilla la luz de la esperanza, simbolizada en el
héroe nacional; también es la hora de la angustia de quien no
tiene tranquila su conciencia:

Qué es aquella luz allá lejos? Es una estrella?
Es la luz de Sandino en la montaña negra.
Allá están él y sus hombres junto a la fogata roja
con sus rifles al hombro y envueltos en sus colchas,
fumando o cantando canciones tristes del Norte,
los hombres sin moverse y moviéndose sus sombras
[...]
Es media noche en las montañas de las Segovias.
Y aquella luz es Sandino! Una luz con un canto...
[...]
Y a las 10 de la noche Somoza tuvo miedo.

[Hora 0]

Como resurrección, simbolizada en el canto prolongado de las cigarras; o como guardadora de la esperanza:

Millones y millones de cigarras
que cantan y cantan todo el día
y en la noche todavía están cantando

["Las cigarras", *Gethsemani, Ky.*]

Y con la lluvia de noche, que desentierra raíces
y abre los retoños, alimentáis las plantas.

["Cementerio trapense", *Gethsemani, Ky.*]

En la oscuridad el hombre es puesto a prueba; pero más allá de esta oscuridad, la conciencia, inmune, ha sido reservada para encontrarse con Dios y espera ser socorrida por éste una vez que todo temor, toda angustia haya desaparecido en el ser humano:

Aun de noche mientras duermo
y aun en el subconsciente

te bendigo!

["Salmo 15"]

Si me interrogas de noche con reflector
con tu detector de mentiras
no hallarás en mí ningún crimen
[...]

Nosotros no tenemos entrada a su Club
pero tú nos saciarás

cuando pase la noche...

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

["Salmo 16"]

La tiranía somocista identificada con "una oscura noche", que impide el surgimiento del amanecer que trae la vida, simbolizada en la naturaleza —ríos, lagos, montañas, lagunas, vegetación:

Todo esto desde antes estaba allí
pero una oscura noche lo cubría,
y no se veía. La noche de las tentaciones.
Cada una tenía su tentación.
La tentación del falso amanecer que aún no podía ser.
El yacer en una cama en plena noche soñando que es el
/amanecer.

["La mañanita", *Vuelos de victoria*]

Como búsqueda y, al mismo tiempo, como engendradora de la vida:

Estaba justificado decir que en el principio
la materia se encontraba completamente desintegrada.
Todo oscuro en el cosmos.
Buscando,
(según el misterioso canto de la Polinesia)
ansiosamente buscando en las tinieblas,
buscando allí en la costa que divide la noche del día,
buscando en la noche,
la noche concibió la semilla de la noche.

["Cantiga 1 El big bang", *Cántico cósmico*]

Como preexistente, vinculada con la sexualidad; nuevamente, como origen de todo cuanto existe:

El corazón de la noche existía allí desde siempre
 aun en las tinieblas,
 crece en las tinieblas
 la pulpa palpitante de la vida,
 de las sombras sale aun el más tenue rayo de luz,
 el poder procreador,
 el primer éxtasis conocido de la vida,
 con el gozo de pasar del silencio al sonido,
 y así la progenie del Gran Expandidor
 llenó la expansión de los cielos,
 el coro de la vida se alzó y brotó en éxtasis
 y después reposó en una delicia de calma.

(El poema llegado a Nueva Zelanda de la Polinesia.)
 ["Cantiga 1 El big bang"]

Como anunciadora de la desaparición tenebrosa de las
 tinieblas y el surgimiento de una esperanza:

La noche ya se aleja seguida de sus ceguas y cadejos.
 Vamos a ver el agua muy azul: ahorita no la vemos. —Y
 esta tierra con sus frutales, que tampoco vemos.
 [...]

Luna no tuvo la noche ni lucero ninguno.

["Cantiga 16 Lo más oscuro antes del alba"]

Como el momento deseado en el que puedes probar tus
 alimentos y descansar tranquilamente, sin la angustia de
 persecuciones futuras:

Pero en la noche ves tu arroz y tus frijoles fritos,
 con una cuajada fresca, y una tortilla caliente,
 un plátano asado,
 los comes sin guardaespaldas.
 Y tu jícara de tiste no lo prueba primero un ayudante.
 Y después tocás si querés en tu guitarra una canción ranchera,
 y no dormís rodeado de reflectores y alambradas.

[de Epigramas]

Como el momento de alegría y festejo:

Suelen salir de noche a cantar bajo la luna
y bailar al son de los instrumentos de viento.

["Las mujeres nos quedaban mirando", *Poemas sueltos*]

Esta primera parte, por el itinerario de la noche cardenaliana, nos señala la importancia que tiene la misma como uno de los tópicos más recurrentes en su obra literaria, donde el misterio de la oscuridad va cobrando una importancia de carácter cada vez más espiritual, y en donde se nos revelan los secretos que ella encierra a favor o en contra del ser humano.

En la segunda parte, en otro poema de Ernesto Cardenal hallamos la caracterización espiritual de la oscuridad en el contemplativo; es, precisamente, "La noche", perteneciente a *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. El poema inicia con una estrofa de nueve versos a manera de epígrafe y concluye con otra estrofa, de cinco versos, similar a la primera en su contenido. Ambas estrofas —cuya influencia juanista es innegable— nos comunican la espiritualidad cardenaliana de la desnudez del alma, "el vacío interior" como una actitud de comunicación y de posesionarse de "TODO". Este "vacío interior" es la posesión de la "NADA". La noche misma es esa nada, esa desnudez, ese vacío como una actitud de

desintoxicación del consumismo excesivo de las cosas que nos brinda el mundo mercantilista.

Estas estrofas inicial y final nos dan la impresión de aparecer en el poema como un paréntesis, dentro del cual hallamos el modo humano de vivir en un mundo capitalista, donde impera el consumo de artefactos innecesarios. En este mundo paradisiaco, artificial, entreparentético, el poeta nos presenta un mundo de terror, producto de la ambición desmedida en la posesión de propiedades y artículos creados como una necesidad primordial, cuyo resultado es el vacío angustioso ante la insatisfacción de poseer desmedidamente. Esta es la acepción negativa de la noche, las tinieblas de la alienación. A este mundo enajenado, Ernesto Cardenal contrapone la otra noche, positiva, edificante, revolucionaria, de los beats,¹¹⁵ como símbolo de desprendimiento de todo cuanto ata al ser humano: "Mejor los santos beats/ zen cool jazz barbas y sandalias". Ellos son comparados, por el poeta, con la figura de Jesucristo; de hecho, parodia un versículo

¹¹⁵ Janitzio VILLAMAR, escritor y poeta mexicano, nos da una semblanza sobre los *beats*: "jóvenes pertenecientes al mundo posapocalíptico, después de la Segunda Guerra Mundial, al mundo del cambio, del progreso y de la tecnología, quienes practicaban el nomadismo o desarraigo, el 'autodestierro'; amantes del jazz, del budismo zen, de su libertad sexual. Su propio aislacionismo los mueve a negar y escandalizar todo, es decir, a convertirse en el paradigma del inconventionalismo". "Los *beats* a la vuelta de la esquina", en *Equipo Mensajero. Revista Literaria*, 5, febrero - mayo, 1997, pp. 20 y 21.

bíblico: "sin una ideología donde reclinar la cabeza/ [...] Pobres en el seno de la prosperidad."

Las dos estrofas, ya mencionadas y que a continuación cito, son la segunda aproximación a la prefiguración de la noche mística de Ernesto Cardenal, quien se retiró de lo material, lo vano, para abrazar el "TODO" divino, mediante el vacío en el alma hacia la "NADA". Por supuesto, este adoctrinamiento viene de la tradición mística, en la que él se ha formado; pero sobre todo con una fuerte influencia del carmelita descalzo, de quien cita casi textualmente algunos versos de las canciones de *Cántico espiritual*: "la música callada" y "la cena que recrea y enamora".

Ernesto Cardenal:

La noche oscura del alma (o Nada!)
 Noche sin luna o con luna a veces.
En el vacío interior: la compañía.
 Vacío de todo para poseerlo TODO.
 Noche oscura de los besos: la luz
 vese como tinieblas en esta noche.
 En sueño y olvido, sin saber cómo.
 Sabor de amor sin saber ni entender.
 Noche. La cena que recrea y enamora.
 [...]
 La noche oscura del alma, o NADA.
 Un quedarse como a oscuras y sin nada.
 Noche oscura de los besos. Amado y Amada.
 La luz como tinieblas en esta noche. Y Nada.
 La música callada no es de cuerdas de Nylon.

["La noche", *Oración...*]

En *Vida en el amor* existe una conciencia mística de la noche como parte fundamental del ser del contemplativo; es decir, no sólo es la noche que ha teorizado con la lectura de los místicos, es también aquélla que lo conmueve, que lo purifica en la meditación de la misma, a través de la analogía entre lo espiritual y lo sensible:

Las tardes y las noches son quietas y solitarias porque Dios las ha hecho para la contemplación.

[...]

A Dios lo miramos en la oscuridad. Es como una película que no comienza a verse en la pantalla hasta que se cierran las puertas y se apagan las luces, y conforme se va haciendo más oscuro, las figuras se van viendo con más claridad. O es como una casa en la que se han apagado todas las luces y sólo hay una lámpara encendida en una recámara interior, y uno camina a tientas entre las sombras tropezando con los muebles, a través de salas y galerías tenebrosas, llevado de la mano por alguien que conoce la casa.

[...]

Porque Dios es también el creador de la noche, y *Él también es Noche*. Noche de amor y de misterio. Y nosotros, salidos de allí, conservamos siempre la nostalgia de esa Noche.¹¹⁶

Los indicios místicos son cada vez más repentinos, como signos de un vacío total para una unión deseada. Tales indicios de vacuidad, de purgación y de un deseo unitivo los hallamos como iluminaciones en algunos versos de poemas pertenecientes a distintos textos, en los que se alude a las

¹¹⁶ CARDENAL, *Vida en el amor*, 27, 34 y 66. La cursiva es mía.

diferentes acepciones significativas de la noche conforme pasa el tiempo:

De meditación:

El cielo negrísimo con todas sus estrellas
y yo mirándolas en medio lago desde una vieja lancha
—la «María Daniela»—
acostado en la popa sobre unos sacos de arroz.

["En el lago", *Vuelos...*]

El cielo en Solentiname esas noches era claro
y me acosté
con la cabeza llena de estrellas
rumiando el ser hijo del creador de todas ellas. Pero
una quiebraplata en el pasto tenía más compañía.
[...] yo solitario entre las estrellas
igual que Safo y aquellas Pléyades de ella.

["Cantiga 5 Estrellas y luciérnagas"]

Como espacio celeste de la creación con una intertextualidad bíblica:

Sólo por sí mismo, en la Profunda Noche,
sonó la Primera Palabra,
allí donde no había cielo ni tierra...

["Cantiga 1 El big bang"]

Como ocultamiento y morada del Preexistente:

Quando todo era noche, cuando
todos los seres estaban aún oscuros, antes de ser seres,
existía una voz, una palabra clara,
un canto en la noche.

["Cantiga 2 La palabra"]

La revelación del Absoluto como autor de la creación del universo:

No había luz
la luz estaba dentro de las tinieblas
y sacó la luz de las tinieblas
las apartó a las dos
y ese fue el Big Bang
la primera Revolución.

["Cantiga 2 La palabra"]

El antropomorfismo presente, alude a la contigüidad de las noches como un seguimiento espiritual para encontrarse con lo escondido: "Cada noche secreteándose con otra noche." ("Cantiga 2 La palabra").

Como lo indispensable para la caracterización cualitativa de lo existente: "La lámpara para brillar necesita la noche./ Planetas, estrellas, agrupaciones de estrellas." ("Cantiga 3 Fuga de otoño"), donde, en el primer verso, el término "lámpara" puede ser interpretado como la necesidad que tiene el místico de encaminarse por las tres vías clásicas del misticismo para una realización plena en Dios.

Mediante la interrogación retórica, en el contexto de *Telescopio...*, como una autoproyección inquietante de la entrega religiosa:

¿Es para ti en tu vida práctica un universo absurdo?
¿Hay alguien más allá del silencioso vacío
que escucha la tosecita de una garganta tierna en la noche?

["Cantiga 22 En una galaxía cualquiera"]

La noche, como descubrimiento de lo infinito en el universo, que nos permite vernos en un mundo holístico. La actitud interrogativa, en Ernesto Cardenal, es porque ansía conocer y saber el misterio que encierra el significado de la noche:

La noche es la que nos permite asomarnos al infinito.
La noche nuestra sombra,
el cono de sombra de la tierra en el mar de la luz solar.

["Cantiga 37 Cosmos como comunión"]

Y se topa con que, para él, ésta encierra ahora un significado espiritual, mediante el cual ha de transformarse en: "Lo más oscuro antes del alba" —como titula la cantiga número dieciséis—, sólo ahí ha de conocer el secreto de la vida en general y de su vocación, en particular.

Una vez abstraído por completo en el secreto de la oscuridad, Ernesto Cardenal bien sabe que el sueño de la noche, ahora más que nunca, le pertenece; lo contrario a Gastón Bachelard, para quien el sueño de la noche impide ir

hasta la oscuridad de nuestro ser, que se disuelve en esa misma noche.¹¹⁷ El poeta nicaragüense descubre que esa noche es la que esperaba para iluminar su ser con ella, en la revelación misteriosa de la luz que oculta esa noche. A Bachelard se le escapa el sentido místico tradicional de la noche y delega esta cuestión al poeta cuando dice: "La sensibilidad metafísica del poeta nos ayuda a acercarnos a nuestros abismos nocturnos".¹¹⁸ Ernesto Cardenal pertenece a esa tradición de poetas que viven bajo el influjo de la noche hasta perderse en ella. Si Bachelard se pregunta: "¿Qué filósofo nos dará la metafísica de la noche, de la noche humana?"¹¹⁹ Ahora también vale preguntar por el poeta que nos dé una respuesta a tal cuestión y, aunque sabemos que es san Juan de la Cruz quien nos ha iluminado en ello, con un lenguaje moderno, Ernesto Cardenal se inscribe en ello mismo, siguiendo no sólo al carmelita, sino también a la tradición de la teología apofática que, en resumidas cuentas, descubre esta metafísica de la noche mística, no como un símbolo de la desgracia sino, más bien, como una revelación del ser humano en su estado puro y, en esta oscuridad, el encuentro con la Nada. Para tal fin, el hombre debe renunciar a todo lo que lo ate, sensible e intelectualmente, con el mundo externo.

¹¹⁷ Gastón BACHELARD, "IV. El "cogito" del soñador", en *La poética de la ensoñación*, p. 219.

¹¹⁸ BACHELARD, 219.

¹¹⁹ BACHELARD, 221.

Si desde su adolescencia Ernesto Cardenal ha experimentado esta necesidad y urgencia de entregarse al Absoluto, ha sido porque se había descubierto como un ser incompleto, cuya naturaleza humana no se reduce únicamente a la animalidad, al mundo del instinto, sino que, en forma inconsciente —según la interpretación de los poemas de aquella época—, nos deja ver su deseo hacia lo trascendental, hacia el Eterno, cuyo proceso puede ser comparado a la metamorfosis de la oruga en mariposa.

En los siguientes versos de la "Cantiga 40 Vuelos de victoria", podemos entender, a través de la imagen de la adolescente en su proceso de desarrollo, el significado prefigurativo del místico, ya desdibujado en los poemas de 1940:

La niña de 12 años se siente independiente.

En aquel hotelito de Santiago de Chile.

[...]

Cree que puede vivir sola la niña de 12 años

[...]

Ya dejó las muñecas pero todavía no es una mujer.

Un día madurará su cuerpo y se sentirá incompleta.

Es cuando vendrá el Esposo.

Ahora no hay que perturbarla.

Conviene hablarle alguna vez de su futura unión

para que no crezca egoísta, o se haga lesbiana

o sintiéndose sola se suicide.

Los contemplativos son células sexuales del cuerpo de la niña
que ya maduraron.

En el hotelito de Santiago de Chile.

Estos últimos versos nos dan la pauta para objetar que, en *Telescopio...*, Ernesto Cardenal está listo para recibir, en su interior, al "Esposo", después de un largo proceso purgativo.

Independientemente de la concepción y actitud religiosa que tenga quien esté leyendo el presente estudio, en Ernesto Cardenal aparece el fenómeno religioso como el misterio de su vida e inicia, sin medias tintas, esa aventura de su relación con el Ser Supremo; de aquí que toda su obra literaria concorra en el *corpus* religioso, de manera particular en *Telescopio...*, caracterizado por la evocación agustiniana: "Señor, nos hiciste para ti y mi corazón no descansará hasta encontrarte".¹²⁰

Ya en la década del setenta, Ernesto Cardenal declaraba: "Me interesa la literatura al servicio de algo más grande que ella. Yo renuncié a la literatura cuando entré a un monasterio trapense. Entonces para mí eso más grande era Dios".¹²¹

B) LA NOCHE EN *TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA*

EL TÍTULO DEL poemario, de una intertextualidad juanista, nos conduce al contexto exegético del primer verso del poema "Noche oscura", cuyo autor místico desarrolla con maestría en

¹²⁰ San Agustín, "Capítulo I, Libro I. La infancia", en *Confesiones*, p. 1.

¹²¹ CARDENAL, La santidad de la revolución (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976), citado por URDANIVIA BERTARELLI, a manera de epígrafe.

dos de sus clásicas obras didácticas: *Subida del Monte Carmelo* y, precisamente, *Noche oscura*.

Con la metáfora del telescopio, Ernesto Cardenal hace hincapié en la noche oscura juanista, en la que el propio nicaragüense se ubica, pues en él mismo reconoce el meollo de las imperfecciones de los apetitos sensibles y espirituales que padece su alma en aras de su deseo unitivo con Dios, el Amado perfecto. Desde el título, Ernesto Cardenal nos invita a interpretar su vida mística a la luz de san Juan de la Cruz —específicamente a la luz del poema "Noche oscura". Por eso, no está de más una explicación breve sobre el contenido de *Subida del Monte Carmelo* y *Noche oscura*, como una iluminación a *Telescopio*... En el primero, trata de la purgación activa del alma. Inicia el camino de la desnudez espiritual, primero del "sentido", donde advierte a los principiantes de los daños que hacen los sentidos y apetitos en el alma y de la ejercitación o ascesis que requiere ésta para vencer desde el comienzo: es la primera noche de apetitos. Segundo, del espíritu, donde anuncia, explica y desarrolla cada una de las tres potencias del alma: entendimiento, memoria y voluntad, y el método que el principiante debe seguir para que éstas alcancen la quietud, mediante las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, correspondientes a cada una de las anteriores potencias. Si la primera noche versa sobre la mortificación total de todos los apetitos, la segunda, donde

están los aprovechados, aunque sigue en la línea purificativa, es más oscura que la anterior pues, según el carmelita, pertenece a la parte superior del hombre, a lo racional. Es la oscuridad interior, la desnudez espiritual mediante la fe de todo cuanto ata al ser humano en el orden sensible y afectivo hacia las cosas.

En *Noche oscura* se desarrolla la purgación pasiva del alma mediante la intervención extraordinaria de Dios; es decir, el alma es ejercitada por Dios, éste actúa en ella mediante dos purgaciones espirituales: las partes sensitiva y espiritual del hombre.

El primer paso es la purificación pasiva del sentido por medio de la aridez. El segundo es el momento más tormentoso del espíritu, que pasa por extremadas sequedades. Todo esto desarrollado bajo los términos de la primera y la segunda noches pasivas del espíritu, que no son más que dos etapas de una noche. En la primera, la noche del sentido, nos habla de los tres enemigos del alma: mundo, demonio y carne. En la segunda, enumera los premios que el alma atormentada recibe por haberse mantenido firme y constante durante las purgaciones activas, tales premios son: la contemplación, el sabor y gusto interior, la pureza y la felicidad de las que goza el alma vencedora.

El camino hacia la perfección espiritual no es nada fácil, dada nuestra inclinación hacia lo que nos prevé nuestro

entorno, no porque sea malo en sí, sino porque lo hemos endiosado, sin saciarnos jamás con ello y de ello, sintiendo un vacío angustioso en la medida de querer poseer más y más lo finito. Es la noche ilustrada por san Juan de la Cruz, en *Subida del Monte Carmelo*, en donde trata "la privación y purgación de todos sus apetitos sensuales, acerca de todas las cosas exteriores del mundo y de las que eran detestables a su carne, y también de los gustos de su voluntad".¹²² Es el momento de la purificación del cuerpo y del alma como constitución íntegra del ser humano. En la página 226 hemos citado textualmente las tres causas del por qué san Juan de la Cruz ha llamado a la noche "el tránsito que hace el alma a la unión con Dios", aquí sólo las anuncio de manera general: la búsqueda de Dios por parte del alma, la fe como instrumento para llegar a Él y la intervención de Dios en el alma del místico.

Estas tres causas corresponden a los tres "estados o vías" de ejercicio espiritual descritas en *Cántico espiritual*, donde se trata el último estado de perfección, que es el "matrimonio espiritual": la purgativa, para los principiantes; la iluminativa, para los aprovechados, y la unitiva, la de los perfectos, donde se realiza el matrimonio espiritual entre el alma y Dios.

Con este antecedente sobre el misticismo del carmelita —a quien Ernesto Cardenal le debe mucho— y con la aportación de los diccionarios ya citados con respecto al símbolo vamos

¹²² San Juan de la Cruz, "l. 1". *Subida del Monte Carmelo*, 24.

perfilando a *Telescopio*..., ubicando sus poemas de mayor significado motivacional en una de las noches y estableciendo el porqué de esta ubicación. Veamos: aunque en el texto de Ernesto Cardenal todavía podemos hallar treinta y ocho poemas monoestróficos, que podemos ubicar en la noche activa del sentido, cuya finalidad es la mortificación total de todos los apetitos que nos puedan proporcionar los cinco sentidos, no deben caracterizarse por la cantidad, sino por su contenido significativo, que caracterizará la noche pasiva del sentido en que ubicamos el poemario (como más adelante lo explico).

En estos treinta y ocho poemas es notoria la actitud ansiosa de la amada y la consecuente tristeza. La mayoría de los verbos que emplea el místico poeta denotan movimiento hacia un Tú divino: mirar, acelerar, nacer, ser, querer, unir, juntar, amar, imaginar, conversar, saber, conocer, decir, permitir, poder, ir, oír, esperar, persistir, gemir, hablar, envidiar, resolver, gritar, abrazar, suceder, girar, hacer, subir, bajar, sentir, deambular, romper, soñar, martirizar, erizar, decir, proponer, suspirar, volver, pensar, odiar, querer, sorprender, tener, enamorar, agradar, probar, inventar, venir, decir... comunican el intenso deseo y la ansiedad que padece la amada ante el silencio del Amado.

Según el empleo semántico de estos verbos los poemas nos sugieren:

1. El deseo de poseer a Dios, de verlo y poseerlo en la naturaleza; la experimentación de una sensación divina casi expansiva; el aprecio afectivo de la entrega en esta vocación, la manera de agradar y esperarlo con ansiedad.
2. El aparente deleite inconsciente en el recuerdo continuo de la amada, a quien amó antes de su conversión religiosa, inmortalizada en *Carmen y otros poemas*, en los tres poemas publicados en la *Revista de México* y, sobre todo, en *Epigramas*. Este recuerdo repentino refleja la fragilidad humana de Ernesto Cardenal en el momento crucial de su vida.
3. El despertar de los deseos sexuales como una purgación y fortalecimiento del alma del místico poeta.

Estas tres ideas tienen el único sentido de resaltar la entrega incondicional del alma a Dios, una vez que ésta haya reconocido la vanagloria que le ofreció el mundo de los sentidos ante la riqueza espiritual que le ofrece Dios: el fin hacia donde uno se mueve, donde todos nuestros deseos sensitivos y espirituales puedan saciarse. Las reminiscencias de aquel pasado amoroso tienen la función de dejarnos ver el proceso de la purificación del alma y no como la preferencia en el deleite de ese pasado para contrarrestar su soledad; desdibujan su temple espiritual de una vocación mística, en el reconocimiento de la fugacidad y banalidad de aquellos amores que dejó, para encaminarse hacia el misterio de lo divino.

Myriam, Carmen, Claudia, Ileana... representan el pasado que ya no le pertenece, la fugacidad y corruptibilidad de la belleza. Aun las tentaciones carnales que llega a tener, a manera de aguijonazos, más que mostrar su fragilidad humana, nos descubren la austeridad espiritual del místico nicaragüense, su firme vocación de entrega a Dios sin reserva alguna.

Creo que el sentido auténtico del por qué Ernesto Cardenal trae a colación su pasado, lo entendemos por medio de san Agustín de Tagaste, cuando éste rememora su voluptuosa vida juvenil:

Quiero traer a la memoria las fealdades de mi pasado y las carnales corrupciones de mi alma, no porque las ame, sino para que te ame más a ti, Dios mío.

Por amor de tu amor lo hago: repaso mis sendas de suma iniquidad en la amargura de mis recuerdos, a fin de que tú me seas dulce, oh dulzura que no engaña, oh dulzura de dicha y de seguridad, tú que me recoges de la dispersión en que anduve desparramado y repartido, cuando apartado de ti, que eres Uno, me desvanecí en multitud de cosas.¹²³

En este sentido Ernesto Cardenal recurre al pasado como una señal, más que de añoranza, de aceptación plena de ese recuento de su vida amoratoria; por eso los poemas que ilustran la vía purgativa en *Telescopio...*, representan el fin de la misma, de esta manera caracteriza la noche pasiva del sentido. Compárense estos treinta y ocho poemas con algunos de *Cántico cósmico*, por ejemplo: la "Cantiga 5 Estrellas y

¹²³ San Agustín, "Capítulo I. Libro II. El año 16 de su existencia", en *Confesiones*, p. 19.

luciérnagas", la "Cantiga 15 Nostalgia del paraíso" y la "Cantiga 28 Epitalamio". En estos poemas encontramos esa añoranza del místico poeta por el amor hacia el eterno femenino, actitud que nos recuerda, hasta cierto punto, las murmuraciones de los israelitas, ante la situación escabrosa que padecieron en el desierto, y la añoranza por el sustento alimenticio en Egipto;¹²⁴ aunque no alcanzaron a descubrir que, ante Dios, era el momento purgativo o purificativo desde lo más íntimo de su ser. En su desierto espiritual, Ernesto Cardenal experimenta esta añoranza de amor que vivió en su juventud:

Aquel viejo reloj de La Merced a medias iluminado
 que señalaba las 8, la hora de la visita a ella
 —y hora en que la vieja María Cabezas al fondo de la casa
 en su vieja butaca empezaba su primer rosario—
 ahora que escribo estos versos, tantos años después,
 ¿estará marcando esta hora de ahora, o estará descompuesto
 parado en cualquier hora, tal vez las 8 de la noche
 de muchos años atrás
 inútilmente?

["Cantiga 5 Estrellas y luciérnagas"]

Y la atracción de la materia,
 mi crucifixión.

[...]

'Estamos crucificados en el sexo' dijo Lawrence (D.H.)
 no sé en qué contexto. Yo tengo el mío.

["Cantiga 15 Nostalgia del paraíso"]

¹²⁴ Ex 16, 3.

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 meter.

["Cantiga 28 Epitalamio"]

Estos versos, a pesar de haber pasado tanto tiempo, aún guardan la frescura de aquel amor que dejó, prueba en la que ha salido vencedor en *Telescopio...* y con ello la superación de la noche activa del sentido, cuyo inicio hallamos en *Gethsemani, Ky.* y en *Vida en el amor.*

Con los treinta y ocho poemas, en *Telescopio...* Ernesto Cardenal anuncia su salida de esta primera noche, para incursionar inmediatamente en la noche pasiva del sentido. Veamos algunos ejemplos:

1. El recuerdo de la amada como comparación valorativa entre el amor humano y el divino en los poemas 17, 33, 46 y, de alguna manera, el 60, tiene la finalidad de mostrarnos su incansable austeridad en permanecer fiel, aun en la soledad, al amor divino, a quien tanto ha esperado para estar con Él en una unión definitiva.

La idea del amor humano que ha pasado y ya no volverá, por decisión y deliberación optativa del amante, está señalada con la descripción de lugares concretos: la "calle Tacubaya", "Granada", "el atrio de La Merced"; en la visualización de

objetos como: "tranvías" centelleando "en los cables eléctricos", "las muchas luces de neón en la noche de México"; actos humanos específicos: "enamorado de ella"; la señal de un dinamismo corpóreo con: "mi cigarrillo" en el momento de pensar en la amada; esa "incansable espera" como el tiempo consagrado a quien no fue para él; sin embargo, este foguearse austeramente en la esperanza lo ha acrisolado para el encuentro con el absoluto amor más allá del tiempo y del espacio; ahora toda su pasión y su sexualidad consagrada a Él. Después de haber sido un apasionado del eterno femenino, se dirige convincente al Amado: "podría esperarte toda la vida entera"; sin embargo, ante la demora de este Amado, el poeta vuelve a sufrir la tentación de los sentidos en el deleite memorial de la amada, como un escapismo ante tanta soledad, pero, más que la expresión de un consentimiento placentero, es la manifestación del dolor que padece en el camino de la purificación, donde descubrimos una entrega cada vez mayor al Amado del alma: "Me martirizás con la carne/ para que te quiera más/ mas no carnalmente", "¿Has venido otra vez a atormentarme,/ a excitar mis deseos?" (fragmentos de los poemas número 60 y 85, respectivamente).

2. Las alusiones eróticas que encontramos en los poemas 29, 37, 57, 62, 74, 78, 83 y 85, entre otros, tienen como común denominador la expresión análoga de entrega y unión con el

amor divino, en la medida en que uno se ha entregado al amor humano; estos poemas expresan el acto ceremonioso de dos realidades: la humana y la divina; es semejante a aquello que Octavio Paz ha dejado escrito con respecto a la relación entre poesía y erotismo: "el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora";¹²⁵ expresión de un símbolo de unión espiritual. Pero, mientras el premio Nobel de México se queda en la *poiesis* o creación sublime, Ernesto Cardenal va más allá en cuanto que lo contextualiza en una trascendencia divina. Con este antecedente, el coqueteo humano se convierte en el preámbulo del amor naciente, en un encuentro con Dios, de manera gradual. En el poeta nicaragüense, la unión sexual es concebida como "imagen fugaz de la cópula" espiritual, divina. El uso del lenguaje coloquial en esta expresión erótica es una novedad como una variante para un trato íntimo entre el alma y Dios: "Amado, hagamos el amor./ No sé qué entienden por «dar gloria a Dios». Si el amor." Incitación espiritual llevada hasta sus últimas consecuencias, que la jerarquía católica podría etiquetar al poeta de heterodoxo y blasfemo: "Rompe conmigo tus esquemas./ Aunque tengamos una relación clandestina, ilícita."

La extrema manifestación de su erotismo la ha canalizado hacia el amor divino, como una oblación; por eso llega a decir con seguridad: "Mis deseos sexuales han sido y son/ tan sólo

¹²⁵ Octavio PAZ, "Los reinos de Pan", en *La llama doble*, 10.

analogías de mi amor a vos./ Creo que te agradan mis deseos sexuales", que no son malos en sí.

4. El deseo de unión está dibujado en los poemas 2, 6, 29, 33, 40, 57, 62, 74, 77, 80, 81, 82, 83, 85 y 86, donde el indicio de la "amada" es la analogía de una realidad divina.

Aunada a esta enunciación de su vocación unitiva aparecen los obstáculos que impiden llegar a tal fin, obstáculos de carácter intelectual, simbolizados con el indicio del "vidrio", por su transparencia y frialdad: deseo unirme a ti, pero algo entre tú y yo nos separa. Sin embargo, los poemas no dejan de expresar esa analogía de la sensación del amor divino con el humano, en reiteraciones sinonímicas de expresiones como: "te abrazaré", "sentí", "Oí que me decías", una proposición de unión diferente. En sí, en estos poemas, su autor reitera la siguiente idea: El deseo intenso de poseer y fundirse en Dios a través de la contemplación de la naturaleza, misma que el poeta observa como un signo divino; también este deseo, deducido en el tópico erótico humano como una analogía de la atracción hacia Dios está enunciado desde su vocación religiosa:

Yo nací para un amor extremista.
 Tal vez por eso nos comprendemos.
 ¡Más extremista sos vos!
 Y yo te conozco poco todavía.

Sin embargo, todavía existen distracciones que impiden esta unión y que tienen que depurarse por esta vía purgativa.

Primero, la amada reconoce que aún le falta purificarse más para que se dé la unión deseada: "Y yo te conozco poco todavía", pues el mundo exterior la sigue distrayendo mediante la contemplación del paisaje selvático, los anuncios comerciales en las ciudades, que la harán exclamar: "No con esto estoy en comunión". Deseos, ruido exterior, incluso las sensaciones auditivas divinas son las distracciones continuas en la amada-alma, y, sobre todo, siente la prueba de Dios como una manera de fortalecerla en este imperio de los sentidos todavía purgándose: "¿Has venido otra vez a atormentarme, / a excitar mis deseos?" Estos distractores convergen en el vidrio, cuya propiedad física, la frialdad, matiza la ausencia divina en el alma: "Un cruel vidrio invisible nos separa." Representa el velo que impide gozar directamente la hermosura del Amado. El simple hecho de ser transparente deja ver, de manera imperfecta, la belleza divina; sin embargo, espera.

Pero también en diez poemas de *Telescopio...*, podemos hallar elementos místicos de carácter unitivo: 8, 10, 28, 31, 39, 43, 53, 54, 55 y 58, donde existen, por ejemplo, manifestaciones divinas más allá de los sentidos —31 y 53—, en la quietud del silencio —55—, entregándose a ese amor secreto, sin vacilación alguna; estos diez poemas no son más

que iluminaciones en la purificación y perfección de los sentidos, a disposición de Dios, de quien los ha recibido como una gratitud, como un adelanto y una prefiguración de la unión definitiva, en que el alma llega a parecerse a Dios en Dios mismo, según san Juan de la Cruz. Lo que predomina en el poemario es el motivo de purificación o la vía iluminativa para esa unión deseada por la amada.

a) LA NOCHE MÁS OSCURA DEL ALMA

EN CUARENTA Y CUATRO poemas, Ernesto Cardenal nos comunica su experiencia de la noche más oscura del alma, la medianoche que describe san Juan de la Cruz en los libros II y III de *Subida del Monte Carmelo* y que también llama noche activa del espíritu. Para el carmelita descalzo, esta noche es propia de quienes han incursionado desde hace tiempo, mediante la ascesis, en la aventura de unirse a Dios, una vez que han sentido el llamado personal de Él y han pasado por el primer estado purgativo, donde el alma del místico no sólo ha renunciado, sino que, también, se ha desnudado de todo lo que le puedan ofrecer los cinco sentidos del mundo exterior; tan luego lo ha logrado, sigue purgándose, con mayor austeridad, en la purificación de los llamados sentidos interiores o potencias del alma: entendimiento, memoria y voluntad. Y es aquí donde existe la mayor dificultad, pues esta oscuridad interior o desnudez espiritual de todas las cosas

sensuales y espirituales alude a la naturaleza racional de la amada. Es un remover la totalidad del ser de la amada; por eso san Juan de la Cruz dice que no sólo es carecer, sino desnudarse de todo lo que no es Dios. No comprender nada, sino entregarse; no saber nada, sino creer; no juzgar, sino confiar y remover el espíritu hacia Dios, sin interesar el porqué de los acontecimientos que suceden en torno a la amada; ésta debe guiarse únicamente por la fe "como antorcha", dice el reformador carmelita. Para lograr tal quietud, debe también dirigir la memoria hacia Dios, de tal manera que la amada no tenga recuerdo alguno de su pasado y esto sea un impedimento para unirse con Dios ni que se deleite en el recuerdo de su experiencia religiosa, sino que mantenga una alma purificada, como si en ésta fuese la primera ocasión en la que se imprimiese como única y última vez la imagen divina. Sólo así, en la inactividad de las tres potencias, en el silencio, en la quietud del alma, es como Dios se le manifestará para siempre, a tal grado de que, como Cristo, sea una viva imagen del Dios invisible —Col 1, 15. Este es el gran reto de vivir en el mundo y no ser del mundo, por eso san Juan de la Cruz la nombra medianoche, al compararla con la hora más oscura de la jornada: la vigésima cuarta hora, porque es el momento en que no se ven los objetos, el eterno instante donde pareciera que los ojos de la amada quedaran cegados para siempre ante lo que no es Dios. Bajo tal caracterización de la noche juanista,

se desarrolla el misticismo de Ernesto Cardenal en *Telescopio en la noche oscura*.

b) CARACTERÍSTICAS DE LA MEDIANOCHE

SE TRATA DE purificar las tres potencias de la amada-alma, de tal manera que éstas queden vacías de todo cuanto pueda atarla por medio de los sentidos exteriores e interiores; una vez que se dé la unificación de estas tres potencias en el vacío, vendrá la paz interior, entonces será el momento en que se presentará el Amado ante ella y ocupará ese vacío para llenarlo todo. Y ese amor se irradiará en ella, como cuando Moisés bajó, del monte de Horeb, lleno del Espíritu de Dios, para iluminar a los demás:

Las cuales tres virtudes todas hacen, como habemos dicho, vacío en las potencias: La fe en el entendimiento, vacío y oscuridad de entender. La esperanza hace en la memoria vacío de toda posesión. Y la caridad vacío en la voluntad y desnudez de todo afecto y gozo de todo lo que no es Dios.¹²⁶

Es así como se entiende que el espíritu del místico llega a ser Dios en Dios; es decir, quien se ha entregado a Él ya no actúa según su propia voluntad, sino según la voluntad divina. San Juan de la Cruz dice que el hombre, una vez transformado en este vacío interior es Dios por participación. Ernesto Cardenal se encuentra en este proceso; mejor dicho, ahora el

¹²⁶ San Juan de la Cruz, "II, 6, 1", en *Subida del Monte Carmelo*, 99.

místico poeta, mediante el proceso purificativo de estas potencias está realizando lo que dejó escrito Pablo de Tarso a los Gálatas: "Hasta que Cristo se transforme en ustedes" —4, 19.

En dieciocho poemas descubrimos que la voz poética de Ernesto Cardenal expone su experiencia purificativa del entendimiento, sentido interior que, ante la desolación en la aridez espiritual, busca apoyarse en la fe como el más eficaz instrumento de superación de dicho estado, es la actitud del "creo para entender" anselmiano.

Estos dieciocho poemas tienen la característica común de comunicarnos el estado de vacuidad espiritual en el místico poeta. El "no gozo" al Amado es el motivo recurrente de los poemas: "Amado misterioso que no gozo", "Te vas y volvés", "si estoy sin vos", "¿Qué pasa pues entre vos y yo?", "Pareciera ahora que no me quieres./ Peor aún, que ni siquiera existes", "Mejor unido a ti a quien no siento",/ a quien de veras del todo nada siento", "y hoy a años luz de mí como en otra galaxia", " Y en efecto se trata [de no sentir nada]", " amando ahora un tal ser trascendente,/ como decir un tipo no existente", "prefiero este llorar tu ausencia, y/ tu no estar, tu —yo no sé— tu no ser", "[...] yo/ sin sentir lo más mínimo./ Igualito que si Dios no existiera".

La oscuridad afectiva e intelectual del místico poeta no permanece en el escepticismo absoluto; su actitud no es

negativa, más bien su estado depresivo es, casi, simultáneamente iluminado por la fe y ésta, en él, significa que aun sin ver, cree. San Juan de la Cruz es el maestro de la fe entre los místicos de la noche: "porque la fe, que es nube oscura y tenebrosa para el alma —la cual es también noche, pues en presencia de la fe, de su luz natural queda privada y ciega—, con su tiniebla alumbra y dé luz a la tiniebla del alma".¹²⁷

El intelecto que conoce y que se dirige hacia un objetivo: la unión con Dios, se encuentra con que no encuentra nada. Lo que le parecía claro desde hace mucho tiempo, ahora lo haya confuso; que entre más se adentraba al conocimiento y posesión de Dios, descubría que menos lo conocía y, por tanto, cree poseerlo menos; sin embargo, ante tal oscuridad tenebrosa del entendimiento, no ha perdido la fe: "¡Nada quiero sino estar contigo!", "Identidad, no sé;/ pero cuida cada uno de mis electrones./ Dentro de todos mis electrones está él", "Pero eres, y quiero al que me quiere", "Feliz amor que me ha tocado, que es/ ¡ay! Amor =0", "Está en todas partes dice el catecismo./ Pero no está lo mismo en todas partes", "Que aunque no me amaras yo te amo". Versos donde la voz poética nos transmite sentimientos de firmeza y confianza, con la certeza de que de Dios viene la prueba, no como una desgracia, sino como un

¹²⁷ San Juan de la Cruz, "Il. 4", 86.

acrisolamiento para moldearlo en el hombre nuevo en que debe convertirse y ser morada divina para siempre.

Jamás había tomado tanto significado el sufrimiento depresivo en él, como el que ahora experimenta, pese a la observación de su antiguo maestro:

Y Merton: su última advertencia
en el *Guest House* antes de admitirme al claustro:
«La vida del monje es
un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez»
No me dio miedo.

Curiosamente, la simbología de este número esotérico no es gratuita en la historia de la salvación judeocristiana: el tiempo de una radical conversión espiritual —cuarenta años que el pueblo hebreo peregrinó por el desierto, también los cuarenta días de Jesús en el desierto. Recuérdese el año en que Ernesto Cardenal experimentó intensamente la presencia divina, acontecimiento significativo que lo comprometió a recibir una formación teológica-pastoral hasta ordenarse sacerdote. Desde ese año hasta 1993 —con la publicación de este poemario—, han pasado treinta y siete años de una vida austera, encaminada hacia Dios; desde entonces, como san Agustín, inquieto tiene el corazón y no descansará hasta haberse unido a Dios. Para lograr su objetivo, le ha sido necesario recorrer las vías purgativa e iluminativa aludidas en *Telescopio*... Durante este acrisolado peregrinar se ha

convertido en uno de los grandes amantes y maestros de la soledad y de la absoluta aridez dentro del cristianismo, el místico hispanoamericano de entre dos siglos: "Si he sido íntimo de la tristeza tanto tiempo", "Yo, maestro en soledades", "[...] por lo que *no es*". Momento crucial donde se apalabra consigo mismo y con Dios, para decir: "no siento escrúpulo por no poder orar", "Hoy no tuve ningún momento de oración./ ¿Que acaso eso es estar menos juntos?". En este último verso, la pregunta retórica da por sentado lo que es obvio desde la fe, la cual exige humildad para que, según el reformador carmelita, "trasponiéndose a todo lo que espiritual y naturalmente puede saber y entender, ha de desear el alma con todo deseo venir aquello que en esta vida no puede saberse ni caer en su corazón".¹²⁸ Pero siempre en esa actitud de fe, que no le permite darse por vencido, por eso, a la manera del *Cantar de los cantares* bíblico y de las "Canciones" del carmelita, sin duda alguna, el alma cardenaliana, a través de su voz poética, termina diciendo:

Átomos míos,
que son míos sólo brevemente,
porque después vendrán otros,
siganle a mi amado que será suya
cuando esté de todo átomo desnudada.

¹²⁸ San Juan de la Cruz, "II. 4", 91.

Catorce poemas revelan la segunda potencia del alma: la memoria, cuya función es la retención y registro del pasado. Para el reformador de los carmelitas,

las *noticias naturales* en la memoria son todas aquellas que puede formar de los objetos de los cinco sentidos corporales, que son: oír, ver, oler, gustar y palpar, y todas las que a este detalle pudiere fabricar y formar. Y de todas estas noticias y formas se ha de desnudar y vaciar, y procurar perder la aprensión imaginaria de ellas, de manera que en ello no le dejen impresa noticia ni rastro de cosa, sino que se quede calva y rasa, como si no hubiese pasado por ella, olvidada y suspendida de todo.¹²⁹

Se trata de que la memoria se olvide de todo y sólo se mantenga ocupada en Dios, en quien uno deja de experimentar el tiempo.

En *Telescopio...*, el recuerdo no es añoranza, más bien, como ya lo hemos referido, apoyándonos en san Agustín, es la valoración de la actuación de Dios en la amada-alma y de la alabanza que hace ésta a Dios, una vez que ha reconocido en ella misma la gracia divina. Las ideas motoras que caracterizan esta potencia son las anécdotas eróticas de terceras personas que la voz poética relata en relación a ella, directa o indirectamente, todas ellas tienen de trasfondo un sentido religioso: la alusión al eterno femenino como una analogía de su amor hacia Dios y, sobre todo, la fecha exacta de su conversión.

¹²⁹ San Juan de la Cruz, "III. 2", 258.

Aunque en la anécdota sobre Joaquín Pasos hallemos una expresión textual de éste, sin eufemismos — "«Poeta, Dios está en el coño de las mujeres»"—, Ernesto Cardenal nos está planteando una cuestión teológica: la revelación sobrenatural de Dios. La resolución a dicho planteamiento rebasa nuestro objetivo, sólo me limito a decir que este verso expresa una realidad más allá de lo corpóreo, donde el poeta quiere afirmar simplemente el dinamismo divino en los acontecimientos cotidianos del ser humano.

El relato anecdótico sobre Gioconda Belli es un pretexto para expresar la sublimación de su sexualidad, al canalizarla hacia un fin trascendente.

En cuanto a la reiteración del recuerdo, éste tiene como función aludir a la temporalidad afectiva del místico poeta y, también, a la canalización del sentimiento humano hacia lo divino:

Cuando joven me sentía
 campeón en la capacidad de amar
 —y en realidad lo era— ahora lo soy
 en cuanto a soledad.

La convicción firme de una entrega total a Dios lo hace decir: "Celos no tengás./ No me engañarán más/ espejos de belleza física". Indicio claro de la actitud oblativa a Dios. Este ofrecimiento de la amada-alma tiene sentido en la esperanza de unirse al Amado, con ello trata de superar el estado

depresivo en que se encuentra: "Y de esto cada momento sacamos experiencia; pues vemos que, cada vez que el alma se pone a pensar en alguna cosa, queda movida y alterada, o en poco o en mucho, acerca de aquella cosa, según es la aprensión; si pesada y molesta, saca tristeza; si agradable, saca apetito y gozo, etcétera".¹³⁰

Como ya lo he tratado en páginas anteriores, otra de las ideas motoras que dieron origen al poemario es su conversión religiosa, tan intensa, que no ha olvidado la fecha exacta de ello. Este recuerdo presente en forma continua es el que abriga la esperanza de encontrarse un día cara a cara con el Amado, de aquí que todo cuanto ha experimentado desde ese agraciado año de 1956 —alegría, soledad, satisfacción, aridez, etcétera—, ha sido iluminado a la luz de la fe y, por medio de ésta permanece esperando una señal de unión; pareciera que en su desfallecimiento estuviera a punto de darse por vencido; sin embargo, aun en la aridez de su oración, se dirige a Dios y consigue cierta tranquilidad al aceptar su situación y seguir alabándolo desde ese estado tortuoso, tal y como lo podemos apreciar en el último poema.

La tercera potencia del alma está caracterizada en diez poemas, cuyo estado anímico pertenece a esta noche activa del espíritu, a saber: el 14, 19, 21, 30, 50, 56, 79, 84, 88 y 89. En ellos hallamos la nota característica de decisión definitiva,

¹³⁰ San Juan de la Cruz, "III. 6", 270.

mediante el conocimiento de sí mismo, como un ser finito e imperfecto, pero con dirección hacia un Tú, con mayúscula, por quien el alma ha sometido sus pasiones a una vida ascética, de tal manera que sus esperanzas y sus gozos, sus temores y sus dolores tengan el único propósito de ser ocupadas por Dios:

La fortaleza del alma consiste en sus potencias, pasiones y apetitos; todo lo cual es gobernado por la voluntad. Pues cuando estas potencias, pasiones y apetitos endereza en Dios la voluntad, y las desvia de todo lo que no es Dios, entonces guarda la fortaleza del alma para Dios, y así viene a amar a Dios de toda su fortaleza. [Las] aficiones y pasiones son cuatro, es a saber: gozo, esperanza, dolor y temor.¹³¹

En este movimiento hacia una acción, la amada, todavía con un aire de vanidad, le pide al Amado que se entregue todo a ella, pues ella nos deja ver que se ha desprendido de todo aquello que impide la presencia y estancia del Amado en ella. Más allá de su melancolía, está su firme decisión de ser toda para Él: "Me quitaste todo,/ dátame todo pues". "Por si vinieras. Si tú no vienes/ [mi alma] estará abierta de todas maneras para ti/ y nadie más".

La amada siente que es el momento oportuno para recibir al Amado, y éste tarda en llegar. Todo cuanto poseía lo ha dejado por Él, no sólo en lo material, también en lo espiritual; ya nada de gozos terrenales, ni de facultad intelectual, ella siente que

¹³¹ San Juan de la Cruz, "Ill. 16", 295.

sólo vive para Él: "Me querías sólo para vos./ Y ya más solo no puede ser". "Simplemente mi alma está acostada boca arriba/ esperando que te echés sobre mí".

Todo lo que ella es, lo entiende como una vocación divina, como una religación hacia el Amado: "Querías tener amor con alguien/ por lo que fui hecho".

Una vez que ha descubierto su vocación de pertenencia al Absoluto, no ha hecho más que encaminarse hacia Él y experimentar con ello cualquier situación purificante, al grado de pensar no soportar más desolación en el aparente abandono divino, pero no quiere echar marcha atrás y cuando expresa con amargura este sentimiento, sólo lo hace para resaltar su firme decisión de espera y entrega fiel: "¡[...] si incluso la mujer desnuda/ me saciara, y yo ya no fuera tras de ti/ inconsolablemente". "He aquí que tu amada está desnuda./ ¿Se pondrá la túnica otra vez?". No hay más, pese a este angosto y escabroso itinerario, está diciendo: "Yo misma soy el lecho".

A la luz del reformador carmelita, Ernesto Cardenal ha entendido claramente la convicción de tener "sosegadas sus potencias naturales, y los ímpetus y ansias sensuales en la parte espiritual". Es decir, no ha bastado con haber renunciado a todo cuanto piensa que Dios le ha solicitado —atrás quedaron los versos de Ernesto Cardenal para Claudia, Myriam, Carmen, Ileana...—, sino que, aun en su dimensión

espiritual, debe estar aquietado, como el profundo silencio que reina en un estanque o en un lago, sin ninguna hoja ni viento que remueva por un segundo la quietud del agua; entonces llegará el Amado.

Es en este absoluto silencio, donde el místico poeta se encuentra con la *nada*, símbolo de la purificación total y del encuentro con Dios.¹³² He aquí el sentido auténtico de la noche más oscura del alma, donde la fe es vista como "la noche espiritual que todo lo priva, así en entendimiento como en sentido", para iluminar y unir, paradójicamente, a la amada-alma con Dios, eternamente.

¹³² Véase el siguiente subcapítulo.

6 DESPUÉS DE LA NOCHE: NADA

6.1 DOS CAMINOS PARA LLEGAR A LA NADA

A) EL FILOSÓFICO

UNA DE LAS grandes inquietudes del ser humano, en todas las épocas, ha sido la cuestión de la *nada*. Veamos algunos ejemplos de ello. En uno de los himnos del *Rig Veda* aparece la inquietud de responder acerca del principio de todo y, en este intento de dar respuesta, el antiguo hindú se topó con la nada:

Entonces no había ser, ni tampoco no-ser,
ni espacio, ni más allá cielo.
¿Qué habla en la envoltura? ¿Dónde estaba? ¿Quién lo cuidaba?
¿Era algo el agua profunda que no tenía fondo?

Ni la muerte ni la no-muerte existían.
Nada en la nada distinguía la noche del día.¹³³

Estas inquietantes interrogaciones se han convertido en tema imprescindible para los filósofos, sobre todo cristianos; por ejemplo, contra los maniqueos que cuestionaban: "¿Cómo es que Dios hizo en el principio el cielo y la tierra, si antes existía,

¹³³ Anónimo, "Sobre el principio (X. 129)", en *El Rig Veda*. Juan Miguel de MORA (traducción del sánscrito y estudio analítico), p. 277. "El Rigveda es, en su tamaño y proporciones, el documento literario y religioso más antiguo que conserva la humanidad", p. 12.

ya invisible e informe?",¹³⁴ San Agustín responde con una exégesis de los dos primeros versículos del capítulo uno del *Génesis*: "nada es la vacuidad, mas el sitio donde no hay cuerpo alguno se dice vacío; de idéntico modo, las tinieblas no son realidad, sino que allí donde no hay luz decimos que existen tinieblas".¹³⁵ Con esta argumentación, san Agustín nos habla de la privación o carencia de esto o de aquello, para explicar su *nada absoluta*, de la que surge todo lo existente por obra divina: "Y, por tanto, rectísimamente se cree que Dios hizo todas las cosas de la nada, porque si todas las criaturas fueron sacadas con sus formas particulares de esta primera materia, esta misma materia fue creada de la nada absoluta".¹³⁶

También san Anselmo (1035-1109) se enfrentó a esta cuestión en relación a Dios. Para él, "nada ha sido antes de la suprema esencia y [...] nada será después de ella",¹³⁷ queriendo decir con ello la inexistencia de "cosa alguna" antes y después del Ser Absoluto; lo contrario sería la negación de la

¹³⁴ San Agustín, "Del Génesis contra los maniqueos [...], I, cap. 3-4, 6-7", en F. CANALS VIDAL, *Textos de los grandes filósofos. Edad Media*, p. 43. El maniqueísmo es una doctrina religiosa que sostiene que hay dos substancias o fuentes como principio de todo: "la Luz (equiparada con el Bien y a veces con Dios) y la Oscuridad (equiparada con el Mal y a veces con la Materia). Las dos substancias son eternas e igualmente poderosas". Esta religión, fundada por Mani, "se extendió mucho por África del norte, donde tuvo, de 373 a 382, el más ilustre de sus adeptos: San Agustín." FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, T. III, 2269.

¹³⁵ San Agustín, 44.

¹³⁶ San Agustín, 45.

existencia de este Ser Absoluto como principio u origen de lo existente.

Sin profundizar tanto en el campo filosófico sobre el tópic, con respecto a Hegel, cito el comentario de un eminente historiador y pensador español, Julián Marías, para quien el filósofo alemán intenta explicar, mediante la *nada*, el devenir del *ser puro*, el Ser Absoluto.

El ser es:

la pura *indeterminación y vaciedad*. Si tratamos de intuir o de pensar el ser, no intuimos nada; si no fuera así no intuiríamos *algo* y no sería el ser puro. Cuando yo voy a pensar el ser, lo que pienso es *nada*. Del ser se pasa, pues, a la nada. [...] Del ser hemos sido arrojados a la nada. Pero ¿qué es la nada? Perfecta vaciedad, ausencia de determinación y contenido, incapacidad de ser separada. Pensar o intuir la nada es eso: intuir la nada; es el puro intuir, el *puro pensar*. Vemos, pues, que es lo mismo intuir la nada que intuir el ser. El ser puro y la nada pura son *uno y lo mismo*. El ser nos ha arrojado en su movimiento interno hacia la nada, y la nada al ser [...] La verdad es que el ser ha pasado a la nada y la nada ha pasado al ser. Esto es el *devenir*.¹³⁸

Para otro historiador de la filosofía, Hegel fue uno de los filósofos que influyó en *El ser y la nada*, de Jean-Paul Sartre, para quien la *nada* es la patencia del ser. Según el historiador, Sartre concibe al hombre como "una pasión inútil", donde el absurdo es la tónica general de su existencia; de aquí que el

¹³⁷ San Anselmo, "V. La cuestión sobre la nada. «Monólogo, 19»", en F. CANALS VIDAL, *Textos de los grandes filósofos. Edad Media*, p. 76.

¹³⁸ Julián MARIAS, "IV. Hegel", en *Historia de la filosofía*, pp. 311 y 312.

hombre experimente un sentimiento de náusea que lo invade.¹³⁹

La actitud de Ernesto Cardenal ante la nada no es la angustiada huida sartreana: "para ignorar"; más bien, es el intento del desprendimiento de todo para encontrarse con el Innombrable y unirse a Él hasta ser como Él, felizmente; en cambio, Sartre define al hombre de esta manera: "soy angustia para huir de ella".¹⁴⁰ Es decir, la esencia del hombre, según el filósofo francés, es su angustia; en cambio, en Ernesto Cardenal, la angustia es el resultado de su desesperación, al no lograr aún su encuentro con el Innombrable.

B) EL TEOLÓGICO

a) UNA TRADICIÓN QUÉ SEGUIR

— ANTECEDENTES

EN *TELESCOPIO*... es obvia la actitud del poeta nicaragüense como una experiencia teológica y no una especulación meramente filosófica; sin embargo, estos antecedentes del tópico no están de más, en cuanto que nos ayudan a

¹³⁹ Raúl GUTIÉRREZ SAENZ, "Capítulo XXX. Sartre", en *Historia de las doctrinas filosóficas*, pp. 208 y 209.

¹⁴⁰ Jean-Paul SARTRE: "por la angustia el hombre toma conciencia de su libertad; o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como consciente de sí; en la angustia la libertad es, en su ser, cuestionada por sí misma. [...]"

Y la angustia como manifestación de la libertad frente a sí mismo, significa que el hombre está siempre separado de su esencia por una nada." Francisco MONTES DE OCA, "Sartre", en *La filosofía en sus fuentes*, pp. 573-578.

caracterizar la nada como carencia absoluta de todo ser —la total vacuidad— y del hombre en relación a ella; es, desde la teología, donde el místico poeta supera la angustia sartreana.

A pesar de experimentar la desolación, ésta cobra un alto significado, desde el momento en que es vista como purificación de todas las imperfecciones corporales y espirituales. Sabe que, al amanecer —en la quietud del alma—, se encontrará con el Amado pero, para lograrlo, el camino o proceso es oscuro, en cuanto que el entendimiento ha de moverse sin tener la claridad suficiente del suceder inmediato y sin cuestionar en absoluto este proceso, sólo con dirigirse mediante la fe, la antorcha que ilumina este angosto y escabroso camino hacia la *nada*.

La segunda vertiente del tópico es la teológica, en la que se puede ubicar a Ernesto Cardenal, donde Dios es identificado con la *nada*, debido a su suprasensibilidad, incomprendibilidad e inaccesibilidad.

Según William Johnston, la teología de la negación o apofática, desde la que podemos comprender la concepción de la nada cardenaliana, surge en el siglo IV con los padres capadocios: los hermanos Basilio de Cesarea y Gregorio Nisa, al lado de Gregorio Nacianceno, quienes "supieron a través de sus profundas oraciones y lecturas contemplativas de la *Sagrada Escritura* que Dios es el misterio de los misterios que

mora en la luz inaccesible o en la oscuridad impenetrable".¹⁴¹ Para el mismo Johnston, esta teología de la negación alcanza su clímax a finales del siglo V, con la divina oscuridad de Pseudo-Dionisio Areopagita. Bajo la misma línea apofática, el ateniense influyó en el Maestro Eckhart. Algunos de los discípulos de éste último, como Taulero y Enrique Suso, también siguieron la tradición apofática. A esta tradición se inscriben la anónima obra inglesa del siglo XIV: *La nube del no-saber*, san Juan de la Cruz y Miguel de Molinos.

En su *Teología mística*, Pseudo-Dionisio Areopagita propone que todo contemplativo debe renunciar absolutamente "a los sentidos, a las operaciones intelectuales, a todo lo sensible y a lo inteligible"¹⁴² si se quiere encontrar honestamente con el "Sin nombre", quien está más allá de toda realidad imaginada o razonada y a quien sólo se puede llegar por vía de la negación: esto no es, tampoco esto ni aquello; Él es, de alguna manera, "Supraesencial":

Absolutamente nada se puede afirmar ni negar de ella: Cuando afirmamos o negamos algo de cosas inferiores a la Causa suprema, nada le añadimos ni quitamos, porque nada puede añadir la afirmación a la que es perfecta y única Causa de todo cuanto es. Y toda negación se queda corta

¹⁴¹ William JOHNSTON, "Parte I. La tradición cristiana", en *Teología mística. La ciencia del amor*, p. 32.

¹⁴² Pseudo-Dionisio AREOPAGITA, "De «Teología mística»", en Elémire ZOLLA (compilador), *Los místicos de Occidente, I. Mundo antiguo, pagano y cristiano*, p. 427.

ante la trascendencia de quien es absolutamente simple y despojado de toda limitación. Nada puede alcanzarlo.¹⁴³

Sólo mediante la exclusión de las imperfecciones en Dios es como el contemplativo llega a Él, pues ninguna idea antropomórfica le conviene al Sin Nombre y, sólo cuando el contemplativo se ha desnudado de la idea de Dios, es como podrá penetrar en la misteriosa Tiniebla del no-saber.¹⁴⁴ Esta Tiniebla es, sin duda, la nada, donde el hombre cesa todos sus sentidos exteriores e interiores para abrirse "al rayo de la divina oscuridad que supera a todo ser".¹⁴⁵ Para Frederick Copleston, la *Teología mística* del Areopagita va a influir en *La nube del no-saber*. De hecho, el autor inglés anónimo de esta obra espiritual cita casi al final de la misma —en el capítulo 70—, al Areopagita: "Quien lea el libro de Dionisio verá confirmado en él todo lo que he venido tratando de enseñar en este libro desde el principio hasta el final".¹⁴⁶ El autor anónimo sigue la tradición apofática de Pseudo-Dionisio: "hay un conocimiento negativo que sí entiende a Dios: Procede afirmando de todo lo que conoce: esto no es Dios, hasta que finalmente llega a un punto en que el conocimiento se agota. Tal es la postura de san Dionisio, que dijo: «El conocimiento más divino es el que

¹⁴³ AREOPAGITA, 429.

¹⁴⁴ AREOPAGITA, 428.

¹⁴⁵ AREOPAGITA, "De *myst. Theol.*, I, I", citado por William JOHNSTON, en "Introducción a la edición inglesa" de *La nube del no-saber* y *El libro de la orientación particular*, p. 45.

¹⁴⁶ ANÓNIMO Inglés, s. XIV, *La nube del no saber* y *El libro de la orientación particular*, p. 180.

conoce por el no-conocer»".¹⁴⁷ En el absoluto silencio exterior e interior del contemplativo es donde Dios se manifiesta como una experiencia que lo transforma para siempre, sólo que el contemplativo que quiere experimentar a Dios, primero debe dejarse purgar y ser moldeado por Él, y en este camino purgativo debe perseverar, resistir con paciencia toda prueba mediante la fe: "Tus sentidos y facultades quedarán frustrados por falta de algo donde agarrarse y te increparán por no hacer nada. Pero no te preocupes: sigue con esa nada, ansiando vivamente poseer siempre a Dios por amor, a quien nadie puede poseer por conocimiento".¹⁴⁸

La nada, donde, según el autor anónimo, uno se encuentra con Dios: "no puede explicarse, tan sólo experimentarse."

Es claro que, desde la "Introducción " a *La nube del no-saber*, el místico anónimo alerta al iniciado en este misterio, a que se mueva siempre bajo el espíritu de la fe, pues, mediante ésta, descubrirá la intervención de la gracia divina con la que podrá mantenerse firme "frente a los sutiles asaltos de los enemigos que [lo] acosan desde dentro y desde fuera, a fin de que pueda ganar el premio de la vida eterna", que es la total unión con el Ser Absoluto. Los enemigos principales con los que ha de enfrentarse el principiante son la duda, la inconstancia, el desánimo, la imaginación en cuestiones

¹⁴⁷ *La nube del no-saber y El libro de la orientación particular*, 180.

¹⁴⁸ *La nube del no-saber y El libro de la orientación particular*, 176.

exteriores e interiores. Y sólo el contemplativo logrará vencerlos con la humildad, pues ésta lo ayuda a reconocer su estado actual, inmerso en el pecado, y la necesidad de la gracia divina para superar dicho estado, sólo así cobrará en él un auténtico significado la vacuidad: "Cuán maravillosamente se transforma el amor del hombre por la experiencia interior de esta nada y de esta falta de lugar. [...] Persevera, pues, penetrando en esta nada que no está en ninguna parte, y no trates de emplear los sentidos de tu cuerpo ni sus percepciones."¹⁴⁹ Es así como vamos descubriendo la nada como el estado perfecto, donde el místico de Solentiname ha de experimentar la presencia del Amado.

El impacto místico de Pseudo-Dionisio fue intenso en los místicos de diferentes países. Según Copleston, el irlandés Juan Escoto Erígena (877) tomó la idea del Areopagita, de que "Dios no puede ser llamado, por ejemplo, Verdad, o Sabiduría, o Esencia, sino más bien Superverdad, o Supersabiduría, o Superesencia, puesto que ningún nombre tomado de las criaturas puede ser aplicado a Dios *metaphorice* o *translative*".¹⁵⁰ Pero, sobre todo crea mayor impacto en Eckhart (1260-1366) y en uno de los discípulos de éste: Enrique Suso (1295-1365). Para Eckhart, de la orden dominicana, también Dios es Incomprensible: "es un Ser al que nada se parece ni

¹⁴⁹ *La nube del no-saber y El libro de la orientación particular*, 177 y 179.

¹⁵⁰ Frederick COPLESTON, "Capítulo XIII. Juan Escoto Erígena -II", en *Historia de la filosofía*, Vol. 2 *De San Agustín a Escoto*, p. 123.

puede parecerse",¹⁵¹ en este sentido, la soledad del contemplativo puede entenderse en cuanto que:

procede hacia la pura nada, porque tiende a ese estado superior en el cual Dios puede obrar en nosotros del todo según su voluntad.

[...]

Para que el corazón esté perfectamente preparado, debe basarse sobre una pura nada; en eso está también su mayor potencia posible. Un ejemplo tomado de la vida: si quiero escribir sobre una tabla blanca, me confunde lo que ya está allí escrito, por bello que sea; si quiero escribir bien, es necesario que lo borre; nunca es tan apta para escribir bien, como cuando no contiene nada escrito. Así, si Dios debe escribir de modo perfecto en mi corazón, de éste debe alejarse todo cuanto se llama esto a aquello, como precisamente es el caso del corazón que vive en soledad. En él puede Dios realizar perfectamente su alta voluntad. Elimínad, pues, todo lo que es imagen, uníos a la esencia que no tiene ni imagen ni forma.¹⁵²

Creo que el ejemplo que nos comparte Eckhart nos hace más comprensible el significado de la *nada* en la mística apofática, como la actitud perfecta del contemplativo, bajo la gracia divina y uno de los discípulos del Maestro Eckhart es fiel seguidor de esta idea, pues, según Zolla: "La unión descrita por Suso actúa de modo que «la esencia del alma esté unida a la esencia de la nada, y las potencias del alma a los actos de la nada, a los actos que la nada obra en si misma»".¹⁵³

¹⁵¹ Eckhart, "De *La plenitud del ser divino*", en Francisco MONTES de OCA (compil.), *La filosofía en sus fuentes*, 178.

¹⁵² Eckhart, "De <<La soledad>>", en Elémire ZOLLA, *Los Místicos de occidente, Vol. II. Místicos medievales*, pp. 301 y 303.

¹⁵³ Citado por Elémire ZOLLA, "Beato Enrique Suso", 314.

Por el orden cronológico en el que he venido escribiendo sobre los místicos —como referencia para la mejor comprensión del tópic cardenaliano—, tocaría el turno a san Juan de la Cruz; sin embargo he preferido hablar de él después del quietista Miguel de Molinos (1628-1696), pues, en el primero, me detendré un poco más, debido a la inmediata y mayor influencia en la poesía mística del nicaragüense.

En el "Libro Tercero, capítulo XX", de su *Guía espiritual*, el español Miguel de Molinos dice que "el camino para llegar a aquel alto estado del ánimo reformado, por donde inmediatamente se llega al sumo bien, a nuestro primer origen y suma paz, es la nada" y persuade al contemplativo a tener el alma preparada, aniquilando en ella todo acto de voluntad, entendimiento y de pensamiento. Para este místico español, la *nada* es el medio necesario del que se vale Dios para obrar en el alma del contemplativo: "Vístete de esa nada y de esa miseria y procura que esa miseria y esa nada sea tu continuo sustento y morada, hasta profundarte [*sic.*] en ella; yo te aseguro que, siendo tú de esta manera la nada, sea el Señor el todo en tu alma."¹⁵⁴

Para el quietista español, como para los otros místicos mencionados aquí, no existe otro camino seguro que la aniquilación del ser en el vacío absoluto: "Por el camino de la

¹⁵⁴ Miguel de MOLINOS, "Capítulo XX", en *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (Fragmentos)*, p. 169.

nada has de llegar a perderte en Dios, que es el último grado de la perfección";¹⁵⁵ y, al igual que los otros, sólo este estado beatífico se logra en un intenso proceso purgativo, donde el alma debe perseverar pacientemente hasta lograrlo.

El gran sistematizador y perfeccionador de la teología apofática es, sin duda, san Juan de la Cruz (1542-1591), quien, en el proceso purgativo e iluminativo, acentúa la fe como único medio de unión entre el contemplativo y Dios; para tal fin, se vale del símbolo amoroso de los amantes, analogía del amor divino entre el alma espiritual y Dios. El reformador carmelita es el místico del "amoroso tormento" y un modelo en la fe, mediante la cual Dios, es aprehendido en esa inmensa oscuridad, impenetrable para muchos.

Las tres potencias del alma, de las que nos habla el carmelita descalzo, no fueron un descubrimiento de él, sino que perfeccionó la definición, el desarrollo y la comprensión de las mismas, pues el Areopagita, Eckhart y el místico anónimo, entre otros, ya lo habían hecho, respondiendo con ello a las necesidades inmediatas de la época que les tocó vivir.¹⁵⁶

¹⁵⁵ MOLINOS, 170.

¹⁵⁶ Algunas veces san Juan de la Cruz cita al Areopagita, por ejemplo en el Libro II, capítulo 8, de *Subida del Monte Carmelo*: "Y por eso la llama san Dionisio *rayo de tiniebla* [a la teología mística o sabiduría de Dios]." (p.114). En su "Introducción a la edición inglesa", de *La nube del no-saber*, Johnston ha marcado el paralelismo doctrinal entre ésta y el carmelita descalzo, de quien cree, además, que por sus manos pasó esta obra espiritual del siglo XIV: "y no sólo la doctrina sino también las palabras y frases son en muchos casos idénticas. ¿Cómo explicar esta afinidad digna de tenerse en cuenta?"

La tradición de la noche, de la Nube del no-saber y de la nada cobran mayor vigor en el carmelita, con la experimentación profunda del vacío en el alma, como la manera perfecta de encontrarse con Dios:

Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas.
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.¹⁵⁷

Según el carmelita, estos versos "son doctrina para subir" al monte, símbolo de la unión con Dios.

Sólo en esta nada, como total desnudez, el alma del contemplativo encuentra quietud y unión con Dios.

En Ernesto Cardenal también hallamos la dicotomía del tópico, como adverbio: "Amado misterioso que no gozo/ ¡nada quiero sino estar contigo!", "a quien de veras del todo nada

No es imposible que el místico español leyera la versión de *La Nube* que pudo haber circulado en el continente europeo de su época." pp. 50 y 51.

¹⁵⁷ San Juan de la Cruz, "l. 13", 75.

siento", "Si de nada,/ si de no sentir nada se trata,/ el mío es un perfecto amor./ Si de no sentir nada se trata./ Y en efecto se trata", "sin esperar nada de este amor/ igual que si no existieras". Versos, entre otros, que transparentan una profunda aridez espiritual, encaminada hacia la quietud de las tres potencias del alma del contemplativo a disposición del Ser Absoluto.

La segunda acepción del término tiene una connotación sustantiva —para señalar el tópico como el complemento y culmen de la primera acepción en todo el poemario—, aquí podemos anunciar los siguientes versos: "Pero como el infinito para nosotros es igual a 0/ sentimos 0/ (lo cual se alcanza en la más alta oración) [...] / Feliz amor que me ha tocado, que es/ ¡ay! Amor =0", "amando ahora a un tal ser trascendente,/ como decir un tipo no existente", "[...] renuncié,/ pero no fue por lo no-efímero/ [...] / sino que fue por lo que *no es*". Con esta dicotomía del término comprendemos que el Ser Absoluto, por serlo, no puede ser definido, ya que lo definido es limitado, luego imperfecto. Por eso el místico poeta de Solentiname lo representa con el número "0", y lo llama como "Ser trascendente", "un tipo no existente", el "Infinito" y, sobre todo, "*no es*", sinónimos de la *nada*, en su sentido ontológico, y es en este sentido, donde Ernesto Cardenal identifica a Dios con la *Nada*. Con ello, el contemplativo de Solentiname se inscribe

en la mística apofática, donde es comprensible la paradoja de la oscuridad que ciega e ilumina al alma.

— EN EL *CORPUS* RELIGIOSO

Desde *Oración...* y *Vida en el amor*, descubrimos que el místico poeta se ha convertido en el amante de la *nada*, siguiendo con ello la tradición apofática desde el Areopagita hasta Miguel de Molinos.

El poema: "La noche", de *Oración...*, inicia la primera estrofa aludiendo a la Nada y lo concluye con otra estrofa similar a la primera. Desde el verso uno de la primera estrofa la "Nada" es concebida como la vacuidad indispensable que el hombre debe hacer en el alma, "sin saber ni entender", para poseer el "TODO", donde la aparición de la divinidad está simbolizada con el término "luz", la que invade y ciega totalmente al alma, pues la ilimitada potencialidad divina hiere y aniquila las potencias del contemplativo, cuyos atributos humanos son sumamente incomparables con los atributos divinos. La última estrofa de "La noche" es la idea reiterativa de la primera, es la convicción del poeta en la proposición del vacío, para experimentar la presencia divina en esta época, caracterizada por el progreso tecnológico, y el vacío angustioso y depresivo que produce el consumo de accesorios o productos muchas veces innecesarios, promovidos por una

cultura mercantilista. En estas estrofas notamos, desde entonces, el conocimiento y la inclinación que ha tenido el poeta hacia el místico español; de hecho, lo parafrasea o lo reinterpreta actualizándolo en un contexto de consumismo. El humorismo de Ernesto Cardenal rompe con el silencio místico del contemplativo renacentista: "La música callada no es de cuerdas de Nylon".

En dichas estrofas aparece la imagen de los amantes como prototipo del amorío entre el alma y Dios.

En *Vida en el amor*, aunque no está escrito en verso, pero cuya calidad es poética innegable, hay un apartado en el que desarrolla con maestría el tópico de la nada mediante las figuras del Areopagita, Maestro Eckhart y Enrique Suso.¹⁵⁸ En este apartado señala las afinidades nominalista y semántica con las que se puede identificar a Dios, como un acercamiento para intuir y comprender su existencia: "la «trascendencia»", la "Nada", la "Gran Nada", el "No-ser", la "Noche", "Novedad infinita" y "Humor infinito".

Pseudo-Dionisio Areopagita ha influido en Ernesto Cardenal, con respecto a la concepción de Dios como el Ser Incomprensible, Supraesencial, en un mundo donde, dadas las circunstancias del adelanto científico, parece que la mente humana ha alcanzado su máxima potencialidad intelectual y donde el ateísmo hace acto de presencia en cualquiera de sus

¹⁵⁸ CARDENAL, *Vida en el amor*, 65-67.

manifestaciones: en el campo intelectual como en el afectivo, en las esferas de intelectuales y populares; la primera, caracterizada por el uso predominante de la razón y la segunda, por lo afectivo. Aquí, Ernesto Cardenal intenta demostrar, a través de la aportación de los místicos apofáticos, la presencia divina que los ateos niegan y lo hace, precisamente, por la vía de la negación que según, Copleston —con base en el Areopagita— consiste en excluir de Dios las imperfecciones de las criaturas, donde la mente comienza por negar de Dios aquellas cosas que están más alejadas de Él.¹⁵⁹ Aquí mismo, Ernesto Cardenal ataca al antropomorfismo de Dios en el que cae el ateo; pero el mismo nicaragüense pareciera que, repentinamente, cayera en lo que critica cuando dice: "Dios es infinitamente bello", "también tiene humor: es Humor infinito"; sin embargo, se salva de ello al citar, al final del apartado a Maestro Eckhart: "«Todo lo que digas de Él es falso»".

Así, mediante la eliminación de toda concepción humana, y a través de la *via remotionis*, el contemplativo desnuda su mente de cualquier idea, para encontrarse en la quietud con la nada, donde Dios se le ha de revelar, confundándose con eso mismo: "Entonces, cuando libre de espíritu, y despojado de

¹⁵⁹ COPLESTON, 99.

todo cuanto ve y es visto, penetra [...] en las misteriosas Tinieblas del no-saber".¹⁶⁰

En dos poemas pertenecientes a *Vuelos de victoria*, Ernesto Cardenal vuelve al tema de la nada. Por ejemplo, en "Visión mística de las letras FSLN", su desolación lo conduce por un instante a la duda, actitud proyectada en la experiencia depresiva de "Santa Teresita"; sin embargo, de inmediato ésta es superada, mediante la fe, al interpretar los signos de los tiempos en las siglas y no tanto en la razón:

Y hay días en que uno pide una señal.
Soledades muy íntimas. Como
cuando Santa Teresita en su lecho de agonía
sentía la duda de si Dios existe.
Entonces desde el auto miré las letras grandes sobre el cerro
y dentro de mí me habló Dios:
«Mirá lo que yo hice por vos
por tu pueblo, pues.
Mira esas letras, y no dudes de mí, tené fe
hombre de poca fe
pendejo».

En "Preguntas sobre el lago", al ser interrogado por el niño "Juan" con respecto a Dios, la voz poética de Ernesto Cardenal primero se responde a sí misma:

Y yo que cada vez
he ido sabiendo menos de Dios.
Un místico, o sea un amador de Dios
le llamó NADA,
y otro dijo: todo lo que se diga de él es falso.

¹⁶⁰ AREOPAGITA, "De «Teología mística»", 428.

Y lo mejor para que tuvieras vos conocimiento de Dios
era tal vez que yo no estuviera hablándote de Dios.

Conforme se adentra en el misterio de Dios, descubre que éste se torna cada vez más incomprensible para el entendimiento. A mayor descubrimiento del misterio, menor comprensión intelectual de ello; pero, al comienzo de ese encuentro habrá una expansividad espiritual en el místico.

En algunos poemas de *Cántico cósmico* aparecen versos con el tópico; por ejemplo en la "Cantiga 15 Nostalgia del paraíso", cuando alude a la formación, transformación y dirección del universo que "[...] no se formó sólo por azar/ sino por leyes que guiaron el azar", para decirnos con ello, que la creación del universo tiene una explicación más allá del movimiento hacia el infinito: "No meramente un tránsito de la nada a la nada", y esa explicación la encuentra en la concepción de un creador de todo cuanto existe, en quien todo converge: "De todos modos, hay un propósito./ En el universo, una energía/ dirigida a una concentración progresiva" que, según el contexto del poemario, es Dios. En la "Cantiga 24 Documental latinoamericano", el término "NADA" alude a la desintegración del hombre que vive marginado de la sociedad, como una imagen denigrante en el contexto histórico y socioeconómico: "—Nos tienen como NADA. Como que no valemós./ Con su furioso énfasis [de Laureano] en NADA." En "Cantiga 25 Visita a Weimar", con una intertextualidad de los

primeros versículos del *Génesis* y del *Evangelio de Juan*, pero con una actitud filosófica, alude a la nada. Aquí Ernesto Cardenal considera la "nada absoluta" como el principio de lo existente: "En el principio:/ no había espacio y no había tiempo, pues era antes del tiempo./ El universo no tenía forma y estaba vacío./ Desde la nada absoluta./ Surgió algo y empezó el tiempo." En la "Cantiga 30 La danza de los astros", también con una intertextualidad bíblica, alude al inicio caótico, donde las reacciones químicas, como primer acto creacionista, dan origen a la vida, está latente la nada como el comienzo de todo: "En el principio no había, naturalmente, ni leyes físicas./ Salimos según parece de una amalgama de caos./ De electrones y núcleos nacieron átomos,/ y después galaxias, estrellas, diamantes,/ ADN, y señoras con diamantes." En la "Cantiga 36. La tumba del guerrillero", la nada como origen inmaterial de la existencia. Con la intertextualidad del *Génesis*, Ernesto Cardenal pretende conciliar, como en todo *Cántico cósmico*, ciencia y fe, dos caras de una misma realidad en el hombre:

En el principio...

A la pregunta qué había antes del principio
puede responderse que nada
pero que la nada es inestable.
'La creación de la nada parece violar las leyes
de la conservación de la energía.'

Amaneció y atardeció, y ese fue el primer día.

En el principio
el espíritu de Dios flotaba sobre la radiación.

Dios dijo: ¡Hágase la luz!
Y las partículas sub-atómicas empezaron a encenderse
en el mar de la radiación.

La "Cantiga 40 Vuelo y amor" también es interesante por la crisis de fe repentina en el místico poeta, debido al sacudimiento sobre la concepción científico-filosófica de la sempiternidad de la materia:

Según el materialismo dialéctico
la materia no surgió nunca,
ha existido siempre.
Ni en la más minúscula partícula puede ser aumentada.
Ningún ser desaparece ni surge de la nada.
No hay ninguna nada.
La materia es inmortal y eterna.
Pero
si el universo es eterno, la vida es eterna,
y la conciencia, eterna.

Sin embargo, el místico poeta parece lograr superar esta etapa crucial cuando dice:

Y yo un día comprendí
que ser enamorado de Dios
era ser enamorado de la nada.
Y apasionadamente enamorado.
O creí que comprendí.

Aún así, en el último verso impera la duda.

En la "Cantiga 42 Un no sé qué que quedan", uno de los poemas más bellos de *Cántico cósmico*, con una obvia intertextualidad juanista desde el título, la "GRAN NADA" es igual a Dios, Dios es esa "GRAN NADA":

— HACIA *TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA*

CON ESTE PROCESO evolutivo del tópicos en su poesía, el místico poeta está listo para ser un "maestro en soledades", como él mismo se ha declarado en *Telescopio...*, donde la nada no es la dimensión espacio-temporal oportuna para el encuentro con el Innombrable, sino una actitud de ser contemplativo.

Por el contenido desolado y depresivo que hallamos en quince poemas de manera directa e inmediata, donde la actitud de la amada-alma es la disposición de entrega al Amado, *Telescopio...* es la anunciación de la nada como el lecho en el que aguarda la amada al Amado. Estos poemas son los números: 3, 4, 20, 22, 24, 25, 29, 35, 41, 48, 59, 69, 76, 87 y 92.

El poema clave es el número 69, donde la voz poética de Ernesto Cardenal anuncia su condición y disposición para ser poseída por el Amado:

Átomos míos,
que son míos sólo brevemente,
porque después vendrán otros,
díganle a mi amado que seré suya
cuando esté de todo átomo desnudada.

En los poemas números 4, 20, 24, 29 y 76, la amada experimenta la paradójica presencia-ausencia del Amado. Estos irs y venires del Amado, simbolizado por el "gurrión", producen en la amada una sensación de angustia ante la experimentación del vacío; pero no es más que el término de la

purgación espiritual, iluminada por ese rayo de tinieblas divino que exige, en la amada, la fe como el medio eficaz que produce confianza y paciencia en la esperanza:

Te vas y volvés,
inconstante *gurrión*,
y otra vez te vas.

El perfecto amor se dibuja en la vía iluminativa cuando, sin esperar a cambio compensación alguna, aun en la aridez espiritual, la amada expresa su sentimiento al Amado: "Aunque no existieras yo te quiero/ y podría quererte sin que me quieras." Para la amada ya no es el momento de las regalías afectivas, ha superado esa etapa de la purgación de los sentidos: "Amor quiero yo, no sentimentalismos dulces./ Podría ser de aridez solamente. (Yo lo aguanto.)/ Si he sido íntimo de la tristeza tanto tiempo." De antemano sabe lo que está experimentando y no vacila en decir que está preparado para ello: "El ir amándote mientras viva/ sin esperar nada de este amor/ igual que si no existieras/ y persistir no obstante el amor/ ¿no es esto, Amor, amor de veras?". El auténtico amor es la donación total del ser en su forma oblativa.

En los poemas números 3, 22, 25, 35, 48 y 59, hallamos el vacío total, la experimentación pura de la nada, donde el deseo de la amada es únicamente estar en todo momento con el Amado, a quien ha dirigido su entendimiento, su memoria y

voluntad, no sólo por un momento, sino para toda la vida. La sensación que aquí nos transmite el místico poeta es la ternura de la amada en toda su desnudez: "Amado misterioso que no gozo/ ¡nada quiero sino estar contigo!" La suspensión de todos los sentidos exteriores e interiores expresan esa quietud como el momento clave para el encuentro con Dios: "Pero como el infinito para nosotros es igual a 0/ sentimos 0".

La reiteración de esta experimentación de la nada no es una actitud psicológica que denote inseguridad en *Telescopio...*, más bien la voz poética de Ernesto Cardenal deja claro y firme, la disposición de la amada en correr el riesgo de la aridez extrema como signo de la presencia divina: "Si de no sentir nada se trata./ Y en efecto se trata." Y en esta "nada" el *no es* o el *supraesencial*, tarde o temprano llegará a manifestarse, entonces el alma, que ha alcanzado la quietud de los sentidos exteriores e interiores, gozará del reino de la paz y de la expansividad cósmica.

En este estado beatífico, las palabras salen sobrando, la oración perfecta es la quietud de los sentidos interiores: "Hoy no tuve ningún momento de oración./ ¿Que acaso eso es estar menos juntos?"

Esta dimensión misteriosa de la nada no es el absurdo de la vida humana, es más bien el vacío, el desnudarse de todo para encontrarse con el Todo y unirse a Él, único fin del ser humano según la religión cristiana: por eso, en el poema número 92

descubrimos que la oración perfecta de un auténtico místico no es la petitoria o la interseccional, es la quietud como el mejor signo que anuncia la llegada del Amado misterioso. En *Telescopio...*, Ernesto Cardenal se encuentra en esta actitud, en el umbral de la vía unitiva, esperando la llegada del Amado para fundirse en Él. Ha de ser así como el místico poeta habrá llegado a su fin, después de haberlo iniciado un sábado, 2 de junio de 1956, a mediodía, hace 37 años.

7 APRECIACIÓN DE CONJUNTO

TELESCOPIO EN LA NOCHE OSCURA es un texto que reúne 92 poemas breves, substanciosos, en su mayoría monoestróficos, cuya extensión oscila entre uno y dieciocho versos de forma libre, a medio camino entre el versículo y la prosa, que plasma desoladamente la experiencia de una vida interior, desde una profundización religiosa del poeta, a partir de un encuentro personal con Dios, en 1956 y hasta 1993, a la edad de 68 años, fecha en que la Editorial Trotta publica este poemario. Sin embargo, debe datar de 1989, año en que da a conocer en Managua, por medio de la Editorial Nueva Nicaragua, su *Cántico cósmico*, obra poética que el propio autor había considerado, hasta entonces, como la culminación de su poesía, ahora sabemos que no fue así.

Esta experiencia interior, plasmada aquí, se caracteriza por la sensación de una angustiosa desolación ante la aparente ausencia de Dios en el poeta y, sin embargo, la férrea insistencia de unirse a Él, como los grandes místicos cristianos.

Este itinerario del poeta hacia una unión con Dios está representado en los símbolos arquetípicos del misticismo: la amada (alma) y el Amado (Dios), donde la amada cruza la oscura noche, aquélla de la que nos habla san Juan de la Cruz en *Subida del Monte Carmelo* y en *Noche oscura*, requisito

ascético para la fusión con el Absoluto: "La *segunda Noche* o purificación pertenece a los ya aprovechados, al tiempo que Dios los quiere ya poner en el estado de la unión con Dios; y es más oscura y tenebrosa y terrible purgación."¹⁶¹ De esta manera, la amada de *Telescopio en la noche oscura* sigue perfeccionándose en las grandes sequedades y obstáculos, en los que padece extremadas aflicciones, producto del apego al pasado y de la sensación de abandono en que se encuentra:

Porque la angosta puerta es esta Noche del sentido, del cual se despoja y desnuda el alma para entrar en ella, fundándose en fe, que es ajena de todo sentido, para caminar después por el camino estrecho, que es la otra Noche del espíritu, en que después entra el alma para caminar a Dios en pura fe, que es el medio por donde el alma se une con Dios.¹⁶²

Al final de la primera noche, el místico recuerda con menor nostalgia y como una valoración de su entrega al Ser Absoluto, su pretérita vida, en la que amó hasta el extremo al eterno femenino. Mientras que, en la segunda, experimenta la total desolación que lo purifica y lo dispone para la unión con el Amado.

Como lo hemos visto, la poesía religiosa de Ernesto Cardenal está caracterizada por la esperanza en el surgimiento del hombre nuevo y de su encuentro personal con Dios. La búsqueda de un camino hacia el Infinito desde una perspectiva

¹⁶¹ San Juan de la Cruz, "I. 1", en *Subida del Monte Carmelo*, 24.

¹⁶² San Juan de la Cruz, "I. 12", en *Noche oscura*, 428.

un tanto diferente a la establecida por la tradición mística cristiana, arriesgando con esto su posición reaccionaria ante una ortodoxia establecida y fortificada por más de quince siglos. Estamos hablando de una concepción espiritual que considera los avances científicos, mismos que moldean la manera de ser del hombre en su actuar cotidiano, en su concepción del universo, de la sexualidad, de Dios, incluso de la mística propia.

La concepción sexual cardenaliana se encamina hacia una espiritualidad trascendental; el hombre contemplativo entre dos siglos espiritualizando la sexualidad en dirección hacia Dios, fuente de este instinto natural.

Sin descartar las aportaciones de los grandes maestros espirituales de la tradición cristiana —es más, basándose en algunos de ellos: en santa Teresa, por ejemplo— Ernesto Cardenal busca otra vía para llegar a la unión con Dios, he aquí el meollo del poeta, ¿cuál es esa otra vía por la que transita?: "En la hamaca sentí que me decías/ no te escogí porque fueras santo/ o con madera de santo/ santos he tenido demasiados/ te escogí para variar." ¹⁶³

Él es "un amador de Dios", así define al místico en "Preguntas frente al lago", *Vuelos de victoria*; luego lo retoma en "Cantiga 18 Vuelos de victoria"; de *Cántico cósmico*. Un "amador de Dios" que no siempre ora con los labios, porque él

¹⁶³ CARDENAL, "Poema número 45", *Telescopio en la noche oscura*.

mismo se ha convertido en una oración y su estado contemplativo frente a la naturaleza lo puede conducir a ese encuentro deseado.

Una de las razones por la que hemos de recordar a Ernesto Cardenal es porque su poesía aparece como un claro ejemplo de esperanza, no sólo en la proposición de la renovación del hombre, también en esa búsqueda, en esa sed de lo divino. El hombre en la era nuclear vuelto hacia lo sagrado. Ese caminar continuo hacia el Ser Supremo; la religación¹⁶⁴ del hombre con Dios, cualquier postura que uno mismo tenga ante este fenómeno, del que el propio individuo no puede prescindir. El místico poeta de Solentiname lo hace desde una perspectiva cristiana, basada en la resurrección.

En *Telescopio*... su autor plasma con maestría su estilo exteriorista, su imaginismo poundiano, que ha venido cultivando desde *Epigramas*, su tono confesionalista por la más dolorosa de sus verdades sobre sí mismo: el recuerdo de su apego en el amor efímero: el eterno femenino, aquello a lo

¹⁶⁴ Conuerdo con la segunda acepción de la siguiente explicación de dicho término: "Religión proviene del verbo *relegere*= volver a leer, leer una y otra vez; según interpretación de Cicerón (*De natura deorum*, 1. II, c.28): «Los que tratan con diligencia repetidamente, y como relejendo, lo que pertenece al culto de los dioses, han sido llamados religiosos, del verbo *relego*.» Otros prefieren la derivación del término religión del verbo *religare*= atar apretadamente, generalmente más aceptada. Tal hace Lactancio (*Institutiones divinae*, 1. IV, 28): «Estamos obligados por este vínculo, y atados fuertemente con Dios, de donde tomó su nombre la religión.» [...] En su significado directo, y en las expresiones del latín clásico, la palabra religión nos recuerda siempre una relación con la

que renunció, desde hace más de treinta y siete años, por lo desconcertadamente infinito: Nada, término con el que identifica, de alguna manera, al Ser Absoluto, siguiendo la tradición de algunos místicos como el maestro Eckhart, Enrique Suso, Miguel de Molinos y San Juan de la Cruz, por ejemplo.

Para Ernesto Cardenal, su vida es poesía encaminada hacia Dios. No lo entenderíamos bien, fuera del contexto religioso, con su actitud confesionalista, tono que nos recuerda a los poetas estadounidenses de los años 50, como Robert Lowell y John Berryman, entre otros confesionalistas mejor logrados, según Robert F. Kiernan, para quien esta poesía "pone el sentimiento del poeta en el centro de la preocupación" y "tiene menos autoestima [...], además de una necesidad de moralizar su condición o desplazarla hacia la revolución."¹⁶⁵ No sólo el *corpus* religioso, sino toda la poesía de Ernesto Cardenal ha sido un movimiento hacia un Tú divino, mediante un lenguaje aparentemente sencillo y referencial.

Lo novedoso en este poeta nicaragüense, después de Rubén Darío, es su actitud intimista, de un misticismo depurado. Es un místico desde Hispanoamérica, que se expresa con moderación retórica, sin que por ello falte al

divinidad." Ismael QUILES, S. J. "Introducción", en *Filosofía de la religión*, p. 18.

¹⁶⁵ Robert F. KIERNAN, "Confesionalistas", en *Literatura estadounidense contemporánea. Estudio crítico a partir de 1945*, pp. 159 -166.

lenguaje simbólico del misticismo, como una comunicación y una comunión de un yo hacia un Tú, con mayúscula.

Telescopio... es el climax de la expresión poética de Ernesto Cardenal. De este poemario, puede decirse lo que Urdanivia Bertarelli ha dicho de *Gethsemani, Ky*: desde "una perspectiva de fe cristiana es —aunque no necesaria— importante para acceder a la comprensión de lo que esta poesía quiere comunicar: una experiencia de contemplación de Dios, no sólo poética, sino esencial y básicamente religiosa."¹⁶⁶

Para entender mejor el poemario, es indispensable hacerlo desde el *corpus religioso* del poeta, tanto la poesía como la prosa, incluyendo su aportación extraliteraria, pues su vida e ideología no son ajenas a su creación poética; más bien, son sus circunstancias humanas las que han determinado su obra literaria. La consideración de este *corpus religioso* nos ha ilustrado su evolución mística desembocada en *la noche*, objeto de nuestro estudio hermenéutico en el poemario.

En un principio, Ernesto Cardenal había pensado incluir el texto en una nueva edición de *Cántico cósmico*, probablemente por la extensión y el tema de éste; sin embargo, nos lo presenta no como un poema, sino como un poemario aparte; pese a que en *Cántico cósmico* podemos leer algunas cantigas de contenido místico, por ejemplo la número "5 Estrellas y luciérnagas", la "41 El cántico de los cánticos", "42 Un no sé

¹⁶⁶ URDANIVIA BERTARELLI, "La influencia de Thomas Merton", 86.

qué que quedan" y la "43 Omega", con ecos predominantes del *Cantar de los Cantares* y del carmelita descalzo. Ha sido por la profundización de su lirismo confesionalista y por la estructura de sus breves poemas monoestróficos, superpuestos, que nos hemos sentido con la curiosidad de incursionar en la relectura y revisión de su obra anterior, desde 1940, pues, gracias a ella hemos descubierto que todo contribuye para aquellos que buscan a Dios; así es como algunos poemas de textos anteriores los ha transformado en lo divino.

El poemario tiene una estructura de planteamiento que comprende los primeros tres poemas; una exposición o desarrollo de su desolación, con dos momentos climáticos, en los ochenta y cuatro siguientes, y un desenlace en los cinco últimos. En ellos el poeta no ha perdido la esperanza de llegar a fundirse con Dios.

Para una mejor comprensión de esta hermenéutica de *la noche*, me he permitido numerar los breves poemas que configuran el texto místico, tomados de la primera edición de la editorial Trotta.

En todo el trayecto del poemario encontramos señalamientos anímicos e intuitivos que caracterizan a los auténticos místicos occidentales: conversión súbita, períodos de éxtasis, arrobamientos, soledad, melancolía, aridez y el trato personal de tú a tú con Dios.

Telescopio... es una experiencia dolorosa del alma hallada en la medianoche juanista, donde el término *telescopio* adquiere el sentido simbólico de la fe, para centrarse en esa oscuridad desértica que experimenta la amada, voz poética del místico.¹⁶⁷ También es una larga odisea por el mundo de los recuerdos significativos, del que ha renunciado a la comodidad de una vida materialista, opulenta, fugaz, para abrazar sin brazos, sólo con el espíritu, lo eterno, lo inasible.

Es una odisea, pero también es el hermoso recuerdo dantesco,¹⁶⁸ en un momento crucial de su juventud. Para Ernesto Cardenal, todo inicia a la edad de 31 años, cuando experimenta un encuentro súbito con Dios; edad de las grandes tentaciones y de la culminación de sus parrandas, de los bares y de las muchachas con quienes tuvo

¹⁶⁷ En *Cántico cósmico* hallamos versos que dan importancia a este aparato óptico, p. e.: El poeta queda estupefacto ante el misterioso universo e invita al lector a que, juntos, enfoquen con el *telescopio* con dirección hacia el *Amor*, Dios, como una manera de reconocer su grandeza en la creación cósmica ("Cantiga 5 Estrellas y luciérnagas"). Con el *telescopio* debe arriesgar el científico a buscar el pasado y el futuro cósmico, a través del descubrimiento y desciframiento de los hoyos negros y de las reacciones galácticas, pues siempre ha existido, en la humanidad, la interrogación sobre el origen, la edad y el fin de este universo ("Cantiga 7 El cálculo infinitesimal de las manzanas" y "Cantiga 20 La música de las esferas"). Aquí encontramos ya una aproximación a la búsqueda de la iluminación de la noche que, en *Telescopio en la noche oscura* adquiere una connotación mística. El telescopio como el guardián de las galaxias, las cuales se encuentran en un continuo movimiento expansivo ("Cantiga 9 Canción del espacio-tiempo").

¹⁶⁸ Según el propio poeta, en la "Cantiga 15 Nostalgia del paraíso": "no sólo es dantesco un bombardeo, un terremoto./ Dantesco es también el Paraíso./ Y mi Mireya, dantesca", refiriéndose a los "ojos color de oro" de

enamoramientos intensos; momento crucial ante la posterior experimentación del destierro hacia Costa Rica. Situaciones semejantes sufrió Dante Alighieri en su juventud.¹⁶⁹ Etapa en la que Ernesto Cardenal, al sentirse llamado por Dios, hace un alto en su vida, misma que descubre efímera, superficial, en comparación con aquel "sábado dos de junio de 1956".

Además del "telescopio"; la sensación de lo trascendente, como *leitmotiv*, es otra nota característica del texto, dibujado en la ascensión de la luna, en el vuelo del gorrión, en el esquirín y la esquirina —por cierto, estos dos últimos términos son una intertextualidad de *Epigramas*—, en el vuelo de la garza, de los alcaravanes, el ascenso y descenso de aviones, el enfoque del telescopio hacia la oscuridad del cielo, las referencias de poetas, de místicos —sobre todo de san Juan de la Cruz—. En fin, el alma del místico en actitud de entrega hacia el Amado, Dios, a través de la contemplación de las estrellas. Esa luminosidad divina en la expresión facial del yo enunciador lírico lo hace decir:

la luz del rostro como si fuera ultravioleta

["Poema número 26"]

fuera de la dimensión espacio-temporal:

su examada. Es la experiencia de una comparación extática con aquella que padeció el poeta florentino ante Beatriz, la mujer amada.

¹⁶⁹ "Si recuerdas lo que tú [Forese] y yo fuimos [en la juventud], aun el mencionarlo ahora deberá serte doloroso. De aquella vida [disoluta] me

donde todo sucede al mismo tiempo

["Poema número 40"]

En el sol, en la ventana abierta del motel "aquella noche", en el vuelo de la avioneta sobre el Amazonas, en la alusión a las galaxias y en la elevación de una oración hacia el Inasible. En tales indicios descubrimos su desesperada soledad por lo que no ha logrado, pero que está a punto de hacerlo: la unión y fusión con Dios.

Esta trascendencia es un tópico del misticismo universal, como nota peculiar desiderativa ante la fugacidad de la vida. Es el querer abrazar al Amado y no abrazar nada, "o abrazar la Nada", como sustantivo con el que místico poeta alude a Dios. Desconsuelo comparado al "muero porque no muero" juanista. Desesperación manifestada en la paradoja de nuestro poeta nicaragüense:

Duro es,
pero no me quejo del amor incorporal
que me tocó en suerte.

["Poema número 30"]

Con el

sacó el otro día ese que va delante de mí [alude a Virgilio]. "Purgatorio, XXIII", p. 145.

yo que he tenido la mala suerte
de que Dios se enamorara de mí.

["Poema 84"]

En *Telescopio*... hay una arbitrariedad en el uso de los signos de puntuación, tema también relevante para este análisis, lo mismo que la distribución de sus versos y del espacio entre un poema y otro, a la manera del movimiento futurista como una nueva técnica expresiva: destrucción de la puntuación y la concepción tipográfica-espacial del poema. Visualmente nos sugieren iluminaciones místicas.

En los poemas de uno, dos o tres versos percibimos la acrisolada soledad en la voz poética de Ernesto Cardenal.

Como místico poeta, a Ernesto Cardenal le ha sido difícil prescindir de imágenes poéticas que expresen al Inefable; sin embargo no pierde su estilo sencillo y coloquial; es más, encontramos poemas donde carece del recurso retórico y no por ello deja de ser poético.

Un poema de cuatro versos inicia la exposición de los dos amantes en el escenario del drama amoroso, en el que aparece un segundo elemento: la motocicleta, cuyo estridentismo interfiere en el recogimiento de la amada.

[Poema número 1]

Amada y amado. La amada
mira desde la alcoba la luna que asciende.

Una motocicleta en la calle acelerándose.
El amado sin prisa por ir a la cama.

La exposición dramática está caracterizada por el lenguaje sencillo, donde hallamos una rima asonante, que no es una característica fundamental; más bien da la impresión de un estilo espontáneo y fresco, en el sentido inmediato de su contenido, en el que sí importa el tono rítmico interno del verso libre, que se encuentra en la tonalidad de las figuras retóricas localizadas en los versos primero y segundo:

Amada y amado. La amada
mira desde la alcoba la luna que asciende.

En el primer verso, con la repetición del adjetivo sustantivado: *amada*, el poeta refuerza la imagen motivacional del poemario, al mismo tiempo que intensifica la idea contenida mediante el *encabalgamiento*, para caracterizar la soledad de quien espera la llegada del Amado. Observemos que el verso encabalgante está antecedido por un punto y seguido, que nos invita a detener la mirada en la amada como la única que, en su actitud contemplativa, experimentará, en momentos continuos, un estado depresivo ante la demora del Amado. Pero también es un punto y seguido el que nos lleva a pensar en el silencio de la amada, interferido por la estridencia de un objeto exterior, la motocicleta.

No sabemos si la amada permanece de pie, cerca de la ventana, a través de la cual "mira [...] la luna que asciende", o esté sentada en un taburete o en una silla o en uno de los extremos de la cama; lo único que podemos deducir es su aparente serenidad ante la espera, pues su actitud contemplativa ante el nocturno paisaje evoca un idilio, que desembocará en la hiriente angustia ante la incomunicación del Amado, imagen estática en el texto: "sin prisa por ir a la cama". Sabemos de la importancia del Amado por la reiteración del término; sin embargo, quien predomina en este poemario es la amada, inmersa en el contraste entre la desolación y la esperanza.

Ahora bien, la monotonía del idilio en el interior de la alcoba es interrumpida por la interferencia de la aceleración de la motocicleta en la calle.

Nos encontramos con dos planos concretos que se entrecruzan; hacia el interior, la monotonía del silencio sugerido por la ausencia del Amado, signo de incomunicación con la amada y, hacia el exterior, la estridencia sugerida por el aceleramiento de la motocicleta.

El indicio de la luna es un tercer elemento que, con su movimiento gradual, viene a equilibrar el ambiente idílico. Éste es el preámbulo de la angustia en una noche de incertidumbre. La idea central del poema es la caracterización

de los amantes, interferenciada por la aceleración de una motocicleta.

La brevedad del poema, los verbos elípticos en los versos tres y cuatro —*estar* o *encontrarse* y *tener*, respectivamente—, y el gerundio en el verso tres, en su conjunto, denotan una acción continua, en progreso, simultánea al movimiento de la luna y al encuentro de los amantes; sugieren la temporalidad del ambiente, que se tornará cada vez más angustioso mientras avanza la incipiente noche, señalada por la ascensión lunar, según el verbo *ascender* en tiempo presente del modo indicativo, en tercera persona.

El asunto del poema es la espera del Amado por parte de la amada en la noche, en donde la luna está marcando el tiempo para ubicarnos en cuál de las noches juanistas se encuentra el yo enunciador lírico, razón de su melancolía. Es así como sabemos que los términos amada y Amado son el *leitmotiv* en el poemario y la analogía que designan una realidad superior a la literal; una realidad mística. La evocación de esa realidad trascendente en la amada y el Amado está reforzada, por la imagen de la ascensión de la luna, como símbolo de la espiritualización de la sexualidad de los amantes. La alcoba, una variante del *locus amoenus*, designa la interiorización del ser humano que gusta de la soledad, como una manera de intimar con Dios. En los versos tres y cuatro, Ernesto Cardenal

emplea la técnica del ideograma,¹⁷⁰ al superponer dos realidades que traen como consecuencia una tercera; en este caso, entre la llegada del Amado, señalada por la aceleración de la motocicleta y la actitud deseosa de la amada por recibirlo, da, como resultado, la angustiada espera de ésta en una noche eternizada.

Desde la intertextualidad juanista del título, sabemos que *Telescopio...* es un texto *anagógico*, de aquí que desde el inicio de este estudio la vocal inicial del término Amado lo he escrito en mayúscula, pues designa la divinidad absoluta. El término "amada" designa el alma del místico poeta que gusta de buscar y encontrarse con esa divinidad absoluta (Dios). Es una tradición espiritual que los místicos cristianos han tomado del *Cantar de los Cantares*:

¡La voz de mi amado!
Miren cómo ya viene
saltando por los montes,
brincando por los cerros,
mi amado, como una gacela
o un cabrito.
Ahora se *detiene* atrás de nuestra cerca.¹⁷¹

Es esta demora que Ernesto Cardenal eterniza en *Telescopio...*, la que nos recuerda la pregunta retórica en la "Canción primera", entre el alma y el Esposo, de san Juan de

¹⁷⁰ Véase al respecto la nota número 64, p. 179.

¹⁷¹ *Cant*: 2: 8 y 9. La cursiva es mía.

la Cruz, en quien también hallamos una indudable influencia bíblica:

¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?

El comentario del carmelita a estos versos suyos refuerza la intención de Ernesto Cardenal en su texto:

En esta primera canción, el alma, enamorada del Verbo Hijo de Dios, su Esposo, deseando unirse con Él por clara y esencial visión, propone sus ansias de amor, querellándose a Él de la ausencia, mayormente que habiéndola Él herido y llagado de su amor, por el cual ha salido de todas las cosas criadas y de sí misma, todavía haya de padecer la ausencia de su Amado, no desatándola ya de la carne mortal, para poderle gozar en gloria de eternidad.¹⁷²

La experiencia angustiosa de la amada en *Telescopio...* corresponde a la segunda noche que describe San Juan de la Cruz en *Subida del Monte Carmelo*, noche caracterizada, sin duda, por el instrumento óptico, símbolo de la fe. Esta escena descriptiva en el primer poema, en tercera persona, es la presentación de los amantes en el inicio de la noche oscura del alma, marcada temperamentalmente por la ascensión de la luna.

Todo este análisis de una realidad sobrenatural, inscrita en el cristianismo, se nos manifiesta en los signos naturales, y el

¹⁷² San Juan de la Cruz, "Canción primera", en *Cántico espiritual*, 562.

lenguaje poético de Ernesto Cardenal constituye el medio inmediato para el conocimiento de esa realidad señalada.

Hasta aquí, el poeta no aporta nada nuevo en el campo místico, sí en el lenguaje aparentemente sencillo y coloquial, característica singular de su poesía. Es decir, Ernesto Cardenal emplea una expresión moderna en la experiencia mística tradicional, actualiza el verso del carmelita y el del *Cantar de los cantares*; sin embargo, iremos descubriendo, a lo largo de esta hermenéutica literaria, sus aportaciones, que darán pie a una nueva espiritualidad del misticismo cristiano desde Hispanoamérica.

[Poema número 2]

Yo nací para un amor extremista.
Tal vez por eso nos comprendemos.
¡Más extremista sos vos!
Y yo te conozco poco todavía.

En el mismo tipo de rima e igual número de versos que el poema anterior, pero ahora en primera persona, sin retoricismo, notamos aquí ese trato íntimo de tú a tú con el que se dirige la amada hacia el Amado; la amada se descubre como un ser bajo el influjo del fuego del amor divino, estado que la hace comprometerse deliberadamente con esa relación que exigirá más adelante una comunicación de comunión. Pero también encontramos el primer indicio de una actitud dubitativa en el adverbio *tal vez*, que aparece al inicio del segundo verso;

la incertidumbre del amor naciente como una comunión más que una simple comunicación, dado que la radical exigencia del Amado debe cumplirse: "El que pone la mano en el arado, luego voltea hacia atrás no es digno de mí."¹⁷³ Por eso, entre la ternura y el quejido, la amada de *Telescopio*... exclama: "¡Más extremista sos vos!", donde el adverbio de cantidad alude a la proyección de la amada envuelta en el fuego del amor; sin embargo, la comparación implícita resalta el reto de ambos amantes en lograr una correspondencia total y definitiva.

La idea central aquí es la presentación del afecto entre los amantes, como un indicio de una posible correspondencia íntima.

Desde una perspectiva mística, el yo enunciator lírico busca una correspondencia con Dios para divinizarse *en él* y *para él*, razón de su existencia. En este itinerario hacia el Absoluto la amada descubre las exigencias radicales del Amado.

El último verso denota, temporal y cualitativamente, el camino andado en el amor divino. Conocer es atracción, arrobamiento, es poseer algo distinto de uno mismo. Como escribe Raúl Gutiérrez Sáenz,¹⁷⁴ conocer es posesionarse, con la mente, de las características de un ser; esta posesión implica una alteración intelectual en el sujeto cognoscente. El

¹⁷³ Lc 14: 33.

¹⁷⁴ "Los elementos del conocimiento", en *Introducción a la Lógica*, p. 55.

acto de conocer implica ponerse en contacto con el ser conocido. El conocer une. En este poema, conocer quiere decir que al Amado no se le conoce para delimitarlo con un nombre, no es el interés del místico poeta; más bien, al Amado se le intuye y se le experimenta. El "yo te conozco poco todavía" es el yo te poseo poco todavía, desde esta posesión que me intimas contigo. El adverbio temporal presupone un itinerario hacia esa totalidad unitiva con el Amado, búsqueda del yo enunciator lírico en este poemario, que entre más se adentra en el camino, más experimenta la aridez, ese vacío de lo divino tal y como lo expresa desconsoladamente en *Cántico cósmico*:

Cuando después de dos años volviste, Juan, a Solentiname,
siendo ya un niño de cinco,
recuerdo muy bien lo que me dijiste:
'¿Vos sos el que me va a decir todo lo de Dios, verdad?'
Y yo que cada vez
he ido sabiendo menos de Dios.

["Cantiga 18 Vuelos de victoria"]

Con un lenguaje sencillo y directo, de tono prosaico, el yo enunciator lírico se dirige hacia un Tú divino, en una actitud firme y convincente aun en la ausencia del consuelo espiritual. Aquel cantor gozoso de *Vida en el amor* ahora se torna en el místico de la desolación ante la incomunicación con Dios. Tal actitud lo caracteriza definitivamente como un maestro en soledades, típico indicio de quien busca unirse a Dios, sabiendo que éste lo acrisola de muchas formas, hasta hacerlo

semejante a Él. Aquí, el yo místico cardenaliano es comparado con el del salmista:

Languidecen mis ojos en pos de tu promesa
diciendo: '¿Cuándo me vas a consolar?'¹⁷⁵

Pues, el asunto que Ernesto Cardenal trata en el poema número tres es la idea de no ser asistido por Dios; sin embargo, con esto, el poeta nos confirma que su actitud con Dios no es un "sentimentalismo", es una actitud de fe, "un acto intelectual por el que asentimos a una proposición, movidos por la autoridad de Dios, que la ha revelado".¹⁷⁶ Sin duda, estamos ante un místico de la profunda soledad amorosa en dirección hacia la nada, entendida ésta como infinitud con la que se identifica al Ser Absoluto.

[Poema número 3]

La mejor garantía de que es cierto
y no invención mía
 es que no me des goces.
Amado misterioso que no gozo
¡nada quiero sino estar contigo!

La distribución espacial de los versos convierte al texto en una poesía de apreciación visual; por ejemplo, en el verso tres

¹⁷⁵ *Sal* 119 (118): 82.

¹⁷⁶ Francisco de B. VIZMANOS, S. J. e Ignacio RIUDOR, S. J., "Cap. II. Introducción a la teología fundamental. Objeto, naturaleza y evolución", en *Teología fundamental para seculares*, p. 31.

del poema en turno, se denota soledad, según la posición en que se encuentra en el poema. Lo que para algunos puede parecer un barbarismo o defecto de la lengua, para otros se convierte en un efecto poético, así, en los versos tres y cuatro, la reiteración de la sibilante denota movimiento, sugiere deslizamiento hacia el Amado; es decir, ante la demora del Amado al encuentro con la amada, ésta se siente cada vez más atraída hacia Él, y por ello, es necesario desplazarse hacia donde esté. El último verso nos sugiere ese deseo insospechado y ardiente de pertenecer únicamente al Amado, convirtiéndose con ello en un enamorado de Dios. El místico es el ser humano enamorado por antonomasia.

Los tres primeros poemas son la exposición poética de algunos tópicos que desarrolla Ernesto Cardenal en el poemario, a saber: la amada espera al Amado y éste tarda en llegar; la noche como una etapa purificadora e iluminadora en el alma; el *carpe diem*; el *locus amoenus*; el erotismo divinizado como una analogía de su amor a Dios; la aridez como una prueba más de Dios; la duda o vacilación de la amada y la ansiedad de unirse al Amado.

Es, desde el poema número 4 hasta el 87, donde el poeta, a través del yo enunciador lírico, nos va a ir comunicando, de manera cada vez más intensa, los hitos de ese sentimiento de desolación que está padeciendo ante la ausencia inmediata de Dios, desgarrándose interiormente, consolándose en el

recuerdo de su primer encuentro personal con Dios; después se lacera, también, con el recuerdo de su amor a la mujer en su juventud y se vuelve a consolar racionalizando y teorizando la forma como Dios puede estar presente en todo cuanto existe, en su vida, por ejemplo. Pero el poeta no lo desea de esta forma, sino que busca un trato personal, íntimo, sin medio alguno más que la fe. Ante este silencio del Ser divino, la voz poética de Ernesto Cardenal descubre que no hay otro camino más que buscarlo en la *nada*, como lo hicieron algunos místicos, p. e. Maestro Eckhart, Enrique Suso, Miguel de Molinos (véanse las páginas 277 - 287).

El misticismo de Ernesto Cardenal lo vamos a percibir sobre todo en sus poemas substanciosos, de un estilo sobrio, de una extraordinaria naturalidad, ejemplo de ello es el poema número cuatro:

Te vas y volvés,
inconstante *gurrión*,
y otra vez te vas.

Aquí, con un lenguaje coloquial, y a la manera del haiku, sugiere una realidad extrasensorial, una intuición de la ausente presencia del Amado, simbolizado en el vuelo del "*gurrión*" [*sic.*], expresión popular en algunas regiones de Centroamérica.¹⁷⁷ Dicha ausencia del Amado, tópico del

¹⁷⁷ Según el D. R. A. E., en Costa Rica y Honduras, "colibrí". Se parece mucho al "burrión" que nos refiere Jorge Campos en el vocabulario de su

misticismo universal, es el aviso esporádico a la amada —alma—, para una predisposición unitiva con el Amado. El tono espontáneo y la búsqueda íntima con Dios lo acerca al tipo de la composición japonesa ya mencionada.

El fin del poema número cuatro, como en todo *Telescopio...*, es su significado místico, su sentido simbólico: una realidad divina, en la que el vuelo del ave, sugerida por la reiteración de los verbos *ir* y *volver* en tiempo presente, representa el ascenso y descenso del Ser Absoluto en el alma del místico. Estas visitas esporádicas, como momentos extáticos, provocan en la amada un deseo ardiente de ser poseída total y para siempre por el Amado. Ella sufre ante estos ires y venires del Amado, pues ya cree sentirse identificada con él.

La brevedad del poema y la aparición del *polisindeton* sugieren una intensa iluminación divina, estado de ánimo que Ernesto Cardenal eterniza magistralmente en él. Estos encuentros esporádicos y centelleantes son la predisposición iluminativa de Dios en el místico, en un próximo nivel: la unión y transformación del alma en Dios por participación, como el

edición de *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel ASTURIAS, en donde lo define como "colibrí", "pica-flor". Le agradezco al escritor Janitzio VILLAMAR el haberme proporcionado esta referencia. Cabe mencionar que en el poema, el "gurrión" (colibrí) tiene una connotación erótica, de carácter místico.

más perfecto grado al que el hombre religioso puede aspirar y llegar.¹⁷⁸

Desde el poema cuatro, la ausencia del Amado, como *leitmotiv*, es cada vez más tensa, hasta desembocar en la aceptación de seguirlo buscando en todo el universo.

[Poema número 5]

¿Qué gano que la luna sea bella
si estoy sin vos?
No quiero siquiera verla sobre el lago.
Para otros será ella.
Los rumores misteriosos de la noche.
Si son sin vos.

El poema comienza con el tono quejumbroso de la amada ante la no correspondencia del Amado, por el momento, con un lenguaje propiamente centroamericano; el yo enunciador lírico se dirige hacia un Tú divino de una manera personal, íntima. El encabalgamiento en los dos primeros versos matiza la idea de ausencia, tópico del poemario. Nada desea la amada, nada la consuela sin la presencia del Amado. Es el *contigo todo, sin ti nada* de los amantes. Nada más emotivo que la correspondencia del amor entre ellos. El asunto del poema: la tristeza de la amada por la ausencia del Amado en una noche de luna, cerca de un lago.

Los sentidos visual y auditivo se expresan aquí con la mayor delicadeza, para imaginarnos el hermoso y apacible paisaje

¹⁷⁸ Véase el "Prólogo" a *Llama de amor viva*, 818.

nocturno, que contrasta con el sentimiento melancólico del yo enunciator lírico. En lo que en los dos últimos versos del poema pudiera ser un hecho casual la reiteración de sonidos, luego un defecto de estilo, en esta acústica hallamos una imagen cuyo sentido suscita, mediante la sibilante y la carga fónica de la vibrante múltiple al inicio de palabra como toque de queda, una sensación de un ruido intenso, primero brusco —aquí la vibrante—, luego mesurado —la sibilante—, este elemento fónico denota lejanía evanescente, es la respuesta a la interrogación retórica que encontramos en el inicio del poema.

La aparente rima consonántica del primer verso con el cuarto es de tipo *paronoico* o *paronímico*, en cuanto a la semejanza fónica. El pronombre femenino en tercera persona del singular se refiere al sustantivo luna y, por ende, está relacionado con el adjetivo calificativo bella, de aquí la correspondencia de significados; la intencionalidad del poeta no es rimar los versos de manera tradicional, más bien nos muestra una agudeza poética, para subrayarnos el desinterés que tiene por el exterior —*luna, lago, noche, rumores*—, sin la presencia del Amado. Estas imágenes poéticas, en conjunto, enfatizan la ausencia del Amado. La reiteración de los tópicos del misticismo, p. e. *rumores* y *noche*, hasta este momento, nos introducen al itinerario de la oscuridad, signo de un encuentro con Dios, por el que ha de pasar el alma como un

estado purgativo, luego iluminativo; siempre en la búsqueda última y definitiva de estar con el Amado.

Otros elementos importantes son la reiteración de la exterioridad y la interioridad, la distracción y la vigilia, que se conjugan en el recogimiento del espíritu a través de la contemplación de la naturaleza.

En este poema llama la atención el penúltimo verso: "Los rumores¹⁷⁹ misteriosos de la noche", donde cada término está cargado de un intenso significado, que contribuye a la presentación del asunto, al despertar delicado de los sentidos de la amada, ante el secreto del sonido como avisos repentinos y fugaces de una presencia esperada que está por llegar y que la amada no acepta, pues no ha logrado descifrar estos silenciosos rumores en la noche purgativa. Estilísticamente, el verso nos hace recordar la propuesta estética de Ezra Pound: "Prescindir de toda palabra que no contribuya a la presentación."¹⁸⁰

[Poema número 6]

Un cruel vidrio invisible nos separa.
Infinito abismo entre los dos
y querer abrazarte.

Y tal vez abrazarte.
O creer abrazarte.

¹⁷⁹ Idea que nos recuerda a santa Teresa de Jesús: "Y es esta voz tan dulce [del Amado], que se deshace la pobre alma en no hacer luego lo que le manda". "Capítulo único. Moradas Segundas", en *Las Moradas. Libro de su vida*, p. 15.

¹⁸⁰ POUND, 7.

En el poema número seis, la voz poética reconoce y sufre la incomunicación directa e inmediata, la no correspondencia, el distanciamiento lacerante entre Dios y la amada. La entonación de su emotividad, un tanto desanimada, la expresa muy bien en la *línea poética escalonada*, en la que percibimos un deseo fallido que le produce tristeza, soledad. Veamos cómo el poeta nos comunica este sentimiento. Mediante su estilo claro, Ernesto Cardenal desarrolla la idea desiderativa de la convivencia de los amantes. Desde el primer verso, el indicio que hallamos es el juego de términos, donde el sustantivo *vidrio* está determinado por los adjetivos calificativos *cruel* e *invisible*; el adjetivo antepuesto caracteriza la cualidad del sustantivo; este recurso poético, cierta hibridación entre el *epíteto* y la *metagoge*, alude a aquello que impide la relación de los amantes. Metaforiza la propiedad fría del vidrio en su estado natural, atribuyéndole una cualidad humana, con el objeto de hacer hincapié en esta no correspondencia dolorosa para el poeta místico. El "cruel vidrio" y, además, "invisible" es el impedimento de gozar al Amado según el ferviente deseo de la voz poética. Tal actitud desiderativa, representada con la imagen metafórica de "un cruel vidrio invisible nos separa", es el velo interior que impide el encuentro directo e inmediato. Es necesario que el místico de Solentiname pase de una actitud activa a una pasiva. Atrapar al Ser Absoluto y dejarse atrapar

por Él es el meollo del misticismo pues, según santa Teresa, "los gustos comienzan de Dios, y siéntelos el natural, y goza tanto dellos como gozan los que tengo dichos y mucho más".¹⁸¹ La iniciativa es de Dios, quien conduce por caminos insospechados a aquéllos que deciden seguirlo, elevándolos con esto a la categoría de amigos: "No me habéis elegido a mí, sino yo os elegí a vosotros".¹⁸²

Veamos ahora el sustantivo *vidrio*, que bien puede aludir implícitamente al vidrio de la ventana de la *alcoba*, a través del cual la amada contempla la ascensión de la luna; pero también puede aludir al vidrio del telescopio, con el que contempla no sólo la luna, sino un fragmento de la noche en un instante, que encierra una simbolismo juanista. La ambigüedad del término enriquece al texto en este sentido, sea el vidrio de la alcoba o el del telescopio, lo cierto es que representa, por su frialdad y dureza, el velo que impide esa relación personal de intimación con el Amado. Todavía la fe en el místico debe ser más firme y constante.

La *línea poética espacialmente escalonada* evoca, además del deseo, duda, inseguridad al borde de un desfallecimiento anímico, esa gravedad del alma, también enmarcada por el *polisíndeton*, que no concluirá sino hasta el último poema.

[Poema número 7]

¹⁸¹ Santa Teresa de Jesús, "Capítulo primero. Cuartas moradas", 28.

¹⁸² Jn 15: 16a.

Este parque de Madrid... Mira tú
mi amante inmaterial los cuerpos que se besan.
Si vos me querés
y te quiero yo
¿qué es pues lo que no nos une
en el universo?
Como si estuviéramos en universos paralelos.

El ausentismo del Amado es una constante en el poemario, tema del poema número siete. El escenario, donde ocurren estos momentos melancólicos, va desde un espacio cerrado hacia un espacio abierto, de lo interior hacia el exterior. Primero la alcoba, ahora el "parque de Madrid", esto quiere decir que la experiencia mística descrita en *Telescopio...* acontece en espacios y tiempos diferentes, pero siempre con el sentimiento de soledad ante la ausencia del Amado. Entonces la noche adquiere realmente una dimensión simbólica, tópico del misticismo, sobre todo juanista.

El asunto del poema gira en torno a la actitud observadora de la amada en una pareja de enamorados; con esta actitud, la amada manifiesta implícitamente su deseo ferviente de estar con el Amado de una manera semejante a la de aquellos amantes. La *reticencia* que aparece en el primer verso es un acto ceremonioso de silencio que le da una mayor expresividad y capacidad sugestiva a la soledad y ansiedad de la amada, al mismo tiempo que caracteriza el pronombre en segunda persona del singular como un ser divino, intocable, enfatizado mediante el recurso retórico de *encabalgamiento*, en el que

aparece una ausencia del uso de la coma, rasgo estilístico que refuerza la idea de ansiedad, la paradoja del amor que desemboca en la formulación de una pregunta, cuyo planteamiento es la causa de la imposibilidad del amar y saberse amado. El no gozar ese amor cósmico, debido a una separación abismal, es el asunto de este poema de siete versos polimétricos.

Del poema número siete al dieciséis, domina un ambiente aparentemente apacible, donde el yo amoroso experimenta una ligera serenidad al saber que, teológicamente hablando, Dios está presente en la humanidad, aserto confirmado mediante la revelación natural, es decir, mediante la manifestación de una verdad religiosa hecha por Dios al hombre, a través de las criaturas visibles, y conocida por el hombre, mediante la razón natural solamente.¹⁸³

Una actitud confesionalista, tierna y coloquial, caracteriza al siguiente poema, número ocho, en el que se desarrolla el coqueteo de la amada. Primero, la referencia que alude a una tercera persona, el lector, en modo subjuntivo del pretérito, expresa una invitación a conocer esta actitud de la amada y que el mismo poeta, a través de la amada, manifiesta no ser comprendido, nos damos cuenta de ello por el empleo del lenguaje hacia el Amado en el jugar amoroso y en el éxtasis.

¹⁸³ VIZMANOS y RIUDOR, "Naturaleza de la revelación", 119.

La intertextualidad juanista es una constante en el poemario, desde el mismo título. Los poemas de *Telescopio...* desarrollan la experiencia iluminativa, paradójicamente, la más oscura, donde la amada necesita de la fe como el único medio para mantenerse firme en la espera del Amado. Mediante la intertextualidad del verso tomado de las "Canciones entre el alma y el esposo": "Un no sé qué que quedan balbuciendo", transgrede la ortodoxia del misticismo cristiano para expresar, desde su manera estilística, directa, sin eufemismos, su deseo orgásmico espiritual con un Dios personal:

Si oyeran lo que te digo a veces
se escandalizarían. Que qué blasfemias.
Pero vos entendés mis razones.

Y además bromeo.

Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama.

Llama la atención este poema de cinco versos por su atrevimiento de abordar un tema delicado, el trato del alma con Dios, que lo puede etiquetar de heterodoxo y hasta de blasfemo. Como podemos apreciar ahí mismo, se trata de una actitud consciente, sabe lo que está arriesgando, una sanción más allá que aquella que actualmente tiene (véanse las páginas 31 y 32); sin embargo, no olvidemos que Ernesto Cardenal es, también, un controvertido poeta-profeta, llamado para destruir y construir; un místico de entre siglos.

[Poema número 9]

Yo pregunto
 ¿será normal que me ames tanto?
 Yo pregunto
 ¿cómo será la belleza que tú amas?
 ¿cómo serán mis ojos que tú ves?
 ¿la cara que te encanta?

Un poeta interrogando a Dios, intrigado por la manera de ser de Dios para con él. La reiteración del "yo pregunto", en el poema número nueve, es la inquietud del poeta de saberse deseado por Dios; no un narcisismo, sino una valoración positiva de la persona misma. Dios ama al hombre. Dios es el infinito amor que todo ser religioso desea. La *interrogación retórica* sólo refuerza, en el oyente, la existencia del Dios revelado, del Dios personal, providente, por eso esta actitud desiderativa y tierna del yo enunciador lírico ante el Amado, quien se le revela como un ser ausente.

[Poema número 10]

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

El estado anímico del yo enunciador lírico se torna sereno, seguro de sí mismo, al comunicarnos su relación íntima con el Amado. Esta intimidad, entendida como una experiencia de lo divino en el yo lírico, es una relación misteriosa, transmitida mediante un lenguaje sencillo, sin rebuscamientos metafóricos

más que el empleo del *paralelismo sinonímico*, a la manera del *Cantar de los cantares* o de los salmos bíblicos, sólo para enfatizar esta relación amorosa, desconocida ordinariamente para los humanos.

La idea de ese misterioso amor, que se expresa en primera persona del singular, en los dos primeros versos, es la misma que aparece en los dos siguientes y últimos versos de este poema, sólo que el poeta ha gustado de pluralizar esta primera persona para hacer hincapié en la relación recíproca de los amantes, más allá de lo extrasensorial.

Un indicio importante en el poema décimo es el trato íntimo, personal, que el yo enunciator lírico tiene con el Amado. Es la manera típica de comunicación misteriosa del místico con Dios, el amor oculto, el amor inefable expresado no sólo a través de la imagen poética, sino como la imagen poética por antonomasia.

[Poema número 11]

Electricidad es una manera de hablar.

Lo igual se repele y lo opuesto se junta.

Como macho y hembra. Pero

positivo y negativo es una manera de hablar.

Yo te amo como opuesto,

y no es una manera de hablar.

El que todo en el universo es macho y hembra

(aun lo homosexual lo es a su manera)

el que todo es macho y hembra es para mi confirmación

de que el celibato es matrimonio.

Ernesto Cardenal no vacila en el empleo del lenguaje directo, el de los tecnicismos de la ciencia; todo contribuye para una relación entre lo terrenal y lo divino. Todo es un lenguaje de comunicación continua en relación con Dios. Todo cuanto existe es una analogía amatoria, de comunión, de interrelación del alma con Dios. Todo existe en un continuo desposorio con su similar, opuesto y complementario a la vez. Así, en el poema once, Ernesto Cardenal fundamenta el signo del celibato como una forma aceptable de unirse a su Creador, mediante el signo del binomio de lo igual y lo opuesto, positivo y negativo, macho y hembra; incluso, es demasiado arriesgado, en un místico, el abordar el tema homosexual como una forma de unión según su naturaleza, tema que puede escandalizar a la jerarquía católica.

El adverbio de negación en "yo te amo como opuesto, / y no es una manera de hablar" enfatiza la relación íntima que existe entre el alma y Dios. Ernesto Cardenal nos invita a pensar en la delicadeza de ese trato intimista que existe entre la amada y el Amado. Con esto rompe el aparente discurso directo del poema; más bien, la forma discursiva resalta el lenguaje poético de los versos citados.

[Poema número 12]

Quien contiene en sí mismo la razón de su existencia,
causa de todo y no causado por nadie...

«Bueno, aquí con franqueza; ¿ése es tu amigo?».

Sí. Me imagino como dos que se apartan del grupo

y se pasan todo el paseo conversando a solas,
las olas reventando abajo, el agua atigrada,
la lenta puesta del sol sobre el Pacífico.

En una *línea de lenguaje conceptual* aparecen los dos primeros versos del poema doce, de carácter filosófico, donde dicho estilo es transgredido por la reticencia en el segundo verso, como figura retórica, la cual nos da la pauta para aceptar la existencia de Dios desde la vía de la razón y no para cuestionarla. Este campear del lenguaje directo, frío, hacia un lenguaje metafórico, propio del misticismo, es una característica más del estilo cardenaliano. En el tercer verso aparece indirectamente una tercera persona que también rompe la monotonía del lenguaje discursivo. Este verso, entrecomillado por el propio poeta, denota la actitud un tanto posesiva y de celos que puede experimentar el yo enunciator lírico con respecto a lo que ama, cuyo amor exige exclusividad. Por eso, para consolarse un poco, a la pregunta la misma voz poética se responde que nadie es exclusivo de nadie, salvo por la propia voluntad de serlo.

En cuanto al tema amoroso del poemario, los dos primeros versos no encajan en el poema, pues los siguientes cinco son líricos, de un dialogismo amoroso cuya expresividad de ternura confirma el trato de tú a tú entre el yo enunciator lírico y el Amado. Este trato personal está reforzado por el *eco encadenado*, como figura retórica en la descripción comparativa de la conversación trivial que entablan dos amigos

cerca del mar. Esta figura retórica sugiere el vaivén de las olas como un signo de apacibilidad en esa conversación, tal vez. Otros elementos importantes son el escenario y el tiempo donde ocurre esta transitoriedad del yo enunciador lírico. Por referencia al primer poema, sabemos que hasta este momento sucede en el interior de una alcoba, cerca del "Pacífico": "Las olas reventando abajo". Es la hora de la oscuridad, sugerida por el movimiento del sol hacia su ocaso en el último verso. La noche se aproxima.

[Poema número 13]

Sin una identidad especial
ni solicitud por los seres humanos,
leo en un científico.
Identidad, no sé;
pero cuida cada uno de mis electrones.
Dentro de todos mis electrones está él.

Ante la especulación de que Dios está en todas partes, desde el punto de vista hipotético, según la idea de los tres primeros versos del poema trece, el "amador de Dios" nos comunica su experiencia asertiva en los tres siguientes versos, cuya idea se entiende: Dios es el omnisciente, el omnipresente.

Al místico no parece interesarle si Dios está en todo, ésa no es su preocupación, esta especulación la deja para los filósofos, para los científicos, incluso para los teólogos; al místico sólo le basta saberse poseído por Dios, tal es la

experiencia que nos comunica en el poema número trece. Lo mismo sucede con el poema número catorce:

No afectado para nada por la existencia del universo
según la Escolástica.

¿Verdad que no?

Tres versos son los componentes del poema, de un tono prosaico, cuyo contenido se apoya en el pensamiento escolástico, en cuanto al planteamiento ontológico de la existencia y esencia de Dios¹⁸⁴ y remata con una *interrogación retórica*, recurso poético que evidencia enfáticamente "algo de lo que previamente se está seguro."¹⁸⁵ Este último verso sólo provoca en nosotros el asentimiento de una especulación filosófico-teológica, a saber: Dios, fuera de todo espacio y de todo tiempo, no tiene extensión ni límite; incorruptible, su

¹⁸⁴ "Por escolástica se entiende, en sentido estricto, aquella especulación filosófico-teológica que se cultivó y desarrolló en las escuelas del propio medioevo [...]. Aquellas escuelas fueron originalmente las escuelas de las catedrales y conventos, más tarde las universidades". Johannes HIRSCHBERGER, "II. Filosofía escolástica", en *Historia de la filosofía*, vol. I, p. 328.

Ernesto CARDENAL plantea una cuestión ontológica, probablemente a través de lecturas de algunos escolásticos que desarrollaron el tema de la existencia y esencia de Dios; así, para San Anselmo de Canterbury, Dios es mayor que todo lo pensable; un ser absolutamente perfecto.

En su comentario a *De mysterio Trinitatis*, de San Buenaventura, Copleston dice de éste que llega a la deducción de que debe haber un Ser primero que sea existente por sí mismo [...]. Un ser que sea puro Acto, sin potencialidad alguna, Dios. Según este mismo historiador del pensamiento filosófico, el Doctor Angélico sostiene que solamente en Dios son idénticas la esencia y existencia. Frederick COPLESTON, *Historia de la filosofía*, vol. 2, pp. 166, 253 y 326.

¹⁸⁵ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 570.

presencia no depende de la materia. Sólo mediante la fe sabemos, como el evangelista Juan, que Dios es espíritu,¹⁸⁶ así, ante la interrogación de nuestro poeta, el *fides quaerens intellectum*¹⁸⁷ anselmiano —que predominó en la escolástica, según Hirschberger—, nos ayuda a creer y a entender la inmaterialidad de Dios. El "No afectado para nada por la existencia del universo/ según la escolástica" se entiende, por último, desde la tradición teológica del catolicismo, que Dios es la causa primera del universo, es decir, existe por sí mismo, absolutamente.

[Poema número 15]

¿Qué pasa pues entre vos y yo?
 ¿Es tal vez que vos me querés
 pero que no me quiero yo?
 Que no me quiero yo puede ser
 pero eso no impide nuestra unión
 si vos sí me querés y te quiero yo.

Con el poema número quince inicia la angustia de la voz poética de Ernesto Cardenal, después de un asentimiento de la esencia y existencia divinas expuestas en los dos anteriores poemas. Si Dios existe y, además, es providente, entonces por qué no se da esa relación deseada por la amada, ¿qué es lo que ocurre?, ¿qué es lo que hace que la amada no experimente una unión de semejanza, sobrenatural, sino sólo

¹⁸⁶ Jn 4: 24.

¹⁸⁷ La fe busca el entendimiento.

substancial?, ¿hasta cuándo se dará esa presencia unitiva entre los amantes? Ella busca la totalidad y su angustia se debe a no alcanzar todavía esa fusión con el Ser divino, el Ser puro. La unión de semejanza y substancial son términos del misticismo juanista. Es en el libro II, capítulo 5, de *Subida del Monte Carmelo*, donde san Juan de la Cruz desarrolla cómo debe ser la unión del alma con Dios. El místico carmelita entiende por unión substancial aquella "que siempre está hecha entre Dios y las criaturas todas, en la cual les está conservando el ser que tienen,"¹⁸⁸ en cuanto que el universo entero depende, en su existencia y en su esencia, de Dios. De manera específica, Dios, en su acto creador, otorga y participa su ser a cada persona.

En su *Introducción a la filosofía*, Raúl Gutiérrez Sáenz considera que "existe un principio fundamental en metafísica: *El ser es uno, verdadero, bueno y bello.*"¹⁸⁹ Es así como creemos que san Juan de la Cruz entiende la unión substancial, por eso la llama, también, "natural". En cuanto a la unión de semejanza —sobrenatural—, implica el mero ejercicio ascético del hombre hacia la "unión y transformación del alma con Dios,"¹⁹⁰ que se logra "cuando viene a haber semejanza de amor, la cual es cuando las dos voluntades, conviene saber, la del alma y la de Dios, están en uno conformes, no habiendo en

¹⁸⁸ San Juan de la Cruz, "II. 5", en *Subida del Monte Carmelo*, p. 93.

¹⁸⁹ Raúl GUTIÉRREZ SAENZ, *Introducción a la filosofía*, 250.

¹⁹⁰ San Juan de la Cruz, "II. 5", en *Subida del Monte Carmelo*, p. 93.

la otra cosa que repugne a la otra."¹⁹¹ Este es el meollo de quienes pretenden ser uno con Dios, de aquí la actitud angustiosa del yo enunciador lírico en el poema y en todo el poemario, con diferentes tonalidades anímicas en cada poema. El poeta sabe muy bien que hay una barrera de unión entre él y Dios, por eso pregunta. Su actitud dubitativa de unión lo llevará a recordar y a revisar en los siguientes poemas el cómo y el porqué de su vida pasada, de sus amores humanos, de su reconversión con lo sagrado, no sin antes insistir en su deseo de unión, a tal grado de menospreciarse, pensando que ésta es la razón de no conseguir su objetivo y afirmar que, de ambas partes —entre él y Dios—, existe la voluntad de una profesión de amor, ¿una aparente reciprocidad volitiva? Por parte de Dios, desde el plano de la fe, es incuestionable; por parte de nuestro poeta de Solentiname, ¿quién que se encamine hacia Dios no lo ama?, ¿ésto será suficiente? Para el cristiano, el amor a Dios implica una total consagración, una vida dedicada a Él, por amor; que el intelecto, las pasiones y emociones hacia Él se encaminen; que todo abandono sea por Él; sufrirlo todo; seguir insistiendo sin importar si otros dejan de hacerlo. Prontitud para darse todo a Él sin esperar recompensa alguna de lo que pueda parecer extasiado.

¹⁹¹ San Juan de la Cruz, "ll. 5", en *Subida del Monte Carmelo*, p. 94.

[Poema número 16]

Será infinito el que yo amo
 pero sin sentirlo de infinitos amores
 con amantes infinitos
 sino mi amado es mío solamente.
 Infinito es pero infinitamente mío.
 En lo referente al amor Dios no es uno.
 Hay infinitos Amados, uno para cada uno.
 Yo lo sé. Yo tengo el mío.
 Yo lo conozco, y él infinitamente
 me conoce

La tonalidad angustiada desaparece, por el momento, en el poema dieciséis; el yo enunciador lírico se siente correspondido por el Amado. Es el amor humano el que habla aquí, por ello se plantea una serie de especulaciones, como si con esto calmara su angustia, consolándose en el asentimiento teológico de que Dios es un ser omnipresente, que está todo en cada uno de los seres, dice la teología cristiana. Es un ser que se revela y delata su amor: "con amor eterno te he amado."¹⁹² Pero veamos cómo hemos de entender este amor; para el teólogo, en rigor de términos:

el amor no puede ser en Dios una pasión, menos todavía puede ser una emoción, porque Dios no se emociona; Dios no se altera con su amor, no tiene necesidad de nosotros, ni siquiera para amarnos. En estos casos, *se trata únicamente de metáforas*.¹⁹³ Pero puede decirse, con verdad, que Dios es amor, si es cierto que el amor puede ser, en una voluntad espiritual, el acto mismo de querer el bien. Dios quiere el

¹⁹² Jer 37: 3.

¹⁹³ La cursiva es mía.

bien de su criatura, le da el bien dándose a ella, esto es, concediéndole existir y tender hacia Él.¹⁹⁴

Así, nuevamente descubrimos el acto volitivo de Dios en el hombre, específicamente en Ernesto Cardenal, que consiste en un retorno hacia la divinidad, hacia el Ser puro.

El lenguaje humano resulta insuficiente para comunicar la experiencia de lo inefable; cuánta razón tiene T. S. Eliot en los siguientes versos:

¡Imposible decir exactamente lo que quiero decir!
[...]
'No es eso, de ningún modo,
no es eso lo que quise decir, de ningún modo'.¹⁹⁵

Por ello, el poeta se vale de la metáfora, del lenguaje sublime, que expresa lo más próximo del ser numinoso. Ese misterio divino de estar Dios todo en todo y, de manera íntima, con el ser humano, se explica a través de imágenes que nos ayudan a comprender nuestra actitud ante Dios: "Si el amor consiste en querer bien a aquél a quien se ama, Dios ama al hombre desde el principio."¹⁹⁶ Y, esta expresión de amor, el poeta nos la comunica tiernamente, porque es la manera de comunicarnos su intuición divina: el Todo en todos, de una

¹⁹⁴ "II. Dios es sujeto de un acto de querer", en *Iniciación teológica*, T. I, p. 400.

¹⁹⁵ "El canto de amor a J. Alfred Prufrock", traducción de Rodolfo Usigli, en *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, v. I.

¹⁹⁶ "II. Dios es sujeto de un acto de querer", en *Iniciación teológica*, T. I, p. 399.

manera personal, como si cada uno de ese todo fuera el misterio:

Hay infinitos Amados, uno para cada uno.
Yo lo sé: Yo tengo el mío.
Yo lo conozco, y él infinitamente
me conoce.

A propósito, recordemos los siguientes versos del poema número doce:

Si. Me imagino como dos que se apartan del grupo
y se pasan todo el paseo conversando a solas.

En el verso cuatro del poema dieciséis hallamos una reminiscencia del *Cantar de los cantares*: "sino mi amado es mío solamente." Lo mismo en un verso del poema anterior: "Si vos sí me querés y te quiero yo." El auténtico amor exige honestidad y reciprocidad: "Mi amado es para mí, y yo para él."¹⁹⁷ *Telescopio en la noche oscura* expresa el vaivén del Amado, situación que hace experimentar a la amada un sentimiento de angustia por esa presencia-ausencia que bien puede compararse con la del *Cantar de los cantares*:

En mi lecho, por la noche,
busqué al amado de mi alma,
busquéle, y no lo hallé.
Me levanté y di vueltas por la ciudad,
por las calles y las plazas,

¹⁹⁷ *Cant* 2: 16a.

buscando al amado de mi alma.
 Busquéle y no le hallé.
 Encontráronme los centinelas
 que hacen la ronda en la ciudad:
 ¿Habéis visto al amado de mi alma?
 [...]

Yo duermo, pero mi corazón vela.
 Es la voz del amado que llama:
 [...]

Ya me he quitado la túnica.
 ¿Cómo volver a vestirme?
 Ya me he lavado los pies.
 ¿Cómo volver a ensuciarlos?
 Mi amado metió su mano
 por el agujero (de la llave)
 y mis entrañas se estremecieron por él.
 Me levanté para abrir a mi amado.
 Mis manos destilaron mirra,
 y mis dedos mirra exquisita,
 en el pestillo de la cerradura.
 Abrí a mi amado,
 pero mi amado, desvaneciéndose, había desaparecido.
 Mi alma salió por su palabra.
 Le busqué, mas no le hallé.
 Le llamé, mas no me respondió.¹⁹⁸

El itinerario místico de Ernesto Cardenal está caracterizado por nostálgicos recuerdos que nos ayudan a comprender y desdibujar mejor su búsqueda del Absoluto. Su angustia por no entablar nuevamente una comunicación personal con Dios, lo lleva a rememorar aquellos días en que estaba entregado insaciablemente al eterno femenino. A esta memoranza del eterno femenino, de la que más adelante nos va a hablar en el poema número diecisiete, como en otros de este poemario,

¹⁹⁸ Cant 3: 1-3; 5: 2-6.

bien pueden antecederle, a manera de epígrafe, los siguiente versos de "2 AM", correspondiente a *Gethsemani, Ky.*:

Esta es la hora de la tinieblas y de las fiestas.
La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado.
'Y mi pecado está siempre delante de mí'.

Y mientras reclamamos los salmos, mis recuerdos
interfieren el rezo como radios y roconolas.

El título del poema, al que pertenecen estos versos citados, Ernesto Cardenal lo puso posteriormente en una nueva edición. Es un título revelador desde el misticismo juanista, si consideramos las tres subdivisiones de la noche que hace el carmelita y que también hallamos en *Telescopio en la noche oscura*.

[Poema número 17]

Cuando yo estaba enamorado de ella así era,
aquellas tardes en Tacubaya con un cigarrillo,
pensando en ella, ella en su Granada semi-iluminada,
yo sin otra realidad que mi cigarrillo
y las centellas de los tranvías en los cables
eléctricos
entrecruzándose sobre la calle Tacubaya
y las muchas luces de neón en la noche de México
que sólo daban más luz a mi separación.
No, el amor era irreal. No está bien la comparación.

Este poema encaja en la segunda noche juanista: "La medianoche totalmente oscura", la más angustiosa y difícil que ha de pasar aquél que quiera unirse a Dios, pues implica "desnudar el espíritu de todas las imperfecciones espirituales y

apetitos de propiedad en lo espiritual."¹⁹⁹ La desnudez total de todo cuanto busquen los sentidos y el espíritu humano como requisito previo para unirse a Dios. Ernesto Cardenal está en este proceso doloroso. Probablemente ésta sea una razón para su consuelo, volverse racionalista ante la manifestación personal del fenómeno divino.

Poema crucial en el que regresa su pasado al amor no correspondido, el diecisiete, del que éste es el tema central, cuyo escenario de aquel romance humano son las ciudades de Granada, Nicaragua, donde se encontraba ella, una de las mujeres que amó, y de México, donde él radicaba, entre la interferencia del hábito de fumar, la estridencia eléctrica de los tranvías y el colapso de las luces de neón de los anuncios comerciales; en ese ambiente donde no dejó de pensar en la mujer amada, aquélla para quien escribió *Carmen y otros poemas*, texto aún inédito; tal vez para quien le inspiró "Amor irremediable", "Égloga inconsolable"; quizá para aquel "Amor que pasa y no vuelve", publicados el 15 de julio de 1946, en *Letras de México*; o la amada eternizada en *Epigramas*, con algunos de los nombres reales de Claudia, Myriam, Ileana, y que ahora, en su intento por unirse a Dios, recuerda este amor propagado en ellas, como una analogía del amor divino que implica una consagración definitiva; sin embargo, Ernesto Cardenal invalida esta comparación porque, si el amor humano

¹⁹⁹ San Juan de la Cruz, "Il. 1", en *Subida del Monte Carmelo*, 79.

no fue correspondido, Dios, que es amor, tiene que corresponderle de una u otra manera.

[Poema número 18]

Dicen que eres proceso y no persona.
Para mí. Proceso o no proceso, es personal.
Cuándo caíste en mis redes no lo sé.
¿Desde que yo era un chavalito jugando beisbó?
¿O desde el Pleistoceno, o más antes?
¿Fue gradual o súbito?
Tal vez tú me dices: desde siempre.

En el poema número dieciocho vuelve a considerar el comentario que otros tienen con respecto a la presencia divina en el mundo, este comentario es sólo el pretexto para comunicarnos su convicción de esta relación o encuentro entre el hombre y la divinidad, entre la voz poética y Dios. No es la actitud del incrédulo, que se niega a reconocer en él mismo esta re-ligación con el Absoluto, o del creyente que acepta la existencia divina y asiste al templo, pero carente de toda fe en la manifestación directa de Dios por vía natural, en cuanto que es creación de él, y de la continua manifestación en los acontecimientos del día; no, para Ernesto Cardenal se trata de una cuestión de fe más profunda. Para él no basta saber que Dios es creador de todas las cosas desde la antigüedad; si en este poema alude a la prehistoria, es porque nos deja ver que el Creador lo es desde hace mucho tiempo, que es el creador de la historia; no sólo de la humanidad, sino de todo cuanto ha

existido desde millones de años antes que la humanidad. Por medio de sus *Epigramas*, sus *Salmos*, *Vida en el amor* y *Cántico cósmico*, sabemos que Ernesto Cardenal acepta la teoría evolucionista, Dios presente en ello. Teológicamente sabemos que Dios ha tomado la iniciativa, desde siempre, en un encuentro con el hombre: "Con amor eterno te he amado."²⁰⁰ Lo que Ernesto Cardenal nos comunica en este poema está dentro de los parámetros de la ortodoxia cristiana, por eso aquí nada novedoso nos aporta, sólo descubrimos un poeta irónico, que gusta jugar con las palabras, contraste característico de su poesía, específicamente en este poemario de tono depresivo. El poeta irónico se manifiesta aquí mediante la *paronomasia*, que encontramos al final de los dos primeros versos. Con este sentido del humor en la semejanza fónica y distinto significado, marca la búsqueda personal hacia un encuentro con Dios. La metáfora de las redes, que aparece en el tercer verso, alude al "venid en pos de mí y os haré pescadores de hombres,"²⁰¹ imagen del Reino de los Cielos, que Ernesto Cardenal invierte para convertirse en un pescador de Dios y, por Él, en pescador de hombres, acto manifestado en su conversión activa en 1956 y posteriormente en su ordenación sacerdotal en 1965 en la capilla de la Asunción de Managua, Nicaragua.

²⁰⁰ Jer 31: 3.

²⁰¹ Véase Mt 4: 19 y 13: 47. Lc 5:10.

La interrogación retórica a manera de diálogo, en los versos cuatro, cinco y seis, evidencia solemnemente su fe en un encuentro personal con Dios.

[Poema número 19]

Me quitaste todo,
dátame todo pues.
Me intriga qué sería lo que te gustó de mí.
Tal vez un alma de ojos tristes.
Y un sabor no probado por nadie todavía.

El asunto del poema número diecinueve es la inquietud del porqué de la elección de Dios con respecto a Ernesto Cardenal, antecedida por la idea evangélica de haberse desprendido de los amores de su juventud, de renunciar a una posible vida conyugal, a la posesión de bienes terrenales en abundancia, como requisito previo para un encuentro con Dios, cara a cara.²⁰² Renunciamiento compensado con la promisión de la Verdad y del Amor día a día,²⁰³ queriendo formar parte de esa muchedumbre en la beatitud de la contemplación divina.²⁰⁴ En fin, el místico poeta anhela el día esperado para estar al lado de Dios, después de haber dejado todo, soportando todo tipo de calumnias, por amor al reino divino.²⁰⁵ Por último, vive de la promesa del lugar reservado junto a Dios para el

²⁰² Mt 19: 20.

²⁰³ Sab 3: 9.

²⁰⁴ Dn 7:10.

²⁰⁵ Lc 22: 28.

vencedor, según el libro de *Apocalipsis*.²⁰⁶ Esta elección que Dios hace, en Ernesto Cardenal, nos deja ver la condición humana de la persona del propio poeta: "[...] Un alma de ojos tristes", ¿por la búsqueda de Dios donde no ha de encontrarse?

Pese a la vida disoluta que pudo haber llevado en su juventud, siempre ha habido en él, en lo más íntimo de su ser: "[...] un sabor no probado por nadie todavía." Para entender mejor este verso, recordemos a san Juan de la Cruz, quien nos dice: "Dios en cualquier alma, aunque sea la del mayor pecador del mundo, mora y asiste substancialmente."²⁰⁷ Es el sabor que se encuentra en el centro de la Séptima morada de santa Teresa: "Porque así como la tiene en el cielo debe tener en el alma una estancia donde sólo su Majestad mora."²⁰⁸

[Poema número 20]

Pareciera que no me quieres.
Peor aún, que ni siquiera existes.
Aunque no existieras yo te quiero
y podría quererte sin que me quieras.
Pero eres, y quiero al que me quiere.

El desierto espiritual es el crisol de todo místico. Desde *Cántico cósmico* hasta *Telescopio en la noche oscura*, Ernesto Cardenal ha venido perfilándose como un místico de la soledad

²⁰⁶ Véase Ap 3: 21.

²⁰⁷ San Juan de la Cruz, "Il. 5" en *Subida del Monte Carmelo*, p. 93.

²⁰⁸ Santa Teresa de Jesús, "Moradas séptimas. Cap. I", 91.

a semejanza de los maestros del desierto —p.e. Pablo de Tebas, muerto hacia el 340, y san Antonio, nacido en 251—, en cuanto a la extremada aridez; la presencia desierta,²⁰⁹ sin más. Tal es el tema del poema número veinte, que caracteriza todo el poemario. Otro indicio que hallamos, en este poema, es el comienzo de una situación desgarradora. En un tono grave, y a la vez tierno, el yo enunciador lírico nos deja ver la razón de su tristeza, esa presencia desierta que lo conducirá, en definitiva, hacia un encuentro con Dios como la Nada. El término polisémico es ambiguo, Cardenal lo emplea como adverbio al final de *Telescopio en la noche oscura*. Buscar a Dios por lo que es y no por lo que pueda propinar, es la insistencia de Ernesto Cardenal. Si en el poema anterior el yo lírico tomó una actitud imperativa con el reclamo de todo cuanto dejó por seguirlo, en este poema corrige esa actitud y toma aquella que lo acerca más a Dios: la incondicionalidad del ser finito. Esta idea, en el poema, tiene una reminiscencia del soneto atribuido a Fray Miguel de Guevara, de la Nueva España: "A Cristo crucificado", donde expresa el tema de la conmoción y donación humana a Jesús en la cruz. Tema cristocéntrico, mientras que el de Ernesto Cardenal, además de lo ya dicho, es teocéntrico, Dios fuente del amor total. Su incansable y perseverante fe en la existencia del Ser Absoluto,

²⁰⁹ La paradoja de esta frase es el título de la obra poética de Javier SICILIA (México, D. F.), reunida en 1996.

como lo predica la teología cristiana en el catolicismo, no es sensitiva, más bien es intuitiva. Es la fe del que no viendo cree. Seguir amando, al que demora en llegar, como las cinco vírgenes prudentes, tal es la actitud de Ernesto Cardenal en este poema y en los demás.

[Poema número 21]

Aunque tú no vengas conmigo esta noche
 mi alma ha quedado abierta para ti.
 Por si vinieras. Si tú no vienes
 estará abierta de todas maneras para ti
 y nadie más.

La fe es la que fortalece la vida del creyente. No importa la magnitud del sufrimiento de la soledad de la amada, ante la demora del Amado, cuando se sabe que, tarde o temprano, llegará a la cita. La esperanza está puesta en el encuentro de los amantes, esta espera es producto de la fe inquebrantable, la que repentinamente parece tambalearse ante tanta ausencia del Amado, sin embargo, insiste. Esta actitud es el tema del poema número veintiuno, cuya idea central, la disponibilidad de ser correspondido, se convierte en una constante en *Telescopio en la noche oscura*. Es la actitud de las cinco jóvenes previsoras que esperan la llegada del Amado, según el evangelio de Mateo —25:1-13. En el poema de Ernesto Cardenal, la amada, triste e inconsolable por la demora del amado, ha preparado el alma, lugar inviolable en el ser

humano, reservado para Dios. Esta reservación del alma para Dios es el todo o nada evangélico, exige fidelidad perpetua y la amada se caracteriza por ello. Poco a poco vamos reafirmando la noche que se trata en este poemario, la medianoche de la que san Juan de la Cruz nos habla en *Subida del Monte Carmelo*: totalmente oscura, que exige previamente una mortificación total en todos los apetitos. Es la medianoche de la parábola de las diez jóvenes que esperan al novio, la noche más cruel en el camino del alma hacia Dios. Si en *Telescopio en la noche oscura* la amada es una de las cinco jóvenes previsoras esperando al Amado, también es como la amada del *Cantar de los cantares* —3: 1—, que descubre en su interioridad la ausencia del Amado, por ello se angustia; como en el mismo *Cantar*, lo busca hasta que se dé, el encuentro deseado. En la parábola de las diez jóvenes, la medianoche es la vía purgativa de la que nos habla san Juan de la Cruz en *Subida del Monte Carmelo*, es la medianoche de la amada en *Telescopio en la noche oscura*.

Mediante el *paralelismo sinonímico*, característica de la literatura poético-sapiencial bíblica, la voz poética de Ernesto Cardenal deja asentada su convicción perseverante de fidelidad al Amado. Esta actitud dispositiva de lealtad es un requisito incondicional del misticismo cristiano, como un símbolo de unión entre la Iglesia y Yahvé.

Con estos primeros poemas reafirmamos el conocimiento de la profunda melancolía de este místico latinoamericano, la aridez total que padece. Esta aridez como *leitmotiv* es el tema del poema número veintidós:

Si pudiéramos concebir el infinito
 sabríamos cómo nos ama.
 Pero como el infinito para nosotros es igual a 0
 sentimos 0
 (lo cual se alcanza en la más alta oración).
 Mejor unido a ti a quien no siento,
 a quien de veras del todo nada siento
 que cualquier otro amor que sintiera de veras.
 Amado, los prados están en flor.
 Feliz amor que me ha tocado. Que es
 ¡ay! Amor = 0

Aquí trata de justificar su estado anímico mediante la especulación sobre Dios igual a infinito, donde el infinito es igual a cero, por tanto, la sensación de amor divino no puede ser experimentada, cuestión que rayaría en el absurdo, si no es por la idea sugerida en el quinto verso, entre paréntesis: la suspensión de todos los sentidos en la alta oración, donde la voluntad humana se somete a la voluntad divina. Sólo se es con Dios en el acto pasivo del espíritu humano. En sí, es el asomarse a la puerta y "entrar en esta suma desnudez y vacío de espíritu",²¹⁰ como un signo de la presencia divina en el misterio de la noche. El asunto de este poema es la insistencia de vivir bajo el influjo divino en una aceptación deliberada y

²¹⁰ San Juan de la Cruz, "ll. 7", *Subida del Monte Carmelo*, 103.

convinciente. El penúltimo verso contrasta irónicamente la idea central del poema. Sin embargo, el yo enunciador lírico insiste con la anunciación de la llegada de la primavera, simbolizada ésta en el nacimiento de las flores y en el verdor de los prados, invita al Amado a un encuentro íntimo; es el *locus amoenus*, símbolo de un reencuentro con Dios en el paraíso perdido.

La soledad le viene, porque ya hubo un primer encuentro de carácter extático con Dios y el proceso de una ausencia del mismo. Nadie puede sentirse solo si no ha experimentado un vacío, en este caso, de Dios; este vacío, el ser humano lo transforma en una necesidad de querer poseer lo que debiera tener y todavía no tiene.

[Poema número 23]

Sentí ayer tu cara más adentro que mis ojos
y hoy a años luz de mí como en otra galaxia.
Las miradas tristes de Ernesto para ti
¿las has visto?
Yo, maestro en soledades.

El tema de este poema es, también, la tristeza, producto de la soledad, *leitmotiv* de *Telescopio en la noche oscura*. Tristeza por la ausencia del Amado en el corazón de la amada. El "ayer" del primer verso, sin duda, alude a aquella experiencia súbita que tuvo hace 37 años, en 1956, según los poemas cincuenta y seis y sesenta y uno, aquel encuentro con Dios en medio de un torbellino de conflictos políticos nacionales, en los que

participó a favor de un país sin dictadura y sí a favor de una eficiente educación. A partir de ese encuentro personal con Dios, su creación literaria toma otro rumbo; ahora la poesía está al servicio de Dios. Sin embargo, eso fue sólo un destello, una prueba del amor divino, porque hoy su tristeza es inmensa, comparable con el éxtasis de aquel ayer. El verso intertextual de *Epigramas*: "y hoy a años luz de mí como en otra galaxia", referido en aquella época de su juventud al amor humano no correspondido, se torna a lo divino, expresando esa inmensa soledad deprimente en el poeta, pues el tema de este poema es la separación que lo aleja cada vez más de Dios, como lo fue de Ileana en su momento, según el epigrama donde toma este verso.

El trato de tú a tú es característico en él, hasta la pregunta más trivial en este trato puede revelar mucho, de aquí que se responda orgullosamente: "Yo, maestro en soledades"; sin embargo, dejando entrever el nacimiento y la formación de una espiritualidad del desierto que algún día tendrá sus propios seguidores en este siglo XXI, en el que el hombre, con un pánico al vacío como comunicación y comunión, rehuye, rodeándose de la vanagloria de los artefactos y de las modas en esta sociedad consumidora, que vive inmersa en el imperio de la publicidad.

Si Ernesto Cardenal se define como un "maestro en soledades", es porque esta idea es una constante en su poesía

mística, por ejemplo: en *Gethsemani, Ky.*, donde el silencio lo podemos percibir cada vez *in crescendo*:



Al fin del mes el canto se hace triste,
y uno a uno van callando los cantores,
y después sólo se oyen unos cuantos,
y después ni uno. Cantaron la resurrección.

[“Las cigarras”]

O bien, como consecuencia de su lucha por contribuir a una patria sin opresión, tiene que abandonar ésta, retirarse de ella, porque:

Y en su tierra amada está ahora el dictador embalsamado
mientras que a ti el Amor te ha llevado al destierro.

[“Ha venido la primavera”]

Soledad del poeta, plasmada en *Gethsemani, Ky.*, sugerida por su actitud auditiva y visual en la tranquilidad del monasterio trapense, desde donde todos los días, a cualquier hora, incluso en la noche, lo distrae el canto de las cigarras, el cardenal que “llama a su amada y la amada/ responde a la llamada de su rojo enamorado”, “las bandadas de patos”, “el rumor de tractores”, “los automóviles que pasan frente al noviciado”, los “trenes en la noche”, etcétera.

Vida en el amor, constituido como poema en prosa en el que su autor nos comunica su cosmovisión de la vida, nacido del amor; vivir con y para este amor, tender hacia él, principio y

fin de nuestra existencia. También nos dice lo que no es amor, sino falsos espejismos de ese amor: "La falsedad de las riquezas consiste en que uno confunde lo que *tiene* con lo que uno *es*" (p. 110).

En esta obra poética, de una sencillez lúcida y franciscana, como la caracterizó Thomas Merton en el prólogo a la misma, la soledad llega a prefigurarse en las siguientes líneas: "Pero Dios está también infinitamente lejos de nosotros. Estamos separados de Él por el infinito. Y la unión con Dios es siempre como la de dos enamorados separados por ese vidrio, besándose a través del vidrio" (p. 34). Otros pasajes aluden al sentimiento de soledad en la saciedad incontrolable de las personas en las cosas y en el poder político: "Uno cree que se puede conformar un poco más, pero siempre estará deseando más y más" (p. 55).

Cántico cósmico es un canto de amor revolucionario en todo el cosmos. La mística en medio de una revolución cósmica, tal como se percibe en esta obra, donde las leyes de la termodinámica, la entropía, de los elementos químicos; la teoría del Big Bang y de la expansión del universo, apuntan hacia una sola dirección, "en dirección al Amor" ("Cantiga 5 Estrellas y luciérnagas").

En *Cántico cósmico* se transparenta su soledad con el recuerdo de la mujer amada, a quien esperó tantas veces bajo "aquel viejo reloj de la Merced a medias iluminado/ que

señalaba las 8, la hora de la visita a ella" ("Cantiga 5 Estrellas y luciérnagas"). El recuerdo de la novia de su juventud, como un refugio ante el dolor, que experimenta en tanta soledad: "Te cambié por tristeza" ("Cantiga 34 Luz antigua sollozante"). "El propósito de mi Cántico es dar consuelo./ También para mí mismo este consuelo./ Tal vez más.[...] Una soledad que sólo termina con la muerte" ("Cantiga 42 Un no sé qué que quedan").

Los destellos místicos que encontramos en *Telescopio en la noche oscura* nos revelan la honda tristeza del poeta por su anhelo de encontrarse cara a cara con el Amado y descubrirse solo, sin experimentación inmediata alguna, íntima, de la presencia del amor divino. El místico poeta de Solentiname no se contenta con saber que Dios está en todas partes, su anhelo de unirse y fundirse a Él de manera personal lo conduce a insistir una y otra vez en ello, no de modo sentimental, donde los sentidos tienen que ver mucho, como lo manifiesta en el poema veinticuatro, cuyo asunto es la insistencia en la correspondencia del amor divino, más bien el amor sobrenatural, como asentimiento de la fe en Dios que se revela personalmente y que viene a traer una paz profunda como garantía de ese amor:

[Poema número 24]

Mercenario no soy en este amor.
Amor quiero yo, no sentimentalismos dulces.
Podría ser de aridez solamente. (Yo lo aguanto.)
Si he sido íntimo de la tristeza tanto tiempo.

Esta búsqueda del amor sublime en la esfera del yo más profundo aparece como *leitmotiv* en el poemario. Así, mediante la *anadiplosis*, en los dos primeros versos Ernesto Cardenal enfatiza el tema que evoca esta situación melancólica:

Mercenario no soy de este amor.
Amor quiero yo, no sentimentalismos.

No importa la manera como se comunique Dios con la amada-alma, ella sólo pide un signo de Él, para poder soportar cualquier estado anímico, sabiendo que Dios lo permite: "Podría ser de aridez solamente. (Yo lo aguanto.)".

[Poema número 25]

Si de nada,
si de sentir nada se trata,
el mío es un perfecto amor.
Si de no sentir nada se trata.
Y en efecto se trata.

En este poema, Ernesto Cardenal acepta la manifestación de Dios en la aridez; mediante la *anáfora* reitera implícitamente su llamado a ser maestro en soledades, por el vacío de toda sensación que venga de Dios como un signo de su presencia.

[Poema número 26]

Amando al que tiene tanta belleza
que no la vemos.
La luz del rostro como si fuera ultra-violeta.

No permitas que yo lo quiera, que esto pase:
desearte y ya no poderte ver nunca más.
Tú perderás mucho también.
Pero de nosotros dos yo pierdo más que tú.

En este poema, compuesto por dos estrofas, la ironía del yo enunciator lírico, en la primera estrofa, es una distracción y compensación de su estado anímico deprimente, por no experimentar a Dios como lo desea, lo único que logra a través de esta figura de pensamiento es reconocer que Dios no es cantidad de belleza, más bien, Dios es la suma belleza, fuente de la belleza humana. Lo único que hace el yo enunciator lírico es transmitirnos la idea de su soledad. La segunda estrofa está reforzada por la idea de la primera. Aquí, los dos primeros versos deprecativos sugieren la conmoción del poeta, también de un tono irónico, en la que se anuncia una posible ruptura entre el yo enunciator lírico y Dios, debido al silencio de este último. Para reforzar esta idea, Ernesto Cardenal intertextualiza versos de uno de sus epigramas más conocidos: ["Al perderte yo a ti"], donde la altivez del yo enunciator lírico es el consuelo de esa ruptura amorosa. En estos versos vertidos a lo divino el orgullo del yo enunciator lírico —"Tú perderás mucho también"— se trueca en subestimación, al

declararse vencido por la omnipotencia de Dios: "Pero de nosotros dos yo pierdo más que tú." Pues, seguramente, como en su primera etapa, el poeta, quien fue maestro en el amor humano, ahora Dios, en caso de ruptura por parte de la amada con él, podrá amar a otras almas como al alma del yo enunciador lírico, pero a ésta no la amarán como ha sido amada por Dios, que es el sumo bien del universo.

[Poema número 27]

Le dijeron a Gioconda Belli en aquel bar
que ella podría entrenarme en erotismo
y dijo que me podría entrenar bastante.
Yo callé. Hoy pensé
que hay un erotismo sin los sentidos, para muy pocos,
en el que soy experto.

Aquí, Ernesto Cardenal aborda el tema del erotismo místico, mediante la ilustración de una anécdota en la que alude a Gioconda Belli, poeta coterránea del "maestro en soledades", definida por la crítica literaria como "erótica, feminista y revolucionaria."²¹¹ El indicio del "bar" nos recuerda la vida disoluta de Ernesto Cardenal antes de su conversión religiosa; pero también el silencio anticipaba su consagración sacerdotal ante la insinuación de la poeta, sugerido no sólo por el sustantivo "erotismo", sino también por la distribución espacial

²¹¹ Gioconda BELLI, escritora y poeta nicaragüense, es autora de *Sobre el mar* (1974), *Línea de fuego* (Premio Casa de las Américas, 1978), *Truenos y arcoiris* (1982), y *La costilla de Eva* (1987), en poesía, y *La mujer habitada* (novela).

de los términos componentes del verso; es la revelación de que, de otra manera, se puede experimentar ese estado extático del erotismo activado, no propiamente carnal:

Yo callé. Hoy pensé
que hay un erotismo sin los sentidos, para muy pocos,
en el que soy experto.

A partir de aquí, hallaremos, en el poemario, expresiones más atrevidas que éstas, pero siempre con un sentido anagógico.

El sentido erótico del misticismo se malinterpretaría si no se analiza desde la fe cristiana, como el poeta lo ha hecho. El erotismo es un elemento positivo del amor humano que, siendo espiritual y corporal a la vez, espiritualiza lo corporal y logra trascender de lo puramente instintivo hacia lo divino. Un "erotismo sin los sentidos" también es la búsqueda de una relación íntima con el Absoluto, esta intimidad, como parte esencial de los amantes, está basada en el amor que inspira, sobre todo en el yo enunciador lírico, un sentimiento de cercanía, de estar ligado al ser amado en esta relación amorosa. El yo enunciador lírico ya no entiende su vida si no gira en torno al Amado; cree no ser feliz si no experimenta la cercanía del Amado. De alguna manera este tipo de relación conlleva, desde una expresión del lenguaje humano, cierta forma pasional, como un modo de excitación que ha conducido a la amada hacia Dios. Como podemos analizar, el erotismo

es, para la voz poética de Ernesto Cardenal, una analogía del amor divino en el que orgullosamente se sabe experto, además de pertenecer a ese grupo selecto de los amantes del Infinito.

[Poema número 28]

Hay un arrullo entre las hojas
—el otro arrullo no se oye—
como si fuera dentro de mí
esperando el tuyo.

Las tonalidades emotivas de *Telescopio en la noche oscura* nos permiten que, en éste, haya una monotonía continuada, sino al contrario, evocan el dinamismo temporal de su contenido amatorio y desolado; tierno y árido; reclamo y sumisión; silencio y ruido; pasado, presente y futuro. Nada es lineal. Así, en el poema número veintiocho, mediante la simultaneidad de imágenes en los dos primeros versos, respiramos un ambiente fresco, una serenidad y ternura del yo enunciador lírico. La idea central: el murmullo de una voz arrulladora propagándose por el interior de la naturaleza, que el poeta va a comparar con aquélla que ansía escuchar y que seguramente le traerá paz. En este poema hallamos la naturaleza como el *locus amoenus* de los amantes, en el que percibimos tranquilidad, sugerida por el arrullo exterior, al mismo tiempo que nos invita al arrullo interior de una expresividad amorosa que sugiere paz en la amada, en espera de la llegada del Amado: ese "otro arrullo que no se oye", de

una connotación erótica por el contexto del siguiente poema, pero que se intuye.

El grado de consolación, en este poema, lo sugiere la armonía imitativa de las consonantes vibratorias simple y múltiple. Sin duda, este poema nos recuerda al Jardín del Edén como prototipo del *locus amoenus* clásico.

A diferencia de la actitud temerosa del hombre ante la sentencia de Yahvé por haber desobedecido su mandato, el yo enunciador lírico del poema de Ernesto Cardenal vive cauteloso, en actitud de espera en esa presencia divina. El mismo poeta sabe que, cuando ya todo en él esté en calma, desprendido afectiva e intelectualmente de todas las cosas, es entonces cuando oirá al Amado, paseándose por el lugar ameno que, de alguna manera, lleva dentro de sí mismo y se dispondrán a la entrega unitiva y fusional.

[Poema número 29]

El ir amándote mientras viva
sin esperar nada de este amor
igual que si no existieras
y persistir no obstante el amor
¿no es esto, Amor, amor de veras?

Gime gime gime
gime gime gime gime gime
gemido repetido es el arrullo

si querés que vaya, iré,
si querés que vaya, iré.

El amor hacia Dios en el yo enunciador lírico es gradual, según el poema número veintinueve, cuya idea desarrollada es

la presencia del amor oblativo, siempre a disposición del Amado.

Desde el poema anterior, la ausencia de los signos de puntuación —que nos recuerdan a la poesía automática o surrealista de las primeras décadas del siglo veinte—, le dan al texto poético una connotación peculiar de un ritmo acelerado, a la vez entrecortado, que alude al movimiento del acto sexual, enfatizado por el retoricismo onomatopéyico, cuyos componentes fónicos de los versos seis, siete y ocho lo sugieren acústica y sensitivamente, el deslizamiento de la velar sonora palatalizada ante la vocal (i) y la retención breve de la bilabial nasal sugieren este vaivén del acto sexual:

Gime gime gime
gime gime gime gime gime
gemido repetido es el arrullo

En este contexto, sabemos que el amor del yo enunciador lírico es incondicional, como una muestra de oblación a Él. La amada no desea otra cosa que el *fiat voluntas* mariano: "Si querés que vaya, iré,/ si querés que vaya, iré", versos intertextuales del penúltimo de sus epigramas, en el que una pareja de aves juguetea de rama en rama, ella tras él y él, cada vez, hacia otra rama. Estos versos transformados a lo divino sugieren la total disposición excitante de la amada en busca del Amado.

[Poema número 30]

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

El contraste de paciencia-desesperación, consolación-desolación, lo percibimos en *Telescopio...* como una exaltación de lo opuesto; así, por ejemplo, con el adjetivo calificativo *duro* y el verbo *ser* en presente de indicativo simple, que integran el primer verso del poema número treinta, Ernesto Cardenal resalta la idea de resistencia ante el amor inmaterial que eligió arrebatadamente.

Aquí mismo nos comunica esa total entrega anunciada en poemas anteriores; entonces, vale preguntarse ¿cómo explicar esta experiencia de aridez, de melancolía en el poeta nicaragüense? Si los versos: "Me querías para vos./ Y ya más solo no puede ser", nos están hablando de una desnudez del alma, ¿cómo es que el yo enunciador lírico, sin más, cae en una melancolía de amor?

[Poema número 31]

Dulzura con que se aman
en parques o cines o en alcobas,
y cómo será la de nosotros,
tanta que no la sienten los sentidos,
dulzura más allá de la dulzura ¡ay! Más allá.

La envidia sublimada mediante una expresión enternecedora durante la contemplación de unas parejas enamoradas, dándose carnalmente "en parques o cines o en alcobas", sirve para comparar e ironizar la relación todavía no correspondida entre los amantes de *Telescopio*..., que es la idea central del poema número treinta y uno. El único consuelo de la voz poética de Ernesto Cardenal es que el amor del Inasible no es como el amor entre los humanos; mejor dicho, el amor divino es el analogante del amor humano en la línea volitiva. El amor con que ama Dios está más allá de los sentidos, él mismo es ese Amor. Lo que hace Ernesto Cardenal, en este poema, es reiterar su firme decisión de pertenecer a Dios, de saberse amado por Él, aunque nada experimente; es un acto de fe, un acto de asentimiento de amor místico.

Todo cuanto se diga en la poesía mística sobre el amor entre el ser humano y Dios es una expresión metafórica de una realidad extra-sensorial.

[Poema número 32]

Cuando joven me sentía
 campeón en capacidad de amar
 —y en realidad lo era— ahora lo soy
 en cuanto a soledad.

La constante regresión al pasado como un paliativo, cuya función es la valoración de aquello por lo que se ha optado,

puede convertirse en la distancia abismal de la relación entre el hombre y Dios: "Nadie que, después de haber puesto la mano en el arado, mire atrás es apto para el reino de Dios."²¹² Pues, en lo más profundo del individuo, no se ha logrado ese desprendimiento total de ello; tendrá algún valor importante esta regresión, que se ha ido convirtiendo en pretexto para exaltar más la gracia de Dios en el místico, siempre y cuando su efecto sea el contrario. En el poema número treinta y dos, el yo enunciador lírico exalta el orgullo de haber sido correspondido triunfalmente en las relaciones amorosas, cuantas veces quiso; ahora lo hace como amante de Dios, la línea poética escalonada en este poema evoca el descenso hacia la soledad, requisito indispensable donde ha de purgarse el alma, para recibir a Dios.

[Poema número 33]

Quien fuera incansable en la espera
en el atrio de La Merced o en la esquina
podría esperarte la vida entera,
creador de aquella que yo quería.

Aquel joven de las décadas cuarenta y cincuenta del siglo pasado, cuya edad oscilaba entre los quince y veinticinco años, aquel joven que un día escribió *Carmen y otros poemas*, "Amor irremediable", "Égloga inconsolable", "Amor que pasa y no vuelve", y *Epigramas*, llenos del eterno femenino, es el mismo

²¹² Lc 9:62.

que nos comparte ahora, dolorosamente, su experiencia mística, esperando, inconsolable, de manera irremediable, la llegada del "Creador de aquélla" que tanto quiso y que dejó por este enamoramiento divino, el amor que pasó tan cerca de él y no ha vuelto; ésta es la idea central del poema número treinta y tres.

[Poema número 34]

El mar, la rosa, la mujer,
 toda cosa nos habla de Dios.
 Pero la mujer con bikini en el mar
 también nos dice que no es Dios.
 Todo ser es transparente, pero
 la transparencia no es otra cosa
 sino un no ser para que pase la luz.

Aquí se manifiesta una actitud franciscana. La "transparencia" de los seres, como imagen poética, es la convicción del poeta místico de ver en ella la presencia del Absoluto, creador de todo cuanto existe. El primer verso del poema evoca la realidad sexual, simbolizada en tres imágenes: humedad, delicadeza y movimiento; en este símbolo encontramos la manifestación de Dios. No es un panteísmo, porque aquí no se proclama que todo es Dios, es reconocer todo cuanto existe como creación de Dios. Los versos tres y cuatro, que aluden a la sensualidad de "la mujer con bikini en el mar", son una distracción para quien siga a Dios, representan el endiosamiento de la sexualidad, simbolizada en

la sensualidad femenina, por eso el poeta nos advierte de este peligro. En cuanto a la transparencia de la naturaleza de los seres, el poeta nos advierte que es un medio por el cual Dios se vale para manifestarse como Él quiera.

[Poema número 35]

Únete a mí aunque no te sienta, aunque
mi conciencia quede fuera con el frío.
Señor mío y Dios mío de mis frustraciones.
Al menos juguemos a que somos amantes.

La fe es una cuestión controvertida en este mundo secular, tecnologizado, que inquieta al hombre, más allá de lo metafísico; se ha convertido en una cuestión existencial sin perder su dimensión teologal. El "únete a mí aunque no te sienta" es una actitud de fe concreta, es invocación, súplica, entrega directa a Dios; es un existo en Ti y en Ti me conozco, desde un estado melancólico por el que el yo enunciador lírico atraviesa, tal es la idea central del poema número treinta y cinco, mediante el cual este yo enunciador lírico invoca a Dios, para obtener su gracia sin experimentación sensitiva alguna. En el verso número tres: "Señor mío y Dios mío de mis frustraciones" —eco litúrgico de las celebraciones católicas, cuyo momento ritual el creyente confirma su fe en Dios—, la voz poética de Ernesto Cardenal descarga todo su sufrimiento en la Divina Providencia. El dolor de vivir como un peregrino en la fe, buscando dónde reclinar todo su ser para realizarse, con

plenitud, en la vida espiritual. Esta actitud desolada del poeta solicita una señal, la presencia del Absoluto, para consolarse: "Al menos juguemos a que somos amantes". Ernesto Cardenal no vacila en emplear el lenguaje de los enamorados con una dimensión metafórica, que alude a la búsqueda de una relación íntima.

[Poema número 36]

Los que tenemos los brazos sin abrazos.

El ermitaño medieval que envidió un gallo.
 Revolver un poquito un pelo tan siquiera,
 roce de unos labios después, roce de un cutis,
 amor como un maremoto del alto de las palmeras.

Mis condiscípulos se rieron
 cuando grité al Padre Otaño venir a ver el fenómeno
 de dos insectos pegados de la cola.
 En otra etapa de mi vida
 he envidiado no sólo a mi niñez perdida sino
 a los insectos.

Entre anécdota y anécdota, como recurso importante de comunicación y elemento de revelación, la voz poética de Ernesto Cardenal nos va adentrando en su estado anímico al borde de la depresión; así, en el poema número treinta y seis maneja la idea de la añoranza por el pasado, la nostalgia de la caricia femenina, sugerida en la imagen erótica de los versos tres, cuatro y cinco que desemboca en la relación extasiada de las caricias, tan íntimas. El tema de la sexualidad, que encontramos en este poema, es una constante, un tópico,

tanto en *Telescopio...* como en toda la poesía amorosa de este poeta nicaragüense.

Mediante las anécdotas irónicas del poema número treinta y seis: "El ermitaño medieval que envidió un gallo" y "Mis condiscipulos se rieron/ cuando grité al Padre Otaño venir a ver el fenómeno/ de dos insectos pegados de la cola" el poeta nos comunica, con nostalgia, el renunciamiento a la unión sexual por su opción religiosa. De manera aguda e irónica, la paronomasia en el primer verso nos ubica en el contexto del porqué de su nostalgia, por aquella vida pasada que tanto aparece en este poemario: "Los que tenemos los brazos sin abrazos".

[Poema número 37]

Amor, el de los dos, sin sexo
pero que es como si fuera sexo.
No fisiológico, ¡ay!, no corporal
pero del cual es imagen fugaz la cópula.

De múltiples maneras, Ernesto Cardenal intenta comparar la relación íntima entre el místico y Dios; aunque la comparación pueda nos parezca burda, sin embargo se atreve a hacerlo mediante la alusión de un estado orgásmico, a la manera de los amantes humanos, es la idea que nos transmite en el poema número treinta y siete, de un trasfondo platónico pues, para este filósofo ateniense, "el mundo sensible es una

manifestación del mundo de las ideas."²¹³ Doctrina filosófica que, según Raúl Gutiérrez Sáenz, va absorber el cristianismo a través de San Agustín de Hipona: "La verdad es el mismo Dios, y sus ideas (cfr. Platón) son los modelos de estas cosas materiales imperfectas."²¹⁴ Ernesto Cardenal utiliza esta imagen poética para comunicarnos una experiencia sublime que, en el mismo lenguaje literal, no se puede explicar si no es mediante el lenguaje metafórico: la cópula como una imagen fugaz del amor divino. En el último verso, el factor tiempo connota ese sacudimiento orgásmico en cuestión de segundos. Ahora bien, la idea platónico-agustiniana de que las ideas divinas son modelos de las cosas materiales, va a ser perfeccionada por la teología tradicional cristiana, a través de la creación como misterio de amor y de fe: "Es magnífico poder decirme: Yo soy de Dios. En todo instante —porque la creación, como acción de Dios, es intemporal y el tiempo, mi propio tiempo, es su criatura—, en todo instante debo sentirme suspendido de este divino Poder, de este divino Querer que me produce, porque me ama."²¹⁵ En sí, Ernesto Cardenal nos deja la idea de relación entre el ser humano —que se ha desprendido de todo lo que lo obstaculiza hacia su fin divino—

²¹³ M. Rodolfo ESCOBEDO DÍAZ DE LEÓN, "La filosofía de Platón", en *Problemas filosóficos*, p. 88.

²¹⁴ GUTIÉRREZ SAENZ, "Cap. XI. San Agustín", en *Historia de las doctrinas filosóficas*, p. 75.

²¹⁵ "La creación", en *Iniciación teológica, T. I*, 466. Confróntese allí mismo, 47.

y el Ser Absoluto, comunicándonosla de esta forma típica en él.

[Poema número 38]

Como la pareja impaciente en el parque esperando la noche.

Un solo verso constituye el poema treinta y ocho, a la manera de la poesía japonesa, substancial y revelador de la obsesión cardenaliana: la sexualidad.

La soledad que denota este poema está sugerida visualmente por lo breve y la contemplación del yo enunciador lírico en los amantes, quienes buscan complacerse en el lugar ameno, cuando llegue la oscuridad. No es más que el deseo de estar unido a Dios, a semejanza de estos amantes. La impaciencia es la misma proyección del yo enunciador lírico que, desde el inicio de *Telescopio...*, hemos descubierto como uno de los indicios del misticismo cardenaliano.

[Poema número 39]

Superintelecto del universo
te han llamado.

Yo simplemente te llamo:
mi amado.

Connigo si jugaste a los dados
y arriesgaste tanto
y muchas veces a punto de perder
y ganaste.

¿Pero los dados no estaban cargados?
Ciertas veces te extralimitaste
en cuanto a mi libre albedrío.
Era tanto tu amor
que lo violaste.

Al racionalismo frío de quienes se expresan sobre la existencia y presencia de Dios en este mundo y en todo el universo, se opone el trato íntimo del místico para con el Ser Absoluto. Así, en el poema número treinta y nueve, el yo enunciator lírico alude a la concepción científica de terceras personas con respecto a la existencia de Dios. Estos versos sólo funcionan como un motivo, para comunicarnos el grado de intimidad del yo enunciator lírico en su relación con el Amado. El asunto es el ofrecimiento de la persona íntegra a la voluntad de Dios. La disposición del contemplativo, como apertura a la gracia divina, nos deja ver la insistencia y triunfo de Dios, que lo penetra espiritualmente, por una parte; por otra parte, la resistencia del místico ante la violencia de Dios y que, al fin, es vencido, al consentir en él la penetración de esta presencia divina. En un sentido irónico y erótico, la voz lírica de Ernesto Cardenal nos revela, en el poema, una lucha que entabló contra Dios en este encuentro y la derrota que el propio místico poeta sufrió ante Él.

Los cuatro últimos versos son una reminiscencia de dos versículos del libro del profeta Jeremías —20:7—: "Tú me sedujiste, oh Yahvé, y yo me dejé seducir./ Tú eres el más fuerte, y fui vencido." Como podemos ver, el sentido anagógico del poema treinta y nueve es semejante a los versículos bíblicos con su impronta erótica. Tanto el profeta Jeremías como Ernesto Cardenal evocan una realidad trascendente,

unitiva. La imagen del profeta es un arquetipo de Ernesto Cardenal en cuanto a una nueva concepción, no sólo de unión con Dios, sino también profética. Es el mandato de Dios desde una espiritualidad hispanoamericana de "arrancarás y derribarás,/ perderás y destruirás,/ edificarás y plantarás."²¹⁶

En este poema, Ernesto Cardenal nos recuerda "Los dados eternos" de César Vallejo, donde el poeta nos transmite un sentimiento triste, doloroso por la pérdida del ser amado. La actitud desgarradora, quejumbrosa; el reclamo y el reto que el poeta peruano hace a Dios por esta pérdida de la amada no es lo que nos recuerdan los versos de Ernesto Cardenal, sino la idea expresada en el verso catorce vallejiano: "y jugaremos con el viejo dado..." que simboliza nuestro planeta. Más que a Vallejo, Ernesto Cardenal alude a la frase, ya popular, del científico alemán, misma que intertextualiza en la "Cantiga 29 Cántico cuántico": "Dios no juega a los dados' dijo Einstein." Mediante la respuesta irónica a la objeción del científico, el poeta expresa una relación íntima que lo hace hablar de tú a tú, a tal grado que se atreve a desafiar la idea que encierra la frase de Einstein con la respuesta llevada hasta el extremo, en cuanto que no fue uno sino muchos juegos; el verso número siete nos deja ver tal idea: "y muchas veces a punto de perder".

²¹⁶ Jr 1: 10b.

[Poema número 40]

Un día te abrazaré fuera del tiempo
 donde todo sucede al mismo tiempo.
 Girando, girando sobre su eje,
 girando, girando día y noche,
 y hay día y noche por su girar.
 De otros planetas no sabemos,
 pero tú has hecho que en éste nos durmamos,
 y yo reclinado en tu pecho me he dormido
 mientras suben y bajan los aviones.

La sensación de la presencia de Dios, en el alma del yo enunciator lírico, se deja ver en el poema número cuarenta, esta presencia no es la unitiva, el encuentro se da todavía en el exterior. La ternura con que expresa esta idea se localiza en el penúltimo verso, de nueve, donde notamos que los amantes están en un lugar cerrado, probablemente la alcoba a la que se alude en el primer poema. La imagen auditiva de los aviones nos pone al tanto de que, este lugar de encuentro, se ubica cerca de un aeropuerto. Los aviones, como imagen, representan la interferencia o la distracción exterior, motivo por el que todavía el alma del místico tiene distracciones y, por ello, todavía no esté en condiciones de una real y definitiva unión con Dios. Dicha idea está reforzada por los dos primeros versos, en los que el yo enunciator lírico abriga la esperanza de estar realmente fundido con Dios. El tópico del tiempo es una constante en Ernesto Cardenal, otro *leitmotiv* con el que este poema sugiere la muerte, como un acto de encuentro con Dios; es el "muero porque no muero" juanista. Así, tenemos

que, en un mundo donde se encuentra distracción, como lo sugiere la interferencia de los aviones, la voz poética de Ernesto Cardenal ansía la muerte, como una manera de unirse a Dios.

La resurrección escatológica y la elección de Dios por un mundo concreto son las ideas centrales en el poema, como el consuelo de quien vive en la fe, religado al llamado interior de esperar, de vivir conforme al designio divino: es el imperativo cristiano de "sed, pues, perfectos como perfecto es vuestro Padre celestial."²¹⁷

Los primeros versos del poema rompen la tensión climática del poema anterior y nos armonizan, en un ambiente tranquilo, bajo la promesa de la resurrección.

Es mediante la *diáfora* y no tanto la importancia de la rima consonántica, como el poeta nicaraguense nos sitúa en una cuestión filosófica: el tiempo. La repetición de este término en los dos primeros versos tiene diferente significado en cada uno de ellos; el primero alude a la temporalidad en el horizonte del espacio-tiempo; el segundo nos sugiere que en esa temporalidad acontecen las cosas, los hechos, simultáneamente, de una manera vertical. Así, estos dos primeros versos evocan el colapso emocional del poeta.

En los siguientes cuatro versos, el poeta alude de manera onomatopéyica, al globo terráqueo, como una manera de

²¹⁷ Mt 5: 48.

resaltar la idea de los tres últimos versos, a saber, la expresión tierna de la elección divina por nuestro planeta, no sólo como el lugar donde se encuentra la tierra prometida, sino también el planeta prometido, por medio del cual, se manifiesta el reino divino.

Estos versos nos dejan ver una de las tesis que sostiene el poeta en *Cántico cósmico*: la posibilidad de vida en otros sistemas solares de otras galaxias. Cuando el poeta dice: "De otros planetas no sabemos", enfatiza la paternidad divina, que descubrimos en los versos siete y ocho, mismos que nos recuerdan el pasaje bíblico del evangelio de Juan —13: 23-25—, en el que se describe, en la última cena, la actitud del discípulo amado con la cabeza inclinada en el pecho de Jesús; tal actitud expresiva de confianza y de entrega es la del yo enunciador lírico, equiparada a la actitud de abandono del carmelita en la última canción de "La noche oscura":

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

A diferencia de la amada del carmelita, para quien no existe interferencia exterior alguna, la amada de *Telescopio*... se distrae con la interferencia del ascenso y descenso de los

aviones, indicio importante que nos deja ver la falta de entrega total hacia el Amado.

Los contrastes anímicos del poeta dan al texto un dinamismo espontáneo: más que contradicciones, *Telescopio en la noche oscura* es un poemario paradójico, dinamizado por los sentimientos de alegría y de tristeza; altibajos melancólicos al borde de la depresión.

[Poema número 41]

Hoy no tuve ningún momento de oración.
¿Que acaso eso es estar menos juntos?

Escribir poesía de contenido místico convierte a Ernesto Cardenal en un poeta substancioso; así, el poema cuarenta y uno, de sólo dos versos, con una sinceridad incuestionable, en un tono confesionalista del que ya hemos hablado, y mediante la interrogación retórica, nos comunica su situación de aridez en el misterio del encuentro con Dios. Esa aparente incomunicación, por medio de la oración activa, planteada con este recurso poético, es un aguijónazo, que nos evidencia —he aquí lo paradójico— otra manera de comunicarse con el Absoluto, no sólo mediante la concepción de una oración tradicional. La actitud pasiva en la aridez, más que alejarlo de Dios, lo acerca pues, en el momento de que el espíritu del místico permanece en la quietud, es cuando comienza en él la intervención activa de Dios. La interrogación retórica enfatiza

esta actitud, que nos invita a incursionar en el conocimiento de la oración, para entender mejor el estado anímico que está padeciendo el enamorado del Inasible. Es el momento oportuno de una nueva búsqueda para ese encuentro amoroso, unitivo con Dios.

[Poema número 42]

No sé dónde acaba el follaje real
y dónde empieza el follaje de agua.
Estos paisajes con agua
donde el agua todo refleja
y que tanto nos encantan
son el reflejo de tu rostro
por lo que nos encantan tanto.

La actitud de comunicación del contemplativo con Dios, a través de la interrogación retórica, está asentada en el poema cuarenta y dos, en el que descubrimos un yo enunciador lírico, extasiado en el destello amoroso de Dios, quien es descubierto por el poeta en la naturaleza que contempla.

El indicio reiterativo del término *agua*, reforzado con la idea de una vegetación exuberante, nos hace experimentar la frescura del paisaje; el poeta nos descubre esta percepción como una manifestación indirecta de Dios. La contemplación de la naturaleza con la que el místico se extasia es otra manera de entrar en contacto con Dios.

[Poema número 43]

Es una unión misteriosa en automóvil
por calles de Managua, carreteras,
que es tan tierna, y que nadie nota.

Lo que hace incursionar al yo enunciador lírico en un estado de vida contemplativa, es su experimentación de encuentro con Dios, asunto del poema cuarenta y tres, donde el poeta nos comparte su experiencia extática, que lo ha consolado hasta la fecha, a pesar de su aridez continua. La manera como fue este encuentro, súbito, con Dios: en *automóvil*, por "Calles de Managua", nos deja ver que el misterio divino no es privativo de un lugar estereotipado: monasterios, seminarios, conventos, templos, etc. Dios se manifiesta donde quiere y como quiere, a la hora que quiera y con quien quiera. La experiencia mística desconoce fronteras territoriales, cognoscitivas y de credos; el albedrío es un atributo de Dios.

La manera llana del poeta para comunicarnos esta experiencia mística es la transmisión del requisito de la sencillez, mediante la cual Dios se deja ver. En cuanto al lugar exuberante, Ernesto Cardenal nos transporta al contexto hispanoamericano desde Centroamérica.

El movimiento indicado por el desplazamiento del automóvil sugiere la ruptura con el quietismo o con los lugares reservados para la oración.

[Poema número 44]

Libre albedrío en las galaxias.
Terror del universo el libre albedrío.
Poder perderte, amor mío, si yo quiero.

En el poema cuarenta y cuatro se desarrolla uno de los temas filosóficos más controvertidos en la historia de la humanidad: la libertad de elección. La idea está centrada en el último verso de tres, donde la actitud de altivez nos sugiere la idea de que, por voluntad, el hombre decide, aunque ejecutemos actos involuntarios en el transcurso de los días. Sin adentrarnos más en una cuestión filosófica, basta decir que el yo enunciador lírico justifica su actitud de voluntad con el libre albedrío, que impera en el universo.

La ternura con que se expresa el yo enunciador lírico, en cuanto al libre albedrío, expresa una realidad positiva, ligada a una condición espiritual, que implica la comparación de un bien humano con el bien absoluto. La decisión que ha tomado bajo su propia responsabilidad, lo conduce a especular sobre la manifestación del libre albedrío en el universo y es, mediante el uso de la prosopopeya, como la voz poética se proyecta para anticiparnos el estado de ánimo que le puede producir esta decisión, en cuanto que se mueve a sí misma a obrar: cierto pánico ante la pérdida contactual con el Amado, en caso de que ésta fuera la opción. No es el peso aplastante de la responsabilidad, consecuencia de la libertad que produce una

angustia sartreana;²¹⁸ más bien, es enfatizar el respeto que tiene Dios sobre las decisiones del hombre en su actuar cotidiano, así se percibe en el tercer verso; cuyo uso del verbo perifrástico denota indeterminación que, por el contexto, hace que la balanza de la voluntad del místico se incline más hacia la unión con Dios y no tanto a apartarse de Él.

[Poema número 45]

En la hamaca sentí que me decías
no te escogí porque fueras santo
o con madera de futuro santo
santos he tenido demasiados
te escogí para variar.

La elección de Dios para darse totalmente a quien y como Él quiera es el asunto del poema cuarenta y cinco, cuyo ambiente tranquilo y arrullador, sugerido por la hamaca en la que descansa el yo enunciador lírico, resalta esta comunicación en segunda persona como un acto de vivir en Dios pues, el yo enunciador lírico ha quedado perturbado, porque Dios ha puesto la mirada en él. Esta elección involucra a todo el ser, lo sabemos por la transposición de lo auditivo en lo sensitivo, según los verbos *decir* y *sentir* en el primer verso,

²¹⁸ En *El Ser y la Nada*, el filósofo y escritor francés, del siglo pasado, escribe: "Estoy condenado a existir para siempre más allá de mi esencia, más allá de los móviles y motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que mi libertad no podría tener otros límites que ella misma, o, si se prefiere, que no somos libres de dejar de ser." Francisco MONTES DE OCA, compil. y notas, "Sartre", en *La filosofía en sus fuentes*, p. 576.

que connotan un estado anímico vibratorio, extasiado por el recibimiento de la noticia divina en el sujeto lírico. Este sacudimiento espiritual en el sujeto enunciador lírico es lo que lo hace dirigirse a esa segunda persona, resaltando así el carácter amoroso entre éste y Dios, donde existe el tuteo íntimo que da confianza para revelar el secreto de amor: el porqué de la elección en la variación, es decir, no por lo que es el ser humano, en cuanto a rectitud o en cuanto que haya hecho méritos extraordinarios para obtener la gracia, sino por el hecho de demostrar la absoluta libertad divina. Pues, según la teología tradicional, por más que el individuo haga todo lo posible para alcanzar este privilegio de unión con Dios, sólo éste último es quien elige, así pueda optar por el insensato y desconcertar al virtuoso; es la idea de Pablo de Tarso en el capítulo uno de su primera carta a los corintios: "Antes eligió Dios la necesidad del mundo para confundir a los sabios y eligió Dios la flaqueza del mundo para confundir a los fuertes". Es probable que santa Teresa de Jesús se haya inspirado en dicho pasaje bíblico, cuando nos dice en el capítulo uno de las "Moradas primeras": "ansí acaece, no las hacer [las mercedes] por ser más santos a quien las hace que a los que no, sino porque se conozca su grandeza." Con estas citas entendemos que Ernesto Cardenal no está fuera de la ortodoxia cristiana y, en este sentido, nada novedoso aporta, lo novedoso en esta concepción mística es ambivalente, primero, en su expresión

lingüística, en su estilo coloquial y, segundo, la interpretación que se le puede dar al último verso, como un horizonte diferente de la mística, en un contexto hispanoamericano, es decir, la proposición de una nueva espiritualidad de la mística desde Hispanoamérica: "te escogí para variar".

Un poema de dos versos, como el número cuarenta y seis, alude a la vanagloria del yo enunciador lírico a través de la interrogación retórica, cuya respuesta es: la omnipresencia divina como un signo de elección en el enamorado del eterno femenino, en aquel pasado del que nos habla aquí. Este antropomorfismo divino sólo tiene sentido en Ernesto Cardenal, como en toda poesía mística, para remarcarnos el grado de intimidad profunda que existe entre el yo enunciador lírico y Dios; es decir, un antropomorfismo como figura literaria que alude a esta intimidad del místico con el Amado:

Y yo que habla sido tan enamorado.
¿Tuviste celos?

El deseo vehemente de convivir siempre con Dios, de estar juntos, de ser uno con Él, es la idea central del poema cuarenta y siete, en el que también nos comunica su indeseable estado desolado pues, la connotación de los versos cuatro y cinco, al respecto, nos dejan intuir un sufrimiento acrisolado en la soledad:

La dulzura de ciertas palabras como
 «nosotros dos».
 Deambulo solitario entre los besos.
 De mis soledades vengo
 no vuelva a mis soledades.
 Sentí que la eternidad
 será estar juntos los dos.
 Dios me quiere como si yo fuera Dios.
 Alguna vez yo seré experto en amores
 en tu cama, entre las sábanas.
 Sexo de Dios.

Aquí mismo, el yo enunciador lírico intuye el amor total de Dios hacia él, a tal grado de sentirse divinizado. No es más que ese deseo irresistible de ser uno con Dios.

Este misticismo cardenaliano hacia una fusión total es un deseo surgido de la contemplación, lo sabemos por el empleo de los verbos *sentir* y *ser* en los versos 6, 7 y 9, respectivamente; el primero, en tiempo presente del modo indicativo, en primera persona y, el segundo, en el verso 7, como futuro del indicativo en tercera persona y, en el verso 9, en futuro del indicativo, en primera persona. En el verso 11 y último del poema, a través de una imagen antropomórfica, sugiere el grado de intimidad que busca el yo lírico: la fusión total. El "sexo de Dios" alude a la manera de amar de Dios, más excitante que la humana, más totalizante. Aquí, la felicidad del yo enunciador lírico reside en el cómo ha de ser esa convivencia unitiva con Dios, sugerida desde los dos primeros versos.

[Poema número 48]

El que amó más de todos sus compañeros,
el que amó más en toda su generación,
amando ahora a un tal ser trascendente,
como decir un tipo no existente.
En qué has venido a parar, Ernesto.

En este poema, nuevamente vuelve a incurrir en el pasado y en la consecuente soledad; primero, el recuerdo de su entrega incondicional, desmedida, al amor humano; tal magnitud de afectividad está indicada por el grado comparativo de superioridad, en relación al círculo de amistades al que perteneció. La soledad le viene del hecho real de canalizar todo su amor hacia el Inasible. El recuerdo de su pasado sugiere la manera diferente de experimentar este amor, en comparación con aquel amor palpable de su juventud. La idea está concentrada en los versos 4 y 5, donde alude la profesión de su amor al Ser Absoluto. El quinto verso, último del poema, es demasiado expresivo pues, en él existe una comparación implícita, como resumen de su estado anímico desolado, ante su opción por un ser trascendental, en comparación con ese pasado juvenil donde amó y abrazó a un ser corporal, finito.

No es propiamente un arrepentimiento lo que este poema comunica, más bien es la fortaleza y perseverancia que tiene el místico, ante la entrega de su amor a Dios.

[Poema número 49]

Tú podrías inspirar mejor poesía si quisieras
en versos que circularán tal vez en toda Hispanoamérica
y despertarán tal vez en otros que los lean
un amor mayor que el que pudo tener por ti el poeta.

En el poema cuarenta y nueve, el poeta experimenta un sentimiento de desconsuelo, debido al deseo intenso de experimentar una unión extrasensorial con Dios y aún no lograrlo. En el poema hallamos una condicionalidad del poeta, en la que responsabiliza a Dios por la calidad de su talento poético, en cuanto que éste no se manifiesta como el mismo poeta lo desea. Por el tiempo inmediato y por la forma de manifestarse Dios en el yo enunciador lírico, será la calidad de los poemas místicos, producto de esta relación recíproca; así, tenemos que, a partir de este deseado encuentro, si se llegara a dar, la nueva poesía inspirada por Dios al poeta conmocionará irresistiblemente a quienes la lean. El poeta vive en el deseo y en la duda, lo sabemos por el empleo del adverbio en el tercer verso. Es precisamente este adverbio de duda lo que expresa el impedimento de ese encuentro con el Absoluto, además de la actitud condicionante —enunciada en el primer verso que caracteriza al poema. Por otra parte, este poema es una intertextualidad de dos breves poemas de *Epigramas* (el primero y el décimo), versos ahora a lo divino, donde ha sustituido a la amada por Dios. La alusión a los dos

epigramas nos ayudan a comprender mejor la connotación mística, que ahora el poeta les ha dado en el nuevo poema. El tema del primer epigrama es la no correspondencia de la amada, y en el décimo, según el orden del texto, la creación literaria como una manifestación del sentimiento amoroso hacia la amada, quien se siente orgullosa por figurar en los versos de un poeta de renombre, no tanto porque lo ame, hecho que lo hará escribir a manera de advertencia contra la amada en cuanto que, por dicha no correspondencia, la poesía de éste no alcance la plenitud trascendental, situación parecida a la que hoy experimenta, ante la ausencia de Dios en su alma.

[Poema número 50]

«No entiende cómo entiende» dice Santa Teresa.
Si es oración o no es oración qué importa.
Simplemente mi alma está acostada boca arriba
esperando que te echés sobre mí.

La actitud de disponibilidad del yo enunciador lírico, en la forma deliberada como cree recibir al Amado, ciertamente erótica, es la idea que aquí nos transmite el poeta. Esta comunicación amatoria es la respuesta del planteamiento que, en el mismo poema, se hace sobre la forma de hacer oración, es decir, de comunicarse con Dios e intimar con Él.

La manera coloquial de dirigirse a Dios puede parecernos escandalosa, si leemos el poema literalmente, pero la connotación poética nos expresa una realidad divina, que es la

disponibilidad del alma hacia el Amado: el ofrecimiento total de sí mismo. Esta actitud podemos iluminarla con el *ama y haz lo que quieras* agustiniano, que expresa un amor oblativo y no egoísta. Ernesto Cardenal, a través de su voz poética, nos comparte esta intención, de aquí que la intertextualidad de la monja carmelita no es gratuita, sino al contrario, el adverbio de modo, de carácter expresivo, alude a una tercera persona, que vive inmersa en la oración. Para entender esta paradoja de comunicación religiosa, es necesario tener una intención sincera y sencilla.

[Poema número 51]

Amar a un amor que no envejezca
 y amarlo sin que envejezca yo.
 Bellísimo lo visible, ya lo sé,
 pero más bellísimo lo invisible
 no sé ¡coño! De qué otra manera llamarlo
 a eso, eso que es donde haces el amor.

La inclinación por una realidad espiritual, como lo siempre incorruptible y la preocupación por definir el lugar de encuentro para una unión sublime, entre el alma y Dios, son el asunto del poema en turno, en el que tiene que ver mucho la actitud del yo enunciador lírico pues, en los dos primeros versos, mediante el monólogo, expone esta preocupación amoratoria fuera de toda dimensión espacio-temporal. Los siguientes versos, en los que hace hincapié en la realidad trascendental a partir del conocimiento de lo corpóreo, son la interpolación entre los dos

primeros versos con los dos últimos, donde el yo enunciator lírico se dirige a una segunda persona, que es el Amado. Los dos versos de en medio bien pueden interpretarse como parte del monólogo, bien como parte de la comunicación hacia una segunda persona. En estos versos, el punto de referencia son los signos de puntuación, la coma explícita al final del verso tres y el posible signo ausente, que pudiera ser punto y coma, al final del verso cuatro. En esta ambigüedad es donde existe la riqueza poética, porque nos invita a una disémica interpretación analítica. Una, los tres primeros versos serían un monólogo y los tres restantes una comunicación abierta hacia una segunda persona que, por el contexto del poemario, es el Amado. Otra, sólo los dos primeros versos pertenecen al monólogo y los cuatro restantes a la comunicación abierta ya dicha, si consideramos la ausencia del signo de puntuación pues, sin éste, tienen una ilación las oraciones coordinadas de los versos tres y cuatro con las oraciones subordinadas de los dos siguientes versos del poema. Cualquiera que se considere de las dos interpretaciones analíticas, en el poema existe una expresión melancólica, desesperante, enfatizada por el modismo interjeccional que denota irritabilidad en el yo enunciator lírico, al no hallar una manera concreta y satisfactoria de comunicarnos específicamente el *locus amoenus*, donde se da esa unión con el Amado.

[Poema número 52]

Mi consuelo es recordar lo que me hiciste aquel 2 de junio.
 Ahora estás tan lejos de mí como Ileana ¿te acuerdas?
 Y la galaxia de Andrómeda.
 Cuando Ileana estaba más lejos de mí en la calle Candelaria
 que la galaxia de Andrómeda.
 Mi consuelo es recordar lo que me hiciste aquel 2 de junio
 hace 37 años.

Dos temas son los que dominan en el poema número cincuenta y dos, uno de los poemas centrales en estructura interna y externa de *Telescopio*...: el recuerdo concreto de la intensa experiencia mística que tuvo en su juventud y que lo mantiene firme en su deseo de unirse a Dios y el desconsuelo; por consiguiente, la soledad ante la ausencia de éste.

Como uno de los poemas centrales, es muy revelador para la interpretación mística, pues representa el cenit de los contrastes en su vida, la felicidad-infelicidad, la fecundidad-aridez espiritual que, en el sentido *anagógico*, es la *noche oscura del alma*, el vacío total de Dios en el alma del místico. Éste y los números 56, 61 y 62 son el *leitmotiv*, como *carpe diem* central de *Telescopio*... En torno a ellos, Ernesto Cardenal hace girar su experiencia mística.

El primer tema en el poema número cincuenta y dos está desarrollado de manera gradual en los versos primero, penúltimo y último, mismos que aluden a la fecha de la experiencia extática de Ernesto Cardenal, experimentación que

lo ha caracterizado, desde entonces, como un hombre profundamente religioso en busca de la plenitud divina, hasta ser uno con esa divinidad; mientras que el segundo aparece en los cuatro restantes intermedios, en forma parentética, sugerido dicho tema, mediante una comparación explícita con la idea de no correspondencia y lejanía expuesta en el poema cuarenta y cuatro de *Epigramas*, en el que alude a la amada, cuyo nombre cita allí mismo y lo vuelve a citar aquí: Ileana. De hecho, estos versos parentéticos son intertextuales de *Epigramas*, pero ahora a lo divino. Si en aquél maneja el *carpe diem*, como espacio-tiempo expansivo, por tanto sin alguna esperanza de encontrarse y unirse con la amada, en éste vuelve a retomar esa idea; es decir, Dios cada vez más lejos del yo enunciador lírico; los indicios que lo señalan son los adverbios de *cantidad* y de *lugar*, que aparecen en el segundo verso. La interrogación retórica, que hallamos en este mismo verso, deja entrever que Dios seguía de cerca al poeta, por lo que, este último, lo toma como testigo de ese amor frustrado con Ileana y ahora el poeta teme que, de manera semejante, suceda la total lejanía entre los dos, entre Dios y él, de aquí el estado desolado y melancólico en el que vive inmerso.

[Poema número 53]

Entras otra vez como música, como luz,
música sin ondas acústicas, luz sin fotones.
Caricia sin el tacto, sólo la pura caricia.

El que inventó el sexo
¿no sabrá amar?

La presencia intuitiva de Dios en el yo enunciador lírico, que hallamos en el poema cincuenta y tres, está señalada por la reiteración de los términos *música* y *luz*. El poeta trata de transmitirnos esta experiencia mediante la comparación, en donde los efectos de la *música* y la *luz* traspasan los sentidos correspondientes a ellos. Con el desprendimiento de las propiedades físicas en ambos efectos, visual y acústico, la voz poética nos comunica sus arrobamientos místicos, la sensación de una transverberación en el alma. Sin duda, esta experiencia de un destello místico nos recuerda los versos de las "Canciones entre el alma y el esposo" del carmelita, donde se percibe un ambiente de apacibilidad: "La música callada, / la soledad sonora." De manera semejante, los versos de Ernesto Cardenal expresan mansedumbre; sin embargo, existe una variante, la experiencia mística en el nicaragüense campea entre lo intuitivo y lo intelectual, a diferencia de los versos del carmelita, que expresan una realidad netamente intuitiva. En el nicaragüense, la variante está reforzada, también, en el contraste que existe en los últimos versos, de cinco mediante la interrogación retórica y a manera de soliloquio, cuestiona la capacidad de amar de Dios. Sin embargo, dicho cuestionamiento sólo funciona para enfatizar lo contrario de lo que cuestiona, pues *Dios es Amor* y fuente de amor; he aquí la función de la interrogación retórica. Los constantes cambios anímicos en el yo enunciador lírico señalan la ausencia-

presencia divina en el místico de Solentiname, situación que lo conduce a la melancolía.

[Poema número 54]

La alegría de estar enamorado
¿cómo la describiré?
Es no tener ya un corazón solo,
aquella habitación deshabitada,
ahora ocupada por quien uno ama.
Es que quien era uno ya son dos.

El poema cincuenta y cuatro tiene la idea central del enamoramiento como un sentimiento de compañía, de descubrirse incompleto y no volver a estarlo; Ernesto Cardenal emplea la conceptualización y la descripción como formas próximas para expresar este sentimiento indefinible, de aquí la interrogación retórica en el segundo verso, que desarrolla una descripción más que una definición, porque no todo puede ser definido con precisión; siempre existe algo que se escapa a lo conceptual, que delimita y el enamoramiento es peculiar en cada ser humano. Ernesto Cardenal utiliza una metáfora común para definir el amor: "no tener un corazón solo". Lo valioso del poema es el estado anímico en el que se encuentra el enamorado de Dios: la conmoción ante el sentimiento recordatorio. El ambiente interior de ternura y tranquilidad.

[Poema número 55]

El infinito y yo,
 bastante tiempo ya de estar juntos,
 y de tenernos confianza ¿no?
 Cuando aun decir yo te quiero sale sobrando.
 Son muchas las palabras y dicen poco.
 Mejor el silencio. El mirarte del alma muda
 los ojos húmedos como los de un perro.

El silencio como signo de comunicación precisa de lo sublime, ante la imposibilidad de decir con exactitud, mediante las palabras lo que uno quisiera comunicar con respecto a esa realidad sobrenatural, como la que el yo enunciador lírico ha experimentado, es el tema del poema número cincuenta y cinco. El silencio revelador, por el que se inclina la voz poética, tiene un matiz de inseguridad, de vacilación en la creencia de que, realmente, el Infinito y el yo enunciador lírico se han encontrado desde hace tiempo y del grado de intimación que, entre ambos, se haya dado. El mismo poeta hace tambalear dicho encuentro íntimo con el adverbio de negación entre signos de interrogación, al final del segundo verso. Otro indicio que refuerza la idea del trato íntimo es dirigirse a esa realidad sobrenatural con el adjetivo sustantivado, en minúscula, que encontramos en el primer verso: *infinito*, esto sugiere el trato personal de carácter amoroso de la voz poética para con Dios. La ironía que percibimos es lo que enriquece al poema. Los dos últimos versos, donde el yo enunciador lírico opta por el silencio manifestado en la mirada puesta en el *infinito*,

expresan ternura, docilidad, fidelidad, esperanza en una compensación espiritual pues el indicio que revela estos sentimientos, es la actitud que evoca el término *perro*, empleado aquí como comparación explícita.

[Poema número 56]

La verdad es
que yo fui el de la primera iniciativa.
No que yo te amara primero, sino
que aun sin amarte siquiera, de tan derrotado
el 2 de junio declaré mi rendición incondicional.
De ahí fue todo.

El recuerdo de la fecha de su experiencia mística, como *leitmotiv*, aparece de nuevo en el poema número cincuenta y seis, donde, con altivez irónica, anuncia su deseo de comprometerse con Dios desde ese momento. La ironía reside en el juego de los términos, que aluden a la actitud de orgullo del yo enunciador lírico, de dejarse seducir por Dios quien, al fin, lo derrota, luego cede al estado de vida espiritual. El "sin amarte" del verso cuatro debe entenderse como el no haber estado comprometido, de alguna manera, con Dios antes de la fecha de su conversión; a partir de este momento significativo, activa y deliberadamente, el poeta vive bajo el designio divino.

[Poema número 57]

«Oración de quietud», después de «unión»...
Santa Teresa tiene el Vademécum.
Rompé conmigo tus esquemas.
Aunque tengamos una relación clandestina, ilícita.

La proposición comprometedora de una diferente espiritualidad mística es la idea central en el poema número cincuenta y siete, que inicia con un verso de términos intertextuales entre paréntesis, atribuidos a santa Teresa de Jesús —según el contexto del poema—, refiriéndose con ello al proceso místico propuesto por ella en el *Libro de la vida*, capítulos del XI al XXIII, en los que, en sus "cuatro grados de oración", alude a la oración pasiva (quietud, unión y éxtasis). La reticencia, al final de este verso, nos invita a intuir el estado extático y la afabilidad que todo místico ha de experimentar. En el verso dos, el poeta cita a la santa de Ávila como prototipo del misticismo clásico. Con el término "vademécum", alude a la instrucción ascética y mística, depositada en la obra didáctica de la carmelita, para todo aquél que quiera comprometerse con Dios y seguirlo; sin embargo, el poeta místico de Solentiname arriesga bastante en los dos siguientes versos, que podrían calificarlo de heterodoxo pues, con ellos, aparentemente, transgrediría la tradición de la espiritualidad mística en cuanto a la proposición que le hace a Dios: tener una unión de manera diferente, fuera de lo clásico. Así, los cuatro versos de este poema son el parteaguas entre lo ortodoxo y lo heterodoxo, entre la tradicionalidad y la modernidad de una vida espiritual, donde los dos primeros versos son el pretexto para el reforzamiento de la idea de los dos siguientes.

[Poema número 58]

Estamos los dos solos
en mi casita blanca frente al lago.
Delante del follaje verdeoscuro
el vuelo de la garza es muy blanco
pero sale de la isla y entra en el sol
y no se ve.
Estamos solos los dos
aunque sólo a uno se ve.

El sentimiento de la presencia divina en el yo enunciador lírico, en un lugar concreto, es el tema del poema cincuenta y ocho, en él aparece como escenario la casa de color blanco, donde reside el poeta y el paisaje exuberante y espiritual que rodea la misma casa son indicios místicos.

Hasta este poema, el enunciador lírico muestra un espíritu más o menos tranquilo, en un ambiente de mansedumbre, pareciera que Dios está con él, tal como el místico poeta lo ha deseado; pero veamos el siguiente poema número 59:

Efímero era, superefímero
aquello que yo renuncié,
pero no fue por lo no-efímero
¿querés que te sea sincero?
Sino que fue por lo que *no es*.
Pero, pero
prefiero este llorar tu ausencia, y
tu no estar, tu –yo no sé– tu no ser.
Sin ser yo un gran gustador de ausencias
¿querés que te sea sincero?
Ninguna presencia es mejor.

Aquí se pierde este equilibrio emocional, pues lo vuelve a invadir la melancolía ante esa otra manera de identificar a Dios

con el *no ser*, con esa ausencia absoluta de alguna forma determinada; tal es el motivo de su pesadumbre en el poema cincuenta y nueve donde, para enfatizar su concepción acerca de lo absoluto, acude a la valoración del amor humano; al que renunció, mismo que, en comparación con su experiencia extática, considera efímero. Es así como el poeta se dispone a vivir una de sus más grandes experiencias: la aridez afectiva ante la búsqueda del Absoluto, encontrándose con el *no ser* divino, el que "vive más allá de lo que parece y de lo que se ve", con el Dios a quien "nadie lo ha visto jamás."²¹⁹ Esta tartamudez, que aparece en los versos 6, 7 y 8, sugerida por las reiteraciones de la conjunción adversativa *pero*, del adjetivo posesivo *tu* y del adverbio de negación *no*, expresa un sentimiento triste, de aceptación deliberada de la voz poética, sin duda, desde la fe. Sólo mediante la fe tiene sentido el misticismo. En el siguiente verso: "ninguna presencia es mejor" que tu ausencia, nos recuerda el pasaje bíblico del evangelio de Juan —20, 19: "¡Felices los que creen sin haber visto!". Es así como vamos descubriendo que el itinerario místico de Ernesto Cardenal corresponde a las vías purgativa e iluminativa del misticismo clásico, lo percibimos en el poema número sesenta, donde, dada su desolación, expresa la búsqueda en el sueño, en el subconsciente, como una

²¹⁹ 1 Tim 1: 17; Jn 1: 18.

sublimación, de un goce en aquello que él mismo ha renunciado y que es el acto sexual humano:

Anoche soñé con un coito, un sueño realista, hiperrealista.
Me martirizás con la carne
para que te quiera más
mas no carnalmente.

Es decir, aun en su estado sacerdotal, no está exento de los impulsos instintivos, pero éstos los considera como acrisolares para fortalecer su alma y vivir conforme al espíritu divino. El imperio del sufrimiento lo vuelve a invadir, sin embargo, resiste.

[Poema número 61]

Aquel mediodía del 2 de junio del 56
cuando entraste dentro de mí y me hablaste
yo no estaba enamorado todavía.

En diferentes poemas de *Telescopio...*, Ernesto Cardenal va reiterando la idea del porqué de su opción religiosa; en este poema cita la fecha, explicitando el año, [19]56, y recalcando su indisposición para tal encuentro; sin embargo, cede. Es el llamado incondicional de Dios, comparado con el que experimentó el profeta Jeremías: "Sedujíste me, ¡oh Yahvé!, y yo me dejé seducir./ Tú eras el más fuerte, y fui vencido."²²⁰

²²⁰ Jr 20: 7.

[Poema número 62]

El río de un verde casi negro
 menos donde el cielo se refleja
 pero se refleja en un espejo negro.

No con esto estoy en comunión.

Amado, hagamos el amor.

No sé qué entienden por «dar gloria a Dios». Si el amor.

Para mí la gloria es

tener a Dios en mi cama o en la hamaca.

Gocémonos.

Los alcaravanes van volando.

Gocémonos, amado.

Un paisaje nocturno, fresco y oscuro, como el que se describe en los tres primeros versos del poema sesenta y dos, que puede traer tranquilidad y regocijo, no siempre le es suficiente al místico. Aunque el paisaje puede ser un signo de la presencia divina, el místico busca la intimidad inmediata y total con Dios. Es mediante un lenguaje trivial, que el místico se dirige al Amante Absoluto. El verso expresivo: "Amado, hagamos el amor" va más allá del sentido humano, en esta imagen poética común; aunque, sin duda, tiene una excesiva connotación erótica; el yo enunciador lírico nos está comunicando ese deseo intenso de glorificar a Dios en la unión total con él, en que Dios ha de venir al encuentro, en esta apacibilidad nocturna, sugerida por la frescura del río y el vuelo de los alcaravanes, como símbolo de la espiritualización de la sexualidad.

[Poema número 63]

Estás más cerca de mí que yo mismo.
Por eso pues parecés tan lejos.
Imagino que me tendrás mucha lástima.
Cómo será aquel día cuando dirás Ernesto.

En este poema, Ernesto Cardenal plasma la idea agustiniana de que a Dios debe buscársele en lo más íntimo del ser propio²²¹ pues, entre más se le busque afuera, menos se le encontrará. La autenticidad de una entrega absoluta del ser humano a Dios es la garantía de la manifestación de éste en el hombre. En el segundo verso, el yo enunciador lírico alude a aquellos momentos en que todavía lo busca fuera de sí mismo; de aquí su elucubración sobre la concepción y actitud que Dios pueda tener acerca de él. En este poema la voz poética expresa su deseo, al tiempo que se conmociona imaginando el momento y la manera como Dios lo ha de llamar por su propio nombre. Imagen poética que alude al llamado personal y directo, que hace Dios a los que ha elegido para una misión concreta. No es ninguna actitud sentimentalista, sino el asentimiento de la fe en Dios, del llamado que éste hace a quien quiere y la firmeza en la entrega total y definitiva del que es llamado, sin caer más en la tentación, de lo que el mundo exterior le puede proporcionar de manera seductora, es el asunto del poema número sesenta y cuatro, de tres versos:

²²¹ San Agustín: "Tú estabas más dentro de mí mismo que lo más íntimo de mí y más alto que lo más elevado de mi ser", "Lib. III. Cap. VI", en *Confesiones*, p. 39.

Celos ya no tengás.
 No me engañarán más
 espejos de belleza física.

Por eso, de manera tierna y decorosa, trata de persuadir a Dios de que no desconfíe de él y, por tanto, implícitamente, salga a su encuentro, pues ya nada habrá que impida la unión deseada.

[Poema número 65]

Mi felicidad fue poca. La soledad es total.
 Yo quien un día fui tan romántico enamorado:
 abrazar sin brazos, amar sin emociones.
 Dulce sería llorar pero es retórico.
 Tal vez te gustó lo romántico y enaniorado.
 De entre cien mil me escogiste.
 Atrás quedaron los epigramas y las muchachas.

El asunto del poema número sesenta y cinco es la duración perpetua de su soledad, como resultado de su opción por una vida espiritual religiosa, tras un fondo de valoración del renunciamiento al amor humano, constatado en *Epigramas* —con los nombres de Claudia, Ileana, Myriam—, señalado explícitamente en el último verso: "Atrás quedaron los epigramas y las muchachas"; dicha opción está anticipada por la invitación personal que Dios le hace entre muchos, tal es la impresión que nos comparte. El penúltimo verso, de manera hiperbólica, indudablemente tiene una resonancia bíblica en cuanto que "muchos son los llamados y poco los escogidos",

según el evangelio de Mateo —22:14. La breve felicidad de la que habla, en el primer verso, alude a su conversión religiosa ya mencionada; felicidad que se prolongará al ingresar al monasterio Our Lady of Gethsemani, Ky., luego durante su estancia en el monasterio benedictino Santa María de la Resurrección, en Cuernavaca, Morelos y, posteriormente, en el Seminario de Cristo Sacerdote, en La Ceja/Medellín, Colombia, cuyo regocijo fue coronado con su ordenación sacerdotal en 1965, en Managua, Nicaragua. De parte de estos años felices dan testimonio *Getsemani, Ky.* y *Vida en el amor*, después, de aquí, podemos deducir que viene el momento de su aridez espiritual, como lo constatan algunas "cantigas" de *Cántico cósmico* y *Telescopio en la noche oscura*.

[Poema número 66]

Yo he sido capado,
no en las cárceles de Somoza
sino por el Reino (Mt 19,12).

En este poema, Ernesto Cardenal nos comunica su renunciamiento al acto sexual debido a su opción religiosa, tal opción la justifica allí mismo, al citar el capítulo diecinueve, versículo doce, del evangelio de Mateo, en donde, según el evangelista, Jesús anuncia el precio sociomoral que tienen que pagar aquéllos que decidan seguirlo, por *amor al reino de los cielos*. En este poema de tres versos, escrito al estilo de los epigramas, el poeta aprovecha la ocasión para criticar

mordazmente al sistema somocista; prototipo de una crueldad sanguinaria, que imperó en toda Nicaragua, entre las décadas 50 y 70. Este poema dinamiza el texto y rompe con el tono melancólico que predomina en él.

[Poema número 67]

Joaquín Pasos en aquel bar
después de estar en un cuarto con su mujercita,
a Juan Aburto:

«Poeta, Dios está en el coño de las mujeres».
Está en todas partes dice el catecismo.
Pero no está lo mismo en todas partes.

Ernesto Cardenal no sólo hace uso del sarcasmo como un medio para ridiculizar a sus enemigos, al mismo tiempo que nos comunica la importancia del renunciamiento al acto sexual, sino también emplea lo anecdótico sin eufemismos, como otro medio que lo ayuda a resaltar la presencia divina en cualquiera de sus manifestaciones. El poema número sesenta y siete alude a una anécdota del poeta nicaragüense, Joaquín Pasos (1914-1947), sólo para resaltar el motivo del poema, que aparece en los dos últimos versos: las diferentes formas de manifestarse la omnipresencia divina en el mundo, según la convicción del mismo Dios.

La reiteración del renunciamiento al acto sexual, simbolizado en la imagen metafórica tradicional bíblica de los eunucos, es un tópico recurrente en *Telescopio...*, como lo

podemos apreciar de nuevo en el poema número sesenta y ocho:

Y:

Eunucos. Por amor del Reino de los Cielos.
No es broma tampoco.

El desprendimiento total de todo aquello que impida unirse a Dios es el asunto del poema número sesenta y nueve:

Átomos míos,
que son míos sólo brevemente,
porque después vendrán otros,
díganle a mi amado que seré suya
cuando esté de todo átomo desnudada.

La amada-alma está consciente de que aún tiene apegos senso-emotivos, que la atan a lo temporal, y es, en el desdoblamiento del yo enunciador lírico, mediante la *prosopopeya*, donde ella misma se persuade para estar en condiciones de recibir a Dios y fundirse en Él. Este poema nos recuerda el capítulo cinco, versículo ocho, del *Cantar de los cantares*, donde la amada busca, desesperada, al Amado, motivo que la hace solicitar ayuda a las "Hijas de Jerusalén", para que, tan luego éstas vean al Amado, le hagan saber que ella sufre por su ausencia. En ambos personajes líricos, el del *Cantar de los cantares* y el de *Telescopio*..., existe una similitud de la implicación en un desprendimiento y de un vacío de todo cuanto impida la presencia unitiva con el Amado. El

poeta nicaragüense está familiarizado con el texto bíblico, por tanto, es de suponer que, esta similitud, sea una influencia de dicho texto.

En el poema número setenta, vuelve a aparecer lo anecdótico y lo reiterativo del renunciamiento a la sexualidad, sublimando ésta como un ofrecimiento a Dios, ahora en la imagen del maestro y exégeta alejandrino: Orígenes,²²² quien, debido a su fervor religioso, llevó a cabo, literalmente, en sí mismo lo que está escrito en el evangelio de Mateo, ya citado por el mismo Cardenal en el poema sesenta y seis. La reiteración de esta idea caracteriza la austeridad de pertenecer a Dios a cualquier precio:

Por amor al Reino de los Cielos.
Orígenes lo hizo literalmente.

El descenso anímico, en la voz poética, hacia la melancolía es una constante en *Telescopio*..., debido al ahondamiento de su soledad ante la ausencia de Dios; sin embargo, de tristeza en tristeza, y sin la pérdida de la esperanza, la voz poética intuye que, en el centro de esa soledad donde se encuentra, existe una pequeñísima braza de revelación como signo de la

²²² "Orígenes Adamantio (185-253). En un arrebatado juvenil lamentable había creído conveniente cumplir a la letra aquella palabra de Cristo sobre los eunuocos que se hicieron por el reino de los cielos." Daniel OLMEDO, S. J., *Historia de la Iglesia Católica*, pp. 97-102.

presencia divina. Este ahondamiento de la soledad es el tema del poema número setenta y uno:

A veces sin amor, las más veces, o así parece,
o el amor solitario de mí mismo, el pobre yo,
en un universo pululante de tanto otro. O tal vez
no, no el amor solo de mí sólo, sino sutilmente,
que ni se siente, otro, tan cerca de mí como yo.

Este tópico del amor, característico en la voz poética de Ernesto Cardenal, es introducido por la conjunción adversativa, que nos va conduciendo, en forma descendente, hacia la contemplación del yo enunciador lírico, en la que el mismo poeta cree que la ausencia divina, la cual le produce melancolía, se debe a cierto narcisismo que degrada al yo poético, situación que lo hace menospreciarse a sí mismo, pues el adjetivo calificativo: *pobre*, antepuesto al pronombre personal yo al final del segundo verso, de manera explicativa, nos enmarca el estado anímico angustioso en el que se encuentra en ese instante. La incertidumbre del personaje lírico de sentir la compañía del Amado se debe a la búsqueda fuera de él mismo, a la manera de san Agustín, sin saber que Dios es más íntimo que la propia intimidad de quien lo busca. En este contexto recordemos los versos de Kabir, un místico musulmán, nacido en el año 1440: "La esencia del almizcle está en el ciervo,/ pero él busca afuera"; de igual manera le sucede, repentinamente, a la amada en *Telescopio...*, quien se encuentra fuera de sí misma buscando a Dios en el exterior.

La fe obliga al yo enunciadore lírico a interpretar cualquier movimiento, cualquier sensación o estado de ánimo, como un signo de la presencia del Amado, su única razón de vivir, por quien ha dejado toda atracción que le ofrecía el mundo, sin ninguna necesidad de estar pasando por una extremada desolación. Él, quien había sido un "buen catador de amarguras", por el continuo sufrimiento en su pasado en el que fue desfavorecido en la relación amorosa con *Claudia, Ileana, Myriam* y *Carmen*, se habla convertido en un maestro del dolor humano, ahora vuelve a experimentar una situación semejante en su relación con Dios, asunto del poema número setenta y dos, en el que el juego fantasioso del amor es empleado como un mecanismo de consolación, que sólo incrementa el dolor interno ante la ausencia divina:

Tomarse con los brazos el uno al otro,
dándose cada uno a los brazos del otro.
Qué diferente sentirte dentro de uno
que sentirse uno solo dentro de uno,
es decir, vacío.

¿Será que es soledad tu abrazo
y tus besos sólo sed?

Me parece oírte que de mí no te sacias nunca.
Yo que fui antes buen catador de amarguras.

Sin embargo, en esta indeseable situación, existe un residuo de ternura que lo hace exclamar en su propia elucubración, como catalizadora de fe y de esperanza, aquella conmoción de saberse amado por Dios, cuando éste se dirige

personalmente al poeta, pronunciando, de manera singular, su nombre, como si con el sólo hecho de pronunciarlo, la voz o el sonido sublime que se escucha tuviera una descarga hipnótica en el mismo poeta, motivo que lo hace plasmar en el poema número setenta y tres la conmoción de estar en el pensamiento divino:

Me eriza pensar
cómo será que dices
cuando dices mi nombre.

Todavía más, en el siguiente poema de un solo verso, que guarda una estrecha relación emotiva con el anterior, se aventura a enunciar, con ese coqueteo de los amantes, una relación íntima de carácter unitiva, que lo predispondrá para un desposorio definitivo con el Amado, en un futuro indefinido:

Y lo que vos me proponés para después.

El estado extático, en los dos poemas anteriores, forma parte del poema número setenta y cinco, donde el poeta se dirige a Dios durante su estancia en un lugar concreto: el cuarto de un motel en la Isla de Vancouver, Canadá. La estrellada noche, que contempla desde la ventana, lo seduce y es para él un signo inmediato e íntimo de la manifestación divina, acontecimiento que lo hace estremecer:

Aquella noche en la Isla de Vancouver
 abrí la ventanita del motel
 y al ver las estrellas
 casi lloré.
 Eran tantas esa noche
 y me besabas con todas ellas.

Al místico poeta no le preocupa con qué nombre pueda invocar a Dios, o con qué nombre lo invoquen los científicos, los filósofos, teólogos, artistas, etcétera, como lo manifiesta en el poema número setenta y seis:

Te enamoraste de mí.
 «Llámele Dios si uno quiere»
 dice un libro científico.
 No me importa si así te llamo
 o no te llamo
 pero te amo.

Que aunque no me amaras yo te amo.

No se trata de nombrarlo, para él es una cuestión de amor, es decir, de vivir enamorado de Dios y vivir siempre enamorado bajo sus designios, de manera oblativa, sin esperar recompensa alguna, sólo por esa capacidad natural en el hombre de amar lo apetecible, lo que es digno de este valor trascendental, porque en él mismo lo tiene. Dios es ese amor irresistible que seduce al yo enunciador lírico hacia el centro de esa esencia, que no le importa lo que esté pasando en su entorno, lo sabemos, en parte, porque lo sugiere la *epifora*, que resalta el valor afectivo de este yo poético, en una aparente rima consonántica de los cuatro últimos versos; en

parte —como podemos notarlo en el último verso en el que existe, nuevamente, una reminiscencia del soneto "A Cristo crucificado" de Fray Miguel de Guevara—, por la anticipación del sentimiento que tiene para con Dios, en donde no importa la respuesta negativa que pudiera venir de este último, según el empleo del verbo en segunda persona del pretérito imperfecto, en modo subjuntivo, en el que existe una connotación de duda en la negación del amor de Dios hacia él, pero no es más que el conocimiento del deseo divino: que el hombre se encuentre con ese amor, que es Dios mismo. Así, el poeta, como Pablo de Tarso, sabe en quién se ha confiado²²³ y acepta el reto de amar incondicionalmente.

[Poema número 77]

Suspirar muy hondo
y volver a suspirar.

Pensar:

¡Que yo te oyera suspirar!

La reciprocidad del amor es la idea central en este poema. Con delicadeza y espontaneidad, la voz poética exclama en su interior: "¡Que yo te oyera suspirar!", donde intuimos la intensa conmoción del poeta al imaginar el interés amoroso de Dios hacia él.

²²³ 2 Tim 1:12.

[Poema número 78]

Yo he sido muy ardiente.
 La historia de mi vida ha sido una historia de amor.
 ¿De amor? ¡De soledad!
 De soledad y amor.
 De soledad.
 Sexualmente
 muy ardiente.

El asunto del poema número setenta y ocho es la anunciación contrastada de las expresiones firmes del temperamento sexual y de la soledad en el personaje lírico, quien las califica como extremistas en toda la extensión significativa de cada término; eso es lo que lo ha atormentado, desde su juventud, por este fuego de opuestos. La línea poética escalonada, conformada por los tres últimos versos, evocan lo descendente, hacia la depresión, en una lucha interna de su temperamento sexual y el silencio de Dios, si consideramos el contexto de *Telescopio*... El poema es el pretexto para resaltar la idea de entrega total en la desnudez de los sentidos y de todo aquello que impida la unión con Dios, tal es el asunto en el poema número setenta y nueve, de dos versos:

He aquí que tu amada está desnuda.
 ¿Se pondrá la túnica otra vez?

Una intertextualidad del *Cantar de los Cantares*: "Ya me he quitado la túnica, / ¿Cómo volver a vestirme?" —5:3—, donde,

en estos versos bíblicos, a medianoche, llega el Amado y la amada tarda en abrir la puerta, cuando ésta lo hace, el Amado se ha ido, entonces viene el pesar de ella por la no correspondencia inmediata al llamado del Amado. Por eso, en los versos de Ernesto Cardenal, después que el alma está a flor de piel para recibir al Amado, pregunta irónicamente: "¿Se pondrá la túnica otra vez?" En el contexto de *Telescopio...*, este verso nos revela una desesperación de la amada ante el silencio y la demora del Amado.

[Poema número 80]

O como olvidado de la creación
 para estar conmigo. Para jugar.
 Sobrevolaba el Amazonas, el laberinto de aguas,
 ríos bifurcándose hasta el horizonte. Borges
 no estuvo aquí pero lo vería en sus noches insomnes y ciego.
 La avioneta debajo de las nubes, casi tocando los ríos.
 Yo sin sentirte creador de todo esto.
 Te tendría miedo. Te siento
 alguien pegado a mí, de igual a igual.
 Para amarme debes ser de mi tamaño.
 Con diferencia abismal
 ¿cómo podría quererte?

La descripción del paisaje exuberante, que nos describe Ernesto Cardenal en el poema número ochenta, caracteriza la idea que en él mismo desarrolla: el deseo de que Dios esté con él, sin distracción alguna.

El indicio del juego, que la voz poética le propone a Dios en el encuentro, está enmarcado por el humorismo irónico en la imagen de Jorge Luis Borges, uno de los máximos exponentes

de la literatura universal; el escritor argentino comenzó a perder la vista después de los 56 años; Ernesto Cardenal alude al proceso imaginativo y agudo del escritor, como una forma de invención de realidades fantasiosas, en las que no estaría exenta la frescura del paisaje amazónico. En esta imagen *hiperbólica*, encontramos la dinamización del texto místico y la noche como símbolo de la invención poética.

En los siete restantes versos sigue la descripción del paisaje, bajo la temática de una sensación íntima de Dios, en la voz poética. Aquí, Ernesto Cardenal vuelve a emplear la imagen hiperbólica en la relación entre el yo enunciador lírico y Dios: "Para amarme debes ser de mi tamaño". El tono enfático del verso señala el interés que puede haber en Dios, como el que se revela al hombre, para que éste último sea realmente quien ascienda hacia el primero.

[Poema número 81]

Tiempo, yo te odio. Aunque sin ti no existiera.
Y por tu pasar moriré aunque por tu pasar nací.
Como San Francisco de Borja yo quiero ahora
amar a alguien a quien no toque el tiempo
y que alquilemos un cuarto donde la noche no pase
ni se apaguen uno a uno los anuncios de neón.

Desde el inicio de este poema aparece el *carpe diem* como tópico central. Mediante el uso de la prosopopeya y la comparación del tiempo, la voz poética descarga su coraje, su angustia ante la transitoriedad de la vida. Es la honda

preocupación de unirse a Dios. La comparación que alude a "San Francisco de Borja" enmarca el deseo de la incorruptibilidad del ser amado.

[Poema número 82]

Suponiendo millones de planetas con conciencia
en millones de galaxias, como es lo correcto,
me sorprende que teniendo en todos tantos amores
tengás esta relación tan especial conmigo, como
por ejemplo en el aeropuerto de Denver al cambiar avión
yo aparentemente solo en el barullo de pasajeros:
estábamos sentados juntos como dos novios.

En el poema número ochenta y dos, el poeta queda fascinado ante la presencia y la relación íntima que Dios tiene con él, de manera peculiar, en un tiempo y en un espacio específicos, que implica un recogimiento como una actitud predispuesta, pese a la interferencia que pueda obstaculizar la relación de interiorización, señalado por "el barullo de los pasajeros". El indicio espacial cosmológico caracteriza la admiración estupefaciente del yo enunciador lírico ante la grandeza e infinitud del ser, como para que se fije en lo ínfimo, en relación con el macrocosmos armonioso.

[Poema número 83]

Yo que he tenido la mala suerte
de que Dios se enamorara de mí.
He quedado fuera del juego erótico.
Otros en esos juegos se reirán de mí.
 Cuando mi amor en Granada

ilimitado ¿estabas celoso?
 Mis deseos sexuales han sido y son
 tan sólo analogías de mi amor a vos.
 Creo que te agradan mis deseos sexuales.

El fuerte impulso sexual en el poeta es una analogía de su obsesiva inclinación hacia Dios, tal es el tema del poema en turno, aludido en los versos 7 y 8. Su apasionamiento sexual se entiende con mayor precisión en la intensa búsqueda del Absoluto, como el ser amado en quien descansaría todo su ser, y ante el hecho de que todavía Dios no se patentiza en él, como él mismo cree que debe ser o como desearía que fuera. Se impacienta y se irrita, porque no goza su sexualidad a la manera del común de los hombres y ni tiene a Dios, en forma constante, de aquí que desde el primer verso del poema, con un tono desairado, se sienta desafortunado por esta situación, considerándose a sí mismo como el hazmerreír de sus más allegados. Ante esta situación deprimente, durante su estado melancólico, recuerda su pasado en el que, de cualquier manera, tuvo alguna correspondencia en el juego amoroso.

[Poema número 84]

Si como algunos piensan hay infinitos universos
 ¿habrá infinitos Dios, uno para cada universo?
 ¿o uno solo infinito para los infinitos universos?
 Me da igual. Yo le he hecho un lecho entre las flores
 más allá de las ecuaciones y matemáticas.
 Yo misma soy el lecho.

El ofrecimiento incondicional del alma a Dios, como idea central del poema número ochenta y cuatro, es la imagen perfecta del templo que es el ser humano, según Pablo de Tarso en la primera carta a los corintios —6:19—: "¿O no sabéis que nuestro cuerpo es santuario del Espíritu Santo, que está en vosotros y habéis recibido de Dios, y que, por tanto, no os pertenecéis?" La voz poética de Ernesto Cardenal vuelve a mostrarse indiferente sobre la existencia de vida en la infinitud de universos y, si el Dios infinito es el mismo para todos, no quiere aventurarse más en cuestiones filosófico-teológicas; a él, lo que en este momento le interesa es ese trato amoroso, de tú a tú con Dios, esa intercomunicación de amar; con ello predispone al alma para recibirlo incondicionalmente.

[Poema número 85]

No sería creyente si no fuera
porque ya probé tu placer.
 Quien inventara el placer sexual,
 ese mismo nada menos.
¿Has venido otra vez a atormentarme,
a excitar mis deseos?
Si entraras.
No sólo pecho contra pecho,
como lo has hecho, sino también entraras.
No es lo mismo estar juntos que ser el mismo.

El intenso deseo de ser transverberecido espiritualmente por Dios es el asunto del poema número ochenta y cinco. La idea central nos la comunica el poeta, mediante el reforzamiento de su experiencia mística en 1956, a la que alude implícitamente en la imagen anagógica de los dos

primeros versos, de aquí su compromiso religioso, bajo la imagen de la sexualidad evocada en el erotismo de los amantes; así tenemos que los versos 3 y 4 tienen como referente a Dios, creador del "placer sexual". Mediante la interrogación retórica en los versos 5 y 6, por el contexto del poema número ochenta y cuatro, sabemos que se refiere al deseo sexual. Nuevamente, en los cuatro últimos versos alude al acto sexual como una fusión definitiva, marcada en la diferenciación semántica de los verbos *estar* y *ser*. La *paronomasia* en la semejanza fónica, que encontramos en los versos 8 y 9, le dan al texto un sentido de humor irónico, cuando el poeta se refiere a esa fusión evocada en la imagen implícita de penetración del Amado a la amada. Este humorismo del poeta es una de sus características de estilo.

[Poema número 86]

«No tengo otro» le he dicho
 y repetido muchas veces.
 Y oí que decía dentro de mí
 no con palabras propiamente
 o sí con palabras confusamente
 pero precisas, decía dentro de mí
 o desde el fondo del universo:
 «Y yo no tengo otro más que tú».

La reiteración sinonímica del sentido de pertenencia recíproca, tópico del poema número ochenta y seis, caracterizan la fidelidad del alma hacia Dios en este itinerario

idílico. Pero el sentido de pertenencia recíproca es sólo imaginado por el yo enunciador lírico, quien cree oír de Dios la respuesta deseada desde 1956. Este oír al Amado es el indicio de un estado extático, desde ahora el poeta contemplativo trata de descifrar ese lenguaje sublime de Dios, de aquí la reiteración en los versos 4, 5, 6 y 7, como una manera de ilustrarnos esta comunicación amorosa.

El empleo de la *anáfora* en los versos 2 y 3 nos sugiere la insistencia perseverante del deseo de la voz poética; la rima consonántica y sinonímica en los versos 4 y 5 tratan de reproducirnos fonética y semánticamente, a la manera de la *onomatopeya*, la sublimidad del lenguaje extrasensorial divino.

[Poema número 87]

No siento escrúpulo por no poder orar.
Juntos el infinito y yo, yo
sin sentir lo más mínimo.
Igualito que si Dios no existiera.
Simplemente nada. ¿Cabe con respecto al infinito
intimidad mayor?

La fe se fortalece en los momentos cruciales de la vida; como asentimiento de la razón, trasciende las emociones; no siempre se experimenta una conmoviente presencia divina, la fe no es sólo eso, es más que eso, es saber que se vive en Dios, aun sin sentirlo. La aridez absoluta que el yo enunciador lírico experimenta en lo más profundo de sí mismo, es el asunto de este poema. Aquí, la aridez es igual a vacío más allá

del silencio. Es la inactividad de contactarse con Dios por medio de la oración, tan doliente como apostar lo todo —y al final descubrir que nada existe—, por ese Todo al que se ha renunciado; sin embargo, se cree y se espera, es la actitud de la voz poética de Ernesto Cardenal en el poema, donde nos transmite, con sinceridad, en primera persona, su experiencia desértica, de incomunicación con Dios. La interrogación retórica, a manera de *encabalgamiento* en los dos versos, expresa la dimensión absoluta de vacío; sin embargo, no ha dejado de creer en Dios.

[Poema número 88]

Nuestras relaciones...
 Esta simbiosis que somos.
 Vos sabés lo que buscaba:
 belleza que no engorde,
 amor que no se aburguese.
 Por otra parte vos:
 querías tener amor con alguien
 por lo que fui hecho.
 Yo no hice nada para enamorarte.
 Todavía chorrean sangre
 mis renuncias.

El encuentro entre Dios y el yo enunciador lírico ha sido iniciativa del primero, es la idea central del poema número ochenta y ocho, plasmada en el antepenúltimo verso de once. La idea predominante está reforzada por dos motivos importantes: uno, la predisposición inherente en el yo enunciador lírico para encontrarse con Dios, expresado en la búsqueda de una belleza y de un amor espiritual; dos, la razón

de la oración humana, cuyo fin es llegar a encontrarse con su creador. De manera específica, Dios crea al yo enunciador lírico, para que éste se entregue a Él sin reserva alguna. El proceso del encuentro es un idilio, la borradura al final del primer verso alude a este proceso, que ha sido una vía apasionante y dolorosa, es decir, extremista en las dicotomías de presencia-ausencia, ardor-aridez, de aquí que el místico poeta hable de la relación amorosa como una simbiosis, tan diferentes en naturaleza y tan iguales en la necesidad de encontrarse, según el contexto del poema, para la entrega de un amor recíproco. El poema concluye con una imagen personificada, mediante la cual el místico poeta nos deja ver la añoranza dolorosa de lo que dejó por un encuentro y seguimiento divino.

[Poema número 89]

¡Poder conformarme con belleza natural
y no buscarte más a ti, el inmaterial;
belleza natural; si incluso la mujer desnuda
me saciara, y yo ya no fuera tras de ti inconsolablemente!

La idea implícita de renunciar a Dios, quien no se ve ni se siente, es el tópico del poema número ochenta y nueve, señalado por la idea de conformismo en la "belleza natural", en la que pueden intervenir los cinco sentidos. El encantamiento de los sentidos ante lo palpable está representado en la imagen tentativa de la belleza femenina, en su dimensión

erótica. La actitud escapista del místico poeta, ante el silencio divino tampoco encuentra consuelo en la realidad terrenal, simbolizada por el erotismo femenino, pues tampoco esta realidad lo satisface, existe un desencanto de la misma. En los últimos versos encabalgados del poema, localizamos la idea dubitativa, sugerida por el empleo de la conjunción condicional *si* y el empleo de los verbos *saciar* y *ser* en primera persona del pretérito imperfecto del modo subjuntivo, además, por el mismo empleo de estos verbos en el modo indicado, el poema queda abierto, sin resolución, a este desencanto de la belleza femenina.

[Poema número 90]

Y Merton: su última advertencia
 en el *Guest House* antes de admitirme al claustro:
 «La vida del monje es
 un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez».
 No me dio miedo.

La advertencia de un estado árido en la vida contemplativa es el asunto del antepenúltimo poema, en el que el místico poeta emplea la intertextualidad en el relato, para comunicarnos el conocimiento y la predisposición que ha tenido, desde entonces, en su elección de vida, misma que ha asumido con valentía. Ernesto Cardenal alude a la *advertencia*, después de una entrevista que tuvo con su maestro espiritual

en el "*Guest House*", del monasterio trapense de Getsemani, Kentucky, aproximadamente en el año 1957.

Desde una interpretación religiosa, el número 40 significa un momento de arrepentimiento, de purificación, maduración y conversión. Pensemos en aquellos pasajes bíblicos, donde el pueblo israelita estuvo cuarenta años en el desierto, que marcan el nacimiento y la duración de una generación; los cuarenta días y las cuarenta noches en que Jesús estuvo orando en el desierto, para después dedicarse a ejercer su vocación redentora. De manera semejante, los cuarenta años de aridez en el místico poeta no son más que el surgimiento de una nueva espiritualidad en la intimidad con Dios —sin duda, es una proyección desde Hispanoamérica. Recordemos que Ernesto Cardenal publica el poemario en 1993; desde su conversión hasta la fecha señalada han pasado 37 años, el tiempo que ha venido padeciendo, entre sus destellos místicos, esta aridez descrita en *Cántico cósmico* y en este poemario; tal situación no es más que la preparación y purificación para una auténtica unión con Dios.

[Poema número 91]

Cuando aquel mediodía del 2 de junio, un sábado,
Somoza García pasó como rayo por la Avenida Roosevelt
sonando todas las bocinas para espantar el tráfico,
en ese mismo instante, igual que su triunfal caravana
así triunfal tú también entraste de pronto dentro de mí
y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas.
Fue casi violación,

pero consentida,
 no podía ser de otro modo,
 y aquella invasión del placer
 hasta casi morir,
 y decir: ya no más
 que me matás.

Tanto placer que produce tanto dolor.
 Como una especie de penetración.

La transverberación espiritual que sufre el yo enunciador lírico es el tema central del poema número noventa y uno, sin duda, nos recuerda la sublime expresión de La Transverberación de Santa Teresa, bellísima escultura de Bernini, donde el corazón de la mística es traspasado por el "dardo de oro largo"²²⁴ de un ángel. Para comunicarnos la experiencia extática de una connotación erótica, Ernesto Cardenal se vale de la comparación, como una forma análoga en cuanto a intensidad emocional; una similitud que nos transfiera esa huella de amor divino de quien la padece directamente, y para Ernesto Cardenal, el acontecimiento exhibicionista del dictador Anastasio Somoza García²²⁵ ha causado gran impacto en el pueblo nicaragüense, incluso en el propio poeta, quien siempre lo atacó desde sus versos. El contraste comparativo es fuerte e histórico. Somoza García representa la imposición, el cinismo, la tiranía que viola los derechos humanos en Nicaragua. La intervención de Dios, en

²²⁴ Santa Teresa, "Capítulo XXIX", en *Libro de la vida*, p. 238.

²²⁵ Conocido en la historia hispanoamericana como "Tacho I", quien transitaba en ese mismo sábado, 2 de junio de 1956, por la Avenida Roosevelt.

el poeta, es similar a la del dictador, en cuanto que el poeta sufre cierta violencia seductora por parte de Dios; pero, a diferencia del dictador, Dios dignifica la integridad humana del poeta, ofreciéndole a éste una trascendencia espiritual como realización plena de su ser; en cambio, el dictador infundía temor en el pueblo y denigraba en él los derechos humanos. Dios penetra el ser del místico poeta, de manera inmediata y sorpresiva, situación que le permite, a este último, experimentar un placer intenso. Esta actitud del poeta puede equipararse a la vocación del profeta Jeremías, citado en la página 216: "Tú me sedujiste, ¡oh Yahvé!, y yo me dejé seducir./ Tú eras el más fuerte, y fui vencido".²²⁶ La fuerza irresistible de la experiencia divina, en el místico poeta, puede seguirse comparando con la del mismo profeta mencionado: "[Yahvé] es dentro de mí como fuego abrasador,/ encerrado dentro de mis huesos,/ y me he fatigado por soportarlo,/ pero no puedo [renunciar a Él]".²²⁷ El lenguaje metafórico y coloquial del poeta nicaragüense se presta para transmitirnos el trato íntimo con Dios: "y mi almita queriendo tapar sus vergüenzas", cuya connotación poética del término *alma* en diminutivo y del término en plural de *vergüenzas* aluden al espíritu humilde y perturbado del místico ante la presencia colosal de Dios.

²²⁶ Jr 20: 7.

²²⁷ Jr.

El poema se caracteriza por el empleo de un lenguaje sin eufemismos para expresarnos esta experiencia sublime.

[Poema número 92]

Oro árida oración
 en el hotel en que me metieron
 entre rascacielos de vidrio
 cuadrangulares moles escalonadas
 reflejado el crepúsculo en los cristales
 o reflejados otros rascacielos de cristal
 con el cielo también tras ellos reflejado
 pero más brillantes que el cielo los rascacielos
 con sus vidrios negros luminosos
 y ya algunos encendidos dentro,
 reflejando otros vidrios de enfrente negros y brillantes
 y los encendidos,
 reflejos de reflejos estas moles
 y en esta oración nada oro, nada
 de palabras, ideas ni emociones,
 su única razón:
 que te eleve esta oración en la fría simetría
 de nadas sobre nadas reflejando nadas
 en 50 St. & Park Ave.

El tema del poema número noventa y dos, y último, es la experiencia aceptable de una oración árida en medio de la urbanización.

La fría simetría de la que nos habla el poeta, en los últimos versos del poema, son la correspondencia y el equilibrio de frialdad comparativa entre el estado anímico del poeta, en su actitud contemplativa en una macrópolis tecnologizada, sugerida por la estructura colosal de los *rascacielos*, a los que el poeta llama "cuadrangulares moles escalonadas", y la propiedad de dureza y frialdad de los vidrios, de los numerosos rascacielos

que funcionan como espejos, donde los edificios se reflejan unos a otros. La simetría de ambas realidades converge caóticamente en el vacío que percibimos como sensación en el penúltimo verso, donde el adverbio de negación en plural alude al sinsentido de la vida, en medio de la vanidad, orgullosamente reflejada en los *rascacielos*.

El aparato descriptivo que singulariza el tema emplea la técnica del ideograma chino, propuesto como recurso poético por Ezra Pound y empleado con maestría por Ernesto Cardenal. Consiste en la superposición de dos realidades diferentes que, al unirse, forman una tercera imagen. Así, la actitud de aridez contemplativa en la oración y la suntuosidad y frialdad de los colosales edificios de vidrio han dado como resultado una realidad caótica del vacío espiritual, en medio de un mundo altamente tecnologizado, pero efímero.

La ausencia de signos de puntuación, del verso uno al verso nueve, produce una sensación de movimiento zigzagueante, rápido, como si la mirada del poeta se desplazara entre el espacio que hay de un edificio a otro, trastocando la superficie frontal o lateral de los mismos. Este movimiento reduce su velocidad, a partir del verso diez hasta el trece, donde aparece el empleo de la coma. Pues bien, la sensación de un movimiento zigzagueante evoca el espíritu inquieto del poeta que busca encontrarse y unirse con Dios, en un mundo donde impera la tecnología como símbolo del

progreso humano, pero frío, indiferente, de una aparente tranquilidad y armonía desdibujadas en el reflejo, a través de los rascacielos, de la cálida naturaleza del crepúsculo, que nos indica la llegada de la noche, que enfría más las *moles*.

Otro indicio que hallamos en el poema es la presencia de la tercera persona en plural, en los versos 2 y 15. Explícitamente no sabemos a quiénes se refiera el poeta, pero parece ser que estos seres sin identidad personal, lo hicieron con un fin, según el verso quince: que el yo enunciador lírico se encuentre en un lugar de recogimiento —el cuarto del motel—, en actitud contemplativa, en una dirección domiciliar específica, según el verso diecisiete y último: en "50 St. & Park Ave". También notemos que, mediante el empleo de la *construcción en abismo*,²²⁸ el poeta produce un efecto dinámico, de esperanza en la unión definitiva con Dios, para contrarrestar con ello el sentimiento melancólico que existe, no sólo en este último poema, sino en todo el poemario.

²²⁸ Consiste en el reflejo de una imagen dentro de otra imagen similar, donde, en este caso, los rascacielos de vidrio se reflejan unos a otros, como si, en su conjunto, fueran un caleidoscopio en diversas tonalidades: el negro brillante de los rascacielos de cristal, el rojo crepuscular vespertino, el blanco brillante de las luces que comienzan a encenderse en el interior de los rascacielos y la gama de colores de los anuncios publicitarios en la macrópolis, conforme va oscureciendo.

432

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

LA POESÍA DE Ernesto Cardenal es una de las que más ha trascendido en nuestra sociedad hispanoamericana, pues el poeta, a partir de su experiencia personal (amorosa, política y religiosa), ha sabido poetizar las grandes preocupaciones del hombre de este continente, en estos tiempos que, en resumidas cuentas, lo han conducido a la lucha por una supervivencia en la paz social.

Emitir un juicio valorativo sobre el contenido y el estilo de la poesía cardenaliana, de la esteticidad en su expresión coloquial, sin considerar el contexto sociopolítico en el que brotaron sus versos, sería como la emisión crítica de un invidente de nacimiento sobre el color azul del cielo.

La poesía de Ernesto Cardenal surge tras los movimientos vanguardistas en Hispanoamérica que, con base en la imitación de las vanguardias europeas, entronizaron el verso libre, antecedente inmediato del desarrollo de la nueva poesía en sus dos vertientes: la antipoesía y la poesía conversacional, las cuales muy pronto fueron aceptadas por las nuevas generaciones de poetas. En el caso del nicaragüense, con su exteriorismo —la poetización de lo concreto y común—, se inscribe en la segunda vertiente, pero con un rasgo ya característico en su poesía: las circunstancias de lucha social, como consecuencia de la continua ingerencia política,

económica y militar norteamericana y el ejercicio del poder público por gobiernos dictatoriales en Hispanoamérica.

Dentro de este marco sociopolítico, para Ernesto Cardenal, como para los demás nicaragüenses, la religión ha sido fundamental en su vida, nos lo ha dejado ver desde "La casa de Cristo", uno de sus primeros poemas escritos en la adolescencia, y lo ha reafirmado a lo largo de toda su poesía, en la que podemos hallar indicios del fenómeno religioso, como un elemento primordial en el ser humano, dada su dimensión espiritual.

Es en el *corpus* religioso —aquí dividido en profético y místico—, perteneciente al plano amoroso —una de las tres divisiones en las que, deliberadamente, hemos clasificado su poesía—, donde *Telescopio en la noche oscura* aparece como la coronación de su experiencia íntima con Dios. Y ha sido mediante la hermenéutica, como hemos descubierto que el poeta se ha inscrito, dentro del cristianismo católico, en la tradición mística apofática y nadaísta —no me refiero al movimiento literario «Nadaísta», colombiano, de 1958—, desde Pseudo Dionisio Areopagita, pasando por el Maestro Eckhart, hasta el español Miguel de Molinos; pero, sobre todo, con el predominio del pensamiento místico de san Juan de la Cruz, cuya intertextualidad inmediata la hallamos en el título del poemario: *Telescopio en la ["noche oscura"]*, donde la noche, como valor simbólico, ha adquirido un significado anagógico,

es decir, un significado que evoca una realidad mística. Y es, precisamente, mediante el símbolo de la noche que Ernesto Cardenal, a través de su voz poética, nos ha comunicado su experiencia espiritual ante el Ser Absoluto, el Inasible, a quien llama en el poemario: "Amado", con toda la confianza de saberse querido por Él.

Hemos dado por sentado que el símbolo es la manifestación clara, en este caso, de dos realidades que se han complementado para entender definitivamente su significado; es así como el poeta nicaragüense, mediante el lenguaje metafórico —en sí simbólico— y coloquial, nos ha contagiado de sus momentos extáticos ante la divinidad, manifestada ésta como la aparente ausencia que ha deprimido al contemplativo, por largos periodos.

Esta concepción de la noche mística juanista, el nicaragüense la ha hecho suya y nos ha invitado a contemplarla desde su experiencia personal de ella; para tal fin, el mismo poeta ha metaforizado el aparato óptico, presentándolo como el símbolo de la fe en él, mediante el cual nos caracteriza su estado depresivo ante aquella aparente ausencia del Amado en su alma; sin embargo, más allá de su depresión, es mediante la fe que, en *Telescopio en la noche oscura*, descubrimos las tres vías tradicionales del misticismo cristiano, desarrolladas por san Juan de la Cruz en *Subida del*

Monte Carmelo y en *Noche Oscura*, a saber: la purgativa, la iluminativa y la unitiva.

En *Telescopio*... el contemplativo de Solentiname alude a la fecha de su conversión religiosa: un "sábado, 2 de junio de 1956", "a mediodía", que nos la ha presentado como el principal motivo recurrente en el poemario, con el que ha aludido a la vida ascética, a la que se ha sometido desde entonces, para alcanzar la unión con Dios; para conseguirlo, se ha valido de sus meditaciones en las Sagradas Escrituras, en el pensamiento de los grandes místicos, como santa Teresa y san Juan de la Cruz, entre otros, y en su entrega al pueblo nicaragüense que lucha por una vida de justicia.

Treinta y ocho poemas, de noventa y dos, conforman la experiencia purgativa; cuarenta y cuatro, la iluminativa; y diez la unitiva.

El contemplativo de Solentiname se halla al final de la vía iluminativa, a un sólo paso de la unión deseada. Esta es la noche más oscura del alma, donde la nada es el estado perfecto para unirse a Dios; actitud ciertamente quietista, en cuanto que ha dejado de sentir, de experimentar la presencia divina; pero ésta es la paradoja de la unión mística.

Aunque en el poemario predomina la concepción de la nada como símbolo del estado de aridez del místico, es en el último poema donde la nada tiene una doble significación, vinculadas entre sí: la aridez y el vacío. Connotaciones perfiladas por la

frialdad de la noche y los "rascacielos de vidrio/cuadrangulares"; pero ambas significaciones, en el contexto de la frialdad de la noche, aluden a la expresión del estado puro en el que ya se encuentra el alma para ser poseída definitivamente por el Amado, después de un largo y estrecho camino ascético.

La presencia del *locus amoenus*, el *carpe diem* y del *erotismo*, que aluden a la sexualidad y a la ansiedad de la amada-alma, son los otros motivos recurrentes que caracterizan y delimitan las tres vías de la noche mística de Ernesto Cardenal. Además de que, con el primero, como una alusión extática al estado paradisiaco, el místico poeta está devolviéndole a la sexualidad humana su dimensión espiritual, para simbolizar el deseo irresistible de unión con Dios. El segundo aparece como el grado de ansiedad que padece la amada-alma ante la demora del Amado.

Con la repentina ausencia de algunos signos de puntuación en algunos poemas, el místico poeta ha sugerido, también, la prontitud de unirse a Dios, sin que exista, más, algún obstáculo entre ambos.

En cuanto a la brevedad de sus poemas, igual nos sugieren los momentos extáticos que tuvo a lo largo de su vida, desde la fecha señalada.

A pesar de su concepción exteriorista de la poesía, con la que propone la desnudez de todo retoricismo en la misma, en

su propia creación literaria no ha podido librarse totalmente de ello; mucho menos en un texto de contenido místico, donde la intuición del contemplativo, con respecto al Ser Absoluto, requiere del lenguaje metafórico y, lógicamente, simbólico. Es así, que, mediante el empleo de los símbolos (*telescopio, amada, amado y noche*, por ejemplo) ha expresado esa realidad trascendental que ha intuido y, mediante el empleo de algunas figuras retóricas —como borraduras, sinonimias, aliteraciones, onomatopeyas, elipsis, metáforas, polisíndeton y la paradoja, entre otros—, ha reforzado la transmisión de sus experiencias extáticas y de aridez. Retórica empleada sutilmente en su estilo coloquial, donde también su exteriorismo luce una vez más, como lo ha hecho, por ejemplo, en *Hora 0, Salmos, Oráculo sobre Managua* y, sobre todo, en *Cántico cósmico*.

Esta experiencia de Dios, en el místico poeta, abre la posibilidad del surgimiento de una poesía mística en Hispanoamérica, como en un momento surgieron la Teología y la Filosofía de la Liberación, elaboradas con elementos de una realidad infrahumana en nuestro continente. Una mística desde una espiritualidad religiosa del ser hispanoamericano, a la manera de Ernesto Cardenal —bajo la sugerencia de su exmaestro de novicios: Thomas Merton—, para quien el contemplativo ha de vivir inmerso en las situaciones sociales de su comunidad, jamás aislarse de una situación de injusticia,

de la que también es víctima; pero también una espiritualidad mística, que exige una depuración en la concepción de la presencia divina, es decir, fuera de toda concepción antropomórfica —aunque, paradójicamente, el místico se ha valido de ello para comunicarnos su grado de intimidad con Dios.

También hemos descubierto en el nicaragüense, la coexistencia de poesía y mística, donde la primera se ha convertido en el medio más eficaz para expresar lo segundo. Desde 1956 lo ha venido haciendo.

Es en la intuición de lo sublime, donde la experiencia poética se asemeja a la experiencia mística. Aunque muchas veces por distintos caminos, ambas llegan a converger en un punto: en el Ser Absoluto. Pero también en un instante llegan a intersectarse y seguir su propio camino, en el reino de lo sublime, cada una, conforme a su naturaleza. En Ernesto Cardenal, ambas experiencias han llegado a fusionarse definitivamente, con lo que es válido decir que, ahora, con *Telescopio en la noche oscura*, se ha convertido en un místico poeta, después de haber sido por tantos años un poeta místico. En esto último, el poeta escribe poesía como una elevación hacia Dios. Y en el poemario, el contemplativo, convertido en un amante de Dios, de tanto estar con Él y en Él, ha necesitado de la poesía para comunicarnos su experiencia mística.

ABREVIATURAS Y SIGLAS

A) EN LA OBRA DIRECTA DEL POETA

Telescopio (en la noche oscura)

Oración (por Marilyn Monroe y otros poemas)

Oráculo (sobre Managua)

Vuelos (de victoria)

B) GENERAL

Ap (*ocalipsis*)

Cant (*ar de los cantares*)

Col (*osenses*)

Dn (*Daniel*)

Ex (*odo*)

FSLN (*Frente Sandinista de Liberación Nacional*)

Gén (*esis*)

Jr (*Jeremías*)

Jn (*Juan*)

Lc (*Lucas*)

Mc (*Marcos*)

Mt (*Mateo*)

1 Re (*yes*)

Sab (*iduría*)

Sal (*mos*)

Tim (*oteo*)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOHÉMEROGRAFÍA

1 DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

ALBOUKREK, Aarón y Esther HERRERA, *Diccionario de escritores hispanoamericanos. Del siglo XVI al XX*. México: Ediciones Larousse, 1991. 306 pp.

ANCILLI, Ermanno, (dirigido por), *Diccionario de espiritualidad*, 3t, Versión Joan LLOPIS, 2ª edición, Barcelona: Herder, 1987.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. 3ª edición, México: Porrúa, 1992. 508 pp.

COOPER, J. C., *Diccionario de símbolos*, Versión de Enrique GÓNGORA PADILLA, 2ª edición, México: Gustavo Gili, 2002. 198 pp.

COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª edición revisada y mejorada, Madrid: Gredos, 1973, 627 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios, 2).

CHEVALIER, JEAN, (bajo la dirección de) *Diccionario de los símbolos*, [Con la colaboración de Alain GHEERBRANT.] Versión de Manuel SILVAR y Arturo RODRIGUEZ, 3ª edición, Barcelona: Herder, 1991.

- Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, T. I*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995. pp. 875 - 882. 1706 pp.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999 (Referencia, 002. El libro universitario) 1134 pp.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía. 4 tomos*. [Nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep-Maria TERRICABRAS.] Barcelona: Ariel, 1999. 1ª reimp. 2001.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Diccionario internacional de literatura y gramática. Con tablas de latinización para diversos sistemas de escritura*. México: FCE, 1999. 799 pp.
- HAAG, H., A. van den BORN y Serafin de AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, [9ª edición castellana preparada por Serafin de AUSEJO, O. F. M. CAP.] Barcelona: Herder, 1987 (Biblioteca Herder. Sección Sagrada Escritura, vol. 27 - 28). 2126 pp.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de mitología y simbología*. Madrid: Taurus, 1986.
- ORTIZ OSÉS, Andrés y Patxi Lanceros (bajo la dirección de), *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. 3ª edición, revisada, Bilbao: Universidad de Deusto, 2001. (Serie Filosofía, vol. 26). 862 pp.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 6 vols., 19ª edición, Madrid: Espasa Calpe, 1970.

TULLO GOFFI, Stefano de Fiore (dirigido por), *Nuevo diccionario de espiritualidad*. [Adaptación de Augusto GUERRA.] 2ª edición, Madrid: 1983. 1476 pp.

2 DIRECTA

CARDENAL, Ernesto, "Amor irremediable", "Amor que pasa y no vuelve" y "Égloga inconsolable", *Letras de México, Gaceta Literaria y Artística Mensual*, vol. V, núm. 125, 15 de julio de 1946. [Facsimilar] *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, [Colección dirigida por José Luis MARTINEZ,] México: FCE, 1985.

-----, *Oráculo sobre Managua*. Buenos Aires - México: Carlos Lohlé, 1973. 72 pp.

-----, "Viaje a Nueva York (Poema reportaje)", (fragmento), *Hispanérica*, Año II, núms. 4 - 5, 1973. pp. 109 - 111.

-----, "Valle de Cuernavaca / Desde el monasterio", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, N° 7, 18 dic. 1976. p. 76.

-----, *Epigramas*. Pról. de Jorge Eduardo ARELLANO, 3ª edición, Buenos Aires - México: Carlos Lohlé, 1977. 62 pp.

- . *El estrecho dudoso*. Pról. de José CORONEL URTECHO. Madrid: Visor, 1980. 204 pp. (Visor de poesía, 107).
- . *Homenaje a los indios americanos*. 3ª edición, Barcelona: Lala, 1980. [Semblanza de J. M. VALVERDE sobre E. C.]
- . *Salmos*. Buenos Aires - México: Carlos Lohlé, 1983. 68 pp. (Cuadernos Latinoamericanos, 1).
- . *Vida en el amor*, 4ª edición, Salamanca: Sígueme, 1987. [1ª edición en 1979], 179 pp. (Pedal, 97).
- . *Vuelos de victoria*. Madrid: Visor, 1984. 79 pp. (Visor de poesía, 191).
- . *Quetzalcóatl*. [Introduc. de María Teresa RODRÍGUEZ ISOBA. Edición de homenaje al autor con motivo de sus sesenta años.] Madrid: Visor, 1988. 69 pp. (Visor de poesía, 228).
- . *Cántico cósmico*. [Presentación de Raúl H. MORA LOMELI.] México: ITESO, 1991. 581 pp.
- . "Poema [Mochilas, shorts, T-shirts, faldas cortas, jeans]" [Vancouver, otoño, 1991], en *La Jornada Semanal*, supl., N° 136, 19 enero 1992. p 22.
- . *La noche iluminada de palabras. Obras completas, t. 1*. Nicaragua: Nicarao, 1991. 207 pp. [Contenido: *Epigramas; Hora 0; Poemas sueltos; Gethsemai, Ky.; Salmos; Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*].

- , *Telescopio en la noche oscura*. [Pról. de Luce LÓPEZ-BARALT.] Madrid: Trotta, 1993. 69 pp. (La dicha de enmudecer. Serie Poesía).
- , *Salmos*. [Pról. de Dorothee SÖLLE, traducida por José Luis BARBERO. Nota del autor para esta edición.] Madrid: Editorial Trotta, 1998. 78 pp. (Colección Estructuras y Procesos. Serie Religión).

3 SEMI-DIRECTA

3.1 ANTOLOGÍAS DE E C

- , *Antología*. [Selec. y pról. de Pablo Antonio CUADRA.] Buenos Aires - México: Carlos Lohlé, 1971. 214 pp. (Cuadernos Latinoamericanos, 6).
- , *Poesía*. [Selec. y pról. de Cintio VITIER.] La Habana: Casa de las Américas, 1979. 377 pp. (Literatura latinoamericana, 98).
- , *Poesía y revolución. Antología poética*. México: Edicol, 1979. 151 pp. (Filosofía y liberación latinoamericana, 22).
- , *Antología*. [Pról. de José M. VALVERDE. 3ª edición.] Barcelona: Laia, 1980.
- , *Los ovnis de oro (Poemas indios)*. México: Siglo XXI, 1988. 276 pp.
- , *Nueva antología poética*. [7ª edición.] México: Siglo XXI, 1988. 302 pp.

3. 1. 1 DISCOGRAFÍA

- . *Poemas* (Selección). Voz del autor. [Disco VV -].
[Cuaderno adjunto: Texto de la grabación presentado por
Rosario CASTELLANOS.] México: Universidad Nacional
Autónoma de México, Dirección General de Difusión
Cultural / Unión de Universidades de América Latina

3. 2 ANTOLOGÍAS NO PERSONALES ELABORADAS POR E C

- . *Poesía nueva de Nicaragua*. (Selec. y pról.), Buenos
Aires - México: Carlos Lohlé, 1974. 418 pp. (Cuadernos
latinoamericanos, 15).
- . *Antología de poesía primitiva*. (Selec. y pról.), Madrid:
Alianza, 1979. 170 pp.

3. 3 TEXTOS TESTIMONIALES DE E C

- . *En Cuba*. Buenos Aires - México: Carlos Lohlé, 1972.
370 pp.
- . (Pról. y comentarios de pasajes bíblicos) *El evangelio
en Solentiname*. Salamanca: Sígueme, 1975. 263 pp.
(Pedal, 44).
- . *Los campesinos de Solentiname pintan el evangelio*.
Managua: Monimbó, 1982. 67 pp.

-----, *Nostalgia del futuro. Pintura y buena noticia en Solentiname*. [Fotos de Sandra ELETA, 2ª edición.] Managua: Nueva Nicaragua / Monimbó, 1984. 71 pp.

3. 4 MEMORIAS DE E C

-----, *Las Insulas extrañas. Memorias 2*. Madrid: Trotta, 2002. 493 pp. (La dicha de enmudecer).

3. 5 TESIS DE E C

-----, *Ansias y lengua de la poesía nueva nicaragüense*. [Tesis de licenciatura]. México: [UNAM], [1947].

3. 6 ENTREVISTAS

ANDA CORRAL, Francisco de, "Entrevista con Ernesto Cardenal", *La Jornada Semanal*, N° 136, 19 enero 1992. pp. 17 - 21.

BENEDETTI, Mario, *Los poetas comunicantes*, [2ª edición.] México: Marcha, 1981, 218 pp. (Colección Letras).

BORGESON, Paul W., "Ernesto Cardenal: «Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras»", *Revista Iberoamericana*, 108 - 109 (1979), pp. 627 - 629.

CAMPOS, Marco Antonio, *De viva voz (entrevistas con escritores)*. México: Premiá, 1986. 158 pp. (La red de Jonás).

OCHOA SANDY, Gerardo, "América Latina necesita una nueva revolución" [Entrevista con Ernesto Cardenal], [Moisés

ESPINOZA GONZÁLEZ (editor)] *Neoliberalismo, reforma y revolución en América Latina*. México: Nuestro Tiempo, [1994]. 191 pp. pp. 53 - 73. [Allí mismo aparece una semblanza sobre Ernesto CARDENAL, p. 53 y 186.]

----- "La segunda Revolución Mexicana podría unir a los pueblos de América: Ernesto Cardenal", *Proceso. Semanario de Información y Análisis* núm 899, 24 en. 1994. pp. 54 - 59.

PAILLER, Claire, "Anexe. Entretien avec Ernesto Cardenal", *Caravelle*, 36, 1981. pp. 119 - 120.

3. 7 CONFERENCIAS DE PRENSA DE E C

----- "Nicaragua. Cuando se toman las armas por amor al reino de Dios", *Proceso*, 56, 28 nov. 1977. pp. 41 - 42.

----- "La Guardia Nacional es el ejército de ocupación de E. U. en Nicaragua", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 95, 28 ago. 1978. pp. 40 - 43.

----- "Cambiar la realidad", *Plural. Revista Cultural de Excelsior*, N° 106, jul. 1980. pp. 16 - 20.

----- "Hay de clérigos a clérigos", *Impacto*, 2084, 8 de feb. de 1990, p. 13.

3. 8 CORRESPONDENCIA DE E C

- [A *El Corno Emplumado*], *El Corno Emplumado*, N° 3, jul. 1962 [Fechada desde Nicaragua el 13 de abril del mismo año] pp. 133 - 134.
- [A *El Corno Emplumado*], *El Corno Emplumado*, N° 17, enero 1966 [desde San Carlos, Nicaragua, 20 sept. 1965], pp 159-160.
- [A *El Corno Emplumado*], *El Corno Emplumado*, N° 19, jul. 1966 [desde Colombia, jul. 10, del mismo año], pp. 179 - 180.

Comentario
Comentario

3. 9 DOCUMENTOS DE E C

- "Lo que fue de Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)", *Casa de las Américas*, 108, de 1978 (mayo - junio), en José Miguel Oviedo (pról., selec. y bibliografía), *Musas en guerra. Poesía, arte y cultura en la Nueva Nicaragua (1974 - 1986)*, 202 pp. pp. 82 - 92.
- *La democratización de la cultura. Exposición hecha ante la UNESCO. París, 23 abril 1982*, Managua: Ministerio de Cultura, 1982. 28 pp. (Colección Popular de Literatura Nicaragüense, 2. Documentos)

3. 10 RECITALES POÉTICOS DE E C

- "Lectura del poemario místico *Telescopio en la noche oscura*" [con un breve comentario intercalado por el mismo autor en el Congreso Internacional de Estudios Místicos de

Ávila; organizado por el Centro Internacional de Estudios Místicos de Ávila, bajo la dirección de Lorenzo PIERA], *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Coordinadores: Luce LÓPEZ-BARALT y Lorenzo PIERA. Madrid: Centro Internacional de Estudios Místicos / Trotta, 1996. 268 pp. (Paradigmas, 12) pp. 53 - 59.

-----, "Lectura de «Quetzalcóatl»" [con una breve entrevista por Martín JIMÉNEZ SERRANO, en la sala Adamo Boari, del Palacio de Bellas Artes.] [Videograbación inédita de *Equipo Mensajero*, 22, feb., 2003.]

3. 11 ENSAYO DE E C

-----, "La santidad de la revolución", *Nueva civilización. Nueva revolución y otros ensayos*. [Compil. Joaquín MARTA SOSA.] Caracas: Arte, 1980. (Clásicos de la Política, 4).

4 INDIRECTA

4. 1 TESIS

BORGESON, Paul W., Jr, *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal* [Tesis de doctorado, publicada]. Londres: Támesis, 1984. 200 pp.

MARTÍNEZ ANDRADE, Marina, *La poesía de Ernesto Cardenal* [Tesis de Licenciatura], México: UNAM, 1977. 217 pp.

URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución* [Tesis de doctorado, publicada], Lima: Latinoamericana Editores, 1984. 180 pp.

4. 2 ARTÍCULOS

ACEVES, Raúl, "Referencias a la poética náhuatl en dos poemas de Ernesto Cardenal", *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991. 131 pp. pp. 117-[131], (Colección del Centro de Estudios Literarios).

ACOSTA, Marco Antonio, "Crónica de la palabra de Ernesto Cardenal", en *Después del modernismo*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1991. 109 pp., pp. 91-95.

ARELLANO, Jorge Eduardo, "Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925 - 1957)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 288 - 290, 1974. pp. 163 - 183.

BORGE, Tomás, "Encontrar a Ernesto Cardenal", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, 432, 11 feb. 1985. p. 45.

BORGESON, Paul W, Jr, "Textos y texturas, los recursos visuales de Ernesto Cardenal", *Explicación de Textos Literarios*, Vol. IV - 2, 1981. pp. 159 - 169.

- , "Lenguaje hablado / lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía", *Revista Iberoamericana*, 118 - 119 (1982), pp. 383 - 389.
- , "Diacronía y polifonía en los poemas indigenistas de Ernesto Cardenal", University of Illinois at Urbana - Champaign, LASA, september 27, 1992. 9 pp.
- BUENO, Raúl, "El análisis semio-narrativo de textos líricos. Ejemplos con poemas de Ernesto Cardenal", *Lectura crítica de la literatura americana, T. IV*. Selec., pról. y notas de Saúl SOSNOWSKI. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. pp. 751 - 771.
- CASTELLANOS, Rosario, "Ernesto Cardenal", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXII, núm. 10, jun. 1968. pp. 15-16.
- CURRY, Richard K., "Revolución y tradición épica en la poesía de Ernesto Cardenal", *Explicación de Textos Literarios*, Vol. XXVI - 2, número ordinario, 1997 - 1998. pp. 11-19.
- CHEN SHAM, Jorge, "La oración del creyente y su súplica esperanzadora: El 'Salmo 21' de Ernesto Cardenal", *Letras de Deusto*, Vol. 27, núm. 76, jul.-sept. 1997. pp. 225-233.
- JIMÉNEZ SERRANO, Martín, "Ernesto Cardenal en el íntimo camino hacia Dios (aproximaciones al retrato místico de *Cántico cósmico*)", *Equipo Mensajero. Revista Literaria*, núms. 3, 4 y 5. 1995-1997.

- MARCH DE ORTI, María E., "Poesía y denuncia de Ernesto Cardenal. Hora 0: Estudio temático y estilístico", *Explicación de Textos Literarios*, Vol. V - 1, 1976: pp. 49-59.
- MARTÍNEZ ANDRADE, Marina, "Ernesto Cardenal: Denuncia profética", *Plural. Revista Cultural de Excélsior*, 2ª época, Vol. IX - X, núm. 130, jul. 1982. pp. 24-34.
- MERTON, Thomas, [breve semblanza sobre Ernesto Cardenal, con la que prologó la 2ª edición de Getshemani, Ky. Medellín: Cappel - Antorcha, 1965], *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXII, núm. 7, marzo 1968.
- MORA, Raúl H., "Ernesto Cardenal a los 66 años", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 787, 2 dic. 1991. pp. 46-49.
- OTANO, Rafael, "Los Salmos de Ernesto Cardenal: La oración - protesta del oprimido", *Mensaje*, 195, 1970. pp. 584 - 587.
- , "Ernesto Cardenal entre la poesía y la profecía", *Mensaje*, 204, nov. 1971. pp. 544 - 553.
- OVIEDO, José Miguel, "Ernesto Cardenal: un místico comprometido", *Casa de las Américas*, 53, marzo - abril 1969. pp. 2-48.
- , "Viejos y nuevos poemas de Ernesto Cardenal", *La Vida Literaria*, 5 nov. - dic. [1973?], pp. 27-29.

- PAILLER, Claire, "Ernesto Cardenal, épigrammes romaines, épigrammes nicaraguayennes: fragments d'une autobiographie poétique", *Caravelle*, 36, 1981. pp. 99-118.
- PEÑALOSA, Javier, "Obispo y Cardenal, destinos paralelos", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 22, 2 abr. 1977. pp. 48-49.
- PRING-MILL, Robert, "Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de Hora 0", *Revista Iberoamericana*, 118 - 119, 1982. pp. 217-240.
- Proceso. Semanario de Información y Análisis*, "Ernesto Cardenal: denuncias y poesía" [s / f], núm. 21, 26 mar. 1977. p.73.
- PROMIS OJEDA. *et al.*, *Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana*. [Introducción de Elisa CALABRESE.] Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 190 pp. (Estudios Latinoamericanos).
- ROMERO, Osvaldo, "La poesía de Ernesto Cardenal", *Mester, Revista Literaria de los Estudiantes Graduados*, Vol. IV, núm. 2, abril 1974. pp. 137-141.
- VALLE-CASTILLO, Julio, "El Cántico Cósmico de Cardenal", *La Jornada Semanal*, supl. Nva. Época, núm. 136, 19 ene. 1992. pp. 23-25.

4. 3 RESEÑAS

- BORGESON, Paul W., Jr., "Ernesto Cardenal, Canto a un país que nace, Puebla: México, Universidad Autónoma de Puebla, 1978", en *Hispanérica*. Año X, núm. 29, 1981. pp. 118 - 120.
- CAMPOS, Marco Antonio, "Cardenal: entre la deificación y el ninguneo". [Reseña a *Nueva antología poética*, México: Siglo XXI, 1978.] *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, 117, 1979. pp 58-61.
- GOYTISOLO, José Agustín, "Los poemas de Ernesto Cardenal", *Libre*, Trimestral núm. 3, marzo - mayo, 1972. pp. 128 - 130.
- , "Los poemas de Ernesto Cardenal", *Libre. Revista Crítica Trimestral*, núm. 3, mar.- may., 1972. pp. 128-130.
- GRANADOS, Otto, "En Cuba", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 60, 26, dic. 1977. p. 59.
- MAGUNAGOICOECHA, Juan P., "Epigramas de Ernesto Cardenal", *Letras de Deusto*, núm. 19, ene.- jun., 1980. pp. 121-137.
- MORA, Raúl H., "Dos poemas inéditos de Ernesto Cardenal", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 48, 29 jul. 1985. p. 60.
- OVIEDO, José Miguel, "Notas, comentarios, apuntes: Cardenal en las ciudades perdidas", *Amaru. Revista de Artes y Ciencias de la Universidad de Ingeniería* [Lima], 11, dic., 1969. pp. 89-91.

4. 4 SOBRE SU GENERACIÓN LITERARIA Y LA POESÍA NICARAGÜENSE

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Época contemporánea*, 7ª edición, México: FCE, 1985, 510 pp. (Breviarios, 156).

ARELLANO, Jorge Eduardo, *Panorama de la literatura nicaragüense*, 4ª edición, Managua: Nueva Nicaragua, 1982, 197 pp. (Biblioteca Popular Pandinista, 14).

-----, "Dos poetas nicaragüenses de la generación del 40" [sección de notas], *Cuadernos Hispanoamericanos*, 285 (1974), pp. 619-627.

BELLINI, Giuseppe, "Nicaragua", *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, [3ª edición corregida y aumentada.] Madrid: Castalia, 1997, 804 pp. pp. 379-393.

BUENO, Raúl, "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana", "Ensayo", *Hispanamérica*, Año XXIV, núm. 71, 1995, pp. 35 - 48.

CAMPBELL, Federico, "Llanto por la muerte de Ernesto Mejía Sánchez [semblanza biográfica]", *Proceso. Semanario de Información y análisis*, núm. 470, 4 nov. 1985, pp. 50-53.

CUADRA, Pablo Antonio, "Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa", *Caravelle*, núm. 36, 1981, p. 75.

- FERNÁNDEZ, Francisco de Asís, (selec. y pról.) *Poesía política nicaragüense*, [2ª edición.] México: Difusión Cultural / UNAM, 1980, 289 pp. (Textos de Humanidades, 12).
- FLORES, Miguel Ángel, "[Ernesto Mejía Sánchez] tenía una vena alegre y dicharachera...", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 470, 4 nov. 1985, p. 51.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*. [Traducción de Carlos PUJOL, 8ª edición.] Barcelona: Ariel, 1990, 398 pp. (Letras e Ideas).
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. 3. [Época contemporánea.] Barcelona: Crítica, 1988, 692 pp.
- GONZÁLEZ, Mirza L., *Literatura revolucionaria hispanoamericana. Antología*, Madrid: Editorial Betania, 1994, 477 pp. (Colección Antologías).
- JIMÉNEZ, Mayra (selec. y pról.), *Poesía campesina de Solentiname*, Managua: Ministerio de Cultura, 1980. 187 pp. (Colección Popular de Literatura Nicaragüense, N° 4).
- , *Poesía de la Nueva Nicaragua. Talleres populares de poesía*. [Introducción de Ernesto CARDENAL.] México: siglo XXI, 1983, 135 pp.
- OVIEDO, José Miguel, (pról., selec. biografía y notas), *Musas en guerra. Poesía, arte y cultura en la Nueva Nicaragua (1974 - 1986)*, México: Joaquín Mortiz, 1987, 202 pp.

- , *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. *De Borges al presente*, Madrid: Alianza, 2001, 492 pp. (Alianza Universidad Textos, 170).
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Las vanguardias en América Latina*. [Número monográfico.] año VIII, núm. 15, Lima: 1er semestre de 1982.
- Revista Iberoamericana*, *Número especial dedicado a la literatura de Nicaragua*, Vol. LVII, núm. 157, oct.-dic. 1991.
- ROTHSCHUH, Vladimir, "Salomón de la Selva: El soldado desconocido", *La Gaceta*, Fondo de Cultura Económica, Nueva época, núm. 242, feb. 1991, pp. 49-53.
- TIRADO, Manlio, *Conversando con José Coronel Urtecho*, Managua: Nueva Nicaragua, 1983, 143 pp. (Colección Letras de Nicaragua, 5).
- VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, t. 4. *La literatura de Hispanoamérica*. [Selec. de ilustraciones: Edmon VALLES y Jordi ESTRADA, 3ª edición.] Barcelona: Planeta, 1979, 478 pp. pp. 398-433.

5 DE APOYO

5. 1 Sobre poesía

- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: UNAM, 1989, 180 pp. (Cuadernos del Seminario de Poética, 12).

- BOUSOÑO, Carlos, "I. La poesía como comunicación", *Teoría de la expresión poética*, [4ª edición aumentada.] Madrid: Gredos, 1966, 618 pp., pp. 17-181 (II. Estudios y Ensayos).
- CANFIELD, Martha L., "Un siglo de poesía: balance y perspectivas", "Ensayos", *Hispanamérica*, año XXIX, núm. 85, 2000, pp. 3-36.
- CARRASCO M., Iván, "Notas sobre la poesía apocalíptica hispanoamericana", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 18, 1981, pp. 139-148.
- Cómo se escribe un poema (Lenguas extranjeras)*. Selec., pról. e introducciones de Daniel FREIDEMBERG y Edgardo RUSSO. Buenos Aires-Lima-México-Barcelona: El Ateneo, 1994, 193 pp. (Serie El Taller del Escritor).
- DARÍO CARRERO, Ángel, *Llama del agua*. [Pról. de Luce LÓPEZ-BARALT.] Madrid: Trotta, 2001, 97 pp. (La dicha de enmudecer. Serie Poesía).
- DAUSTER, Frank, "Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940", *Revista Iberoamericana*, Vol. IV, núms. 148-149, jul. - dic. 1989, pp. 1161-1175.
- El poeta y su trabajo. Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Vladimir Maiakovsky, Cesare Pavese y Denise Levertov*. [2ª edición.] Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985, 133 pp. (Signo y Sociedad, 4).

FENELLOSA, Ernest - Ezra POUND, *El carácter de la escritura china como medio poético*, [Introducción y traducción de Mariano ANTOUN.] Madrid: Visor, 1977, 75 pp. (Libro II de la Colección Visor Literario).

FERNÁNDEZ MORENO, César, *Introducción a la poesía*, México: FCE, 1962 [2ª reimp. 1983] 143 pp. (Colección Popular, 30).

-----, "Entrevista con Roberto Fernández Retamar sobre la poesía conversacional en América Latina", en *Unión*, 1 (1979), [La entrevista tuvo lugar en La Habana, Cuba, el 20 de septiembre 1977], pp. 110 - 135.

GORDON, Samuel, "Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)", *Revista Iberoamericana*, [Número Especial dedicado a las Letras Mexicanas.] Vol. LVI, núm. 150 (Complemento del núm. 148 - 149), enero - marzo, 1990, pp. 255 - 266.

-----, "Roberto Fernández Retamar: ensayo conversado", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, núm. 159, abril - junio, 1992, pp. 675 - 690.

GOROSTIZA, José, "Notas sobre poesía. Prólogo", en *Muerte sin fin y otros poemas*, México: FCE /SEP, 1983, 149 pp. pp. 7 -25 (Lecturas Mexicanas, 13).

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*. [Traduc. y pról. de Samuel RAMOS.] Mexico: FCE, 1958 [Primera reimp. Argentina, 1992] 148 pp.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Síntesis, 2000, 271 pp. (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 22).
- MARITAIN, Jacques, *Fronteras de la poesía y otros ensayos*. [Traduc. de Juan ARQUÍMIDES GONZÁLEZ.] Buenos Aires: Club de Lectores, 1978, 177 pp.
- MARTINEZ RIVAS, Carlos, *La insurrección solitaria*, [3ª edición.] Managua: Nueva Nicaragua, 1982, 172 pp.
- Más de ocho siglos de poesía norteamericana, V. I*, [Selec. y pról. de Eva CRUZ, Edición bilingüe.] México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/ UNAM, 1993. 934 pp. (Textos de Difusión Cultural. Serie El Puente).
- MEJIA SÁNCHEZ, Ernesto, *Recolección a mediodía*, México: Joaquín Mortiz, 1980, 254 pp. (Biblioteca Paralela).
- MENARD, René, *La experiencia poética*. [Versión y nota preliminar de Raúl Gustavo AGUIRRE.] Caracas: Monte Ávila, 1970, 104 pp. (Colección Estudios).
- MONGUIÓ, Luis, "El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos", *Revista Hispánica Moderna*, año XXIII, núm. 2, abr. 1957, pp. 109-132.
- MUJICA, Hugo, *Poéticas del vacío*, Madrid: Trotta, 2002, 133 pp. (La dicha de enmudecer).
- NICOL, Eduardo, *Formas de hablar sublimes: Poesía y Filosofía*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas -

- UNAM, 1990, 182 pp. (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 16).
- OROZCO DIAZ, Emilio, *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco, t. I*. [Edición, introducción y anotaciones de José LARA GARRIDO.] Granada: Universidad de Granada, 1994, 596 pp.
- ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, [Selecc., pról. y notas de.] México: Siglo XXI, 1987, 505 pp.
- PARRA, Nicanor, *Poemas para combatir la calvicie. Muestra de antipoesía*. [Compil. de Julio ORTEGA.] México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Universidad de Guadalajara/ FCE, 1993, 382 pp.
- PAVESE, Cesare, *El oficio de poeta*. [Selección y traducción de Rodolfo ALONSO y Hugo GOLA, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, 113 pp. (Colección Ensayos).
- PAZ, Octavio, *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas, 1*. [2ª edición.] México: Círculo de Lectores / FCE, 1994, 619 pp. (Letras Mexicanas).
- PELLICER, Carlos, "Deseos", de 6, 7 poemas, en Octavio PAZ *et al.*, (pról.), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, 2ª edición, México: Siglo XXI, 1969, 476 pp. (La creación literaria. Poesía).

- PFEIFFER, Johannes, *La poesía*. [Traducción de Margit FRENK ALATORRE, 3ª edición.] México - Buenos Aires: FCE, 1959, 136 pp. (Breviarios, 41).
- POUND, Ezra, *El arte de la poesía*. [Versión de José VAZQUEZ AMARAL.] México: Joaquín Mortiz, 1990, 131 pp. (Serie del Volador).
- PLATÓN, "Ion o de la poesía", en *Diálogos*, [Estudio preliminar de Francisco LARROYO, 21ª edición] México: Porrúa, 1989, 785 pp., pp. 95-104. ("Sepan cuantos...", 13).
- ROMERO DE SOLIS, Diego, *Poesis (Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma)*, Madrid: Taurus, 1981, 350 pp. (Ensayistas, 191).
- SICILIA, Javier, *Poesía y espíritu*, México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura - UNAM, 1998, 84 pp. (Textos de Difusión Cultural. Serie Diagonal).
- STEVENS, Wallace, *El elemento irracional en la poesía*. [Traducción de Patricia GOLA.] México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987, 123 pp. (Colección Meridiano).
- SUCRE, Guillermo, *La máscara la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, [2ª edición corregida y aumentada.] México: FCE, 1985, 394 pp. (Tierra Firme).
- TORRES, Daniel, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Madrid: Pliegos, 1990, 124 pp. (Pliegos de ensayo, 40).

- VALÉRY, Paul, *Notas sobre poesía*. [Selección, traducción y prólogo de Hugo GOLA.] México: Universidad Iberoamericana, 1995, 78 pp. (Poesía y Poética).
- VITIER, Cintio, *Poética*, La Habana: [S / E], 1961, 104 pp.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, [4ª edición.] México: FCE, 1996, 123 pp. (Sección de Obras de Filosofía).

5. 2 HISTORIA, CRÍTICA, TEORÍA Y OBRAS LITERARIAS

- ACHÚGAR, Hugo, "Literatura / Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1er. semestre, 1989, pp. 153-165.
- ALEGRÍA, Fernando, *Literatura y revolución*, [2ª edición.] México: FCE, 1976, 250 pp. (Colección Popular, 100).
- ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia. La vida nueva*, [Introduc. y comentario de Francisco MONTES DE OCA, 17ª edición.] México: Porrúa, 1991, 204 pp. ("Sepan cuantos...", 15).
- BENEDETTI, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, [7ª edición.] México, Caracas, Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986, 181 pp.
- BORGESON, Paul W., Jr., "Poéticas post-nerudianas y la emancipación literaria latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1er. semestre, 1989, pp. 129-136.

- Centro de Estudios Literarios, *Antología de textos sobre lengua y literatura*, México: UNAM, 1971, 286 pp. (Lecturas Universitarias, 5).
- DOMINGUEZ HIDALGO, Antonio, *Iniciación a las estructuras literarias*, [6ª edición.] México: Porrúa, 1990, 318 pp.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, [coordinación e introducción.] *América Latina en su literatura*, [12ª edición.] México: Siglo XXI / UNESCO, 1990, 494 pp. (Serie "América en su Cultura").
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. [Versión de María D. MOUTON y V. GARCÍA YEBRA, 4ª edición revisada.] [4ª reimpresión, 1976], Madrid: Gredos, 1965, 594 pp. (Tratados y Monografías, 3).
- KIERNAN, Robert F., *Literatura estadounidense contemporánea. Estudio crítico a partir de 1945*. [Traducción de Aurora MERINO VILLAR.] México: Edamex, 1985, 190 pp., pp. 156-166
- MONTES, Hugo (compil.), *Asedios a la poesía. De Platón a Neruda*, [4ª edición.] México/ Santafé de Bogotá: Ediciones Universidad Católica de Chile/ Alfaomega, 2000, 181 pp.
- PACHECO, José Emilio, "Nota sobre la otra vanguardia", en *Revista Iberoamericana*. 108 - 109 (1979), pp. [327] - 328.
- Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Caracas: Fundamentos, 1971, 371 pp.

- REYES, Alfonso, *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona: Bruguera, 1986, 476 pp. (Narradores de hoy. Textos, 6).
- VELA, Arqueles, *Análisis de la expresión literaria*, [6ª edición.] México: Porrúa, 1987, 225 pp. ("Sepan cuantos...", 243).
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, [3ª edición.] México: FCE, 1995, 284 pp. (Tierra Firme).
- VILLAMAR, Janitzio, "Los beats a la vuelta de la esquina", en *Equipo Mensajero. Revista Literaria*, 5, feb. - may., 1997, pp. 20-21.

5. 3 DE ESTÉTICA

- CARRITT, E. E., *Introducción a la estética*. [Traducción de Octavio G. BARREDA.] (1ª edición en español, 1951), [4ª reimp.], México: FCE, 1974 (1951) (Breviarios, 39), 195 pp.
- ESTRADA, José Armando, *Estética*. México: Cultural, 1993 (1987), 255 pp.
- LARROYO, Francisco y Edmundo ESCOBAR (colaborador), *Sistema de la estética*. [2ª edición.] México: Porrúa, 1979, 459 pp.
- RAMOS, Samuel, *Filosofía de la vida artística*. [4ª edición.] México: Espasa Calpe Mexicana, 1980, 120 pp. (Colección Austral, 974).

SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, *Estética y marxismo, t. II*. [Presentación y selección de, 2ª edición.] México: Era, 1975, 525 pp. (El hombre y su tiempo).

TAINE, Hipólito, *La naturaleza del arte*. [Versión de G. CASTILLEJOS.] México: Grijalbo, 1969, 152 pp. (Colección 70. Segunda Serie, 54).

5. 4 SOBRE NICARAGUA

ALEGRIA, Claribel y D. J. FLAKOLL, *Nicaragua: la revolución sandinista. Una crónica política / 1855 - 1979*, México: Era, 1982, 479 pp. (Serie Popular, 180).

Christus. Revista mensual de Teología, 538, sept., 1980.

FERLINGHETTI, Lawrence, *Seven Days in Nicaragua Libre*. [Photographs by Chis FELVER.] San Francisco: City Lights Books, 1984.

GIRARDI, Giulio *et al.* (editores), *Nicaragua, trinchera teológica. Para una teología de la liberación desde Nicaragua*. [Dibujos de Maximino CEREZO.] Managua/ Salamanca: Centro Ecueménico Antonio Valdivieso/ Loguez, 1987, 438 pp.

----- (coordinadores), *Pueblo revolucionario, pueblo de Dios. Aspectos del cristianismo popular en Nicaragua.*, Managua: Centro Ecueménico Valdivieso / Claves Latinoamericanas, 1989, 403 pp.

- MARTÍNEZ, SanJuana, "Expulsión, censura, exilio y suspensión, castigos del Vaticano contra los teólogos disidentes", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, núm. 885, 18 oct., 1993, pp. 46-47.
- MONROY GARCÍA, Juan José, "Proceso de reunificación del FSLN", en *Tendencias ideológicas-políticas del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) 1975-1990*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, 251 pp.
- MORA, Raúl H., "Para Fernando Cardenal, su exclusión de los jesuitas coincide con la línea de Reagan", *Proceso. Semanario de Información y Análisis*, 424, 17 dic. 1984, pp. 40-42.
- NÚÑEZ SOTO, Orlando, *Transición y lucha de clases en Nicaragua, 1979 - 1986*, México: Siglo XXI / Coordinadora Regional de Investigaciones Económicas y Sociales, 1987, 241 pp.
- PASSAMAY, Luciana y Ettore PIERRI, *Nicaragua. La dramática lucha de un pueblo por su libertad*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1979, 174 pp.
- PEÑA Y PEÑA, Álvaro, *Monografía de la República de Nicaragua*, México: Editorial del Valle de México, 1969, 63 pp. (Cuadernos de Lectura Popular. Serie: América).
- RAMÍREZ, Sergio, *El alba de oro. La historia viva de Nicaragua*, [3ª edición.] México: Siglo XXI, 1985, 306 pp.

- SELSER, Gregorio, *Nicaragua de Walker a Somoza*, México: Mex Sur, 1984, 332 pp.
- VIGIL, José María, (coord.), *Nicaragua y los teólogos*. México: Siglo XXI, 1987, 315 pp.

5. 5 DEL SÍMBOLO

- ÁLVAREZ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*. [Presentación de Humberto MARTÍNEZ y prólogo de Francisco AYALA.], México: UAM - Azcapotzalco, 1995, 118 pp. (Libros del laberinto, 47).
- BACHELARD, Gastón, *La poética de la ensoñación*, [Traduc. de Ida VITALE, 3ª reimp.] Bogotá: FCE, 1998, 321 pp.
- CAMPOS, Jorge, (pról.), "Índice alfabético de modismos y frases alegóricas", en Miguel Ángel ASTURIAS, *Leyendas de Guatemala*, Navarra: Salvat, 1971, 168 p. p. 156.
- DIEL, Paul, *Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. [Traduc. de Ligia ARIONA.] México: FCE, 1989 [1ª reimp. 1994] 328 pp. (Colección Popular, 423).
- JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, [Traducción de Luis ESCOBAR BAREÑO, 5ª edición.] Barcelona: Caralt, 1992, 334 pp. (Biblioteca Universal Contemporánea, 96).
- LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. [Versión de Claudio GANCHO.] Barcelona: Herder, 1992.

MATAMOROS FRANCO, Nora María, "La experiencia religiosa y misticismo: la mística como *ars simbolica*", en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 596, sept., 2000, pp. 37-40.

5. 6 SOBRE TEOLOGÍA, ESPIRITUALIDAD, MÍSTICA E HISTORIA DE LA IGLESIA CATÓLICA

Agustín, San, *Confesiones*. [Versión, introducción y notas de Francisco MONTES DE OCA, 9ª edición.] México: Porrúa, 1986, 258 pp. ("Sepan cuantos...", 142).

ÁLVAREZ, Javier. *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Madrid: Trotta, 1997, 315 pp. (Estructura y Proceso. Serie Religión).

ANÓNIMO, *El Ríg Veda*, Juan Miguel de MORA [traducción del sánscrito y estudio analítico, con la colaboración de Ludwika JAROCKA.] México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, 310 pp. (Cien del Mundo).

ANÓNIMO Inglés, s. XIV, *La Nube del no-saber y El libro de la orientación particular*, [Traduc. de Pedro R. SANTIDRIÁN.] Madrid: San Pablo, 1981, 254 pp. (Colección Albor, 9).

ARINTERO, Juan G., O. P., *Cuestiones místicas*. [Introducción de Fr. Sabino M. LOZANO, O. P.] Madrid: BAC, 1956, 690 pp. (Sección IV. Ascética y Mística, 154).

- BATAILLE, Georges, "Mística y sensualidad", *El erotismo*. [Traducción de Toni Vicens, 3ª edición.] Barcelona: Tusquets, 1982, 378 pp., pp. 306 - 363.
- BERMÚDEZ, Lilia, Teresa CASTRO y Antonio CAVALLA, *Cristianismo y revolución en Centroamérica*, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM / CELA, 1980, 91 pp. (Serie: Análisis de Coyuntura, 4).
- BERRYMAN, Phillip, *Teología de la Liberación: los hechos esenciales en torno al movimiento revolucionario en América Latina y otros lugares*. [Traducción de Sergio FERNÁNDEZ BRAVO.] México: Siglo XXI, 1989. 196 pp. (Sociología y Política).
- BOFF, Leonardo y Frei BETTO, *Mística y espiritualidad*, Traducción de Juan Carlos RODRIGUEZ HERRANZ, Madrid: Trotta, 1996, 142 pp. (Estructuras y procesos. Serie Religión).
- BLANCH, Antonio, S. J., *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones*, México: Universidad Iberoamericana / ITESO, 1996, 46 pp. (Cuadernos de Fe y Cultura, 6).
- BLASCO PASCAL, Francisco J. y María del Carmen GONZÁLEZ MARÍN, *Ascética, mística y picaresca*, [3ª reimp.] Madrid: Cincel, 1989, 87 pp.

XXXVIII MARTÍN JIMÉNEZ SERRANO

- CÁRDENAS PALLARES, José, *El Cantar de los cantares y el amor Humano*, [2ª edición.] México: Centro de Estudios Ecuménicos, 1985, 72 pp.
- CODINA, Víctor, *Teología y fe en América Latina. La teología de la liberación*, Buenos Aires: Ediciones Paulinas, [1986], 60 pp. (Cuadernos Pastorales, 13).
- CONCHA, Miguel y Jorge IÑIGUEZ, *Cristianos por la revolución en América Latina*, México: Grijalbo, 1977, 159 pp. (Colección 70, 148).
- Documentos completos del Vaticano II*, 9ª edición, México: Librería Parroquial, 1987, 544 pp.
- DOS SANTOS, Theotonio, et al., *Iglesia y Estado en América Latina*, México: CRT / SEPLA, [1979], 131 pp. (Trazos).
- FERNÁNDEZ-TEJERO, Emilia, *El cantar más bello. El Cantar de los cantares de Salomón*. [Traducción y comentario de.] Madrid: Trotta / CSIC, 1994, 111 pp. (La dicha de enmudecer. Serie Poesía).
- GRAEF, Hilda, *Historia de la mística*. [Traducción de Enrique MARTÍ LLORET.] Barcelona: Herder, 1970, 351 pp. (Biblioteca Herder: Sección de Teología y Filosofía. Vol. 120).
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Beber en su propio pozo. En el itinerario espiritual de un pueblo*, [2ª edición.] Salamanca: Sigueme, 1984, 182 pp.

- HERNÁNDEZ PICO, Juan, S. J. y Jon SOBRINO, S. J., *Solidarios por el reino: Los cristianos ante Centroamérica*, México: CRT, 1982, 115 pp. (Aportes, 9).
- Iniciación Bíblica. Introducción al estudio de las Sagradas Escrituras.* "5. El Cantar de los cantares", [Traducción de Pbro. Juan M. ABASCAL.] México: Jus, 1957, 1013 pp., pp. 179 -181.
- Iniciación teológica. Tomo I: Las fuentes de la teología, Dios y la creación*, [Por un grupo de teólogos, 3ª ed., Versión española por los PP. Dominicos del Estudio General de Filosofía de Caldas de Besaya (Santander), de la obra *Initiation Théologique I y II*, del P. A. M. Henry, O. P. y un grupo de teólogos.] Barcelona: Herder, 1967. 765 pp. (Biblioteca Herder. Sección de Teología y Filosofía, Vol. 15).
- JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero, *Teología de la mística*, Madrid: BAC, 1963; 523 pp. (Sección IV, Ascética y Mística, 224).
- JOHNSTON, William, *Teología mística: La ciencia del amor*, [Traduc. de María Belén IBARRA.] España: Herder, 1997, 389 pp.
- LÓPEZ-BARALT, Luce y Lorenzo PIERA, *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad.* [Compiladores.] Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, 1996, 268 pp. (Paradigma, 12).

Los cristianos y el socialismo. Primer encuentro latinoamericano, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, 274 pp. (Sociología y Política).

MERCADER MARTÍNEZ, Manuel, *Cristianismo y revolución en América Latina*, México: Editorial Diógenes, 1974, 146 pp.

MERTON, Thomas, *La montaña de los siete círculos*. [Traducción de Aquilino TUR.] México: Promexa, 1992, 625 pp.

-----, *Los manantiales de la contemplación. Un retiro en la Abadía de Getsemani*. [Traducción de Matilde HORNE.] Buenos Aires: Sudamericana, 1993, 253 pp.

-----, *Amar y vivir: El testamento espiritual de Merton*. [Traducción de Joaquín ADSUAR.] Barcelona: Oniro, 1997, 137 pp. (El viaje interior, 2).

MOLINOS, Miguel de, *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (fragmentos)*. [Pról. y notas de José Ángel VALENTE.] Madrid: Alianza Editorial, 1989, 249 pp.

Obras completas de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia, [8ª edición.] Madrid: Apostolado de la Prensa, 1966, 1072 pp.

OLMEDO, Daniel, S. J., *Historia de la Iglesia Católica*, [4ª edición.] México: Porrúa, 1985, 807 pp.

QUILES, Ismael, S. J., *Filosofía de la religión*, [3ª edición.] Madrid: Espasa-Calpe, 1973, 139 pp.

- RICHARD, Pablo, *La iglesia latinoamericana entre el temor y la esperanza. Apuntes teológicos para la década de los 80.* [Pról. de Gustavo GUTIÉRREZ.] 3ª edición, San José, [Costa Rica]: Dei, [1982], 103 pp.
- *La fuerza espiritual de la iglesia de los pobres.* [Pról. de Leonardo BOFF, 2ª edición.] San José, [Costa Rica]: Dei, 1988, 187 pp. (Teología latinoamericana).
- ROYO MARÍN, Antonio, Fr., O. P., "IV. Naturaleza de la mística", *Teología de la perfección cristiana.* [Pról. de Fr. Albino G. MÉNDEZ-FEIGADA, 2ª edición.] Madrid: BAC, 1955, 903 pp., pp. 224 - 586 (Sección 114. Teología y cánones).
- Sagrada Biblia.* [Versión directa de las lenguas originales por Eloino NÁCAR FUSTES y Alberto COLUNGA CUETO, O. P., 24ª edición.] Madrid: BAC, 1985, 1427 pp.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España,* Madrid: Espasa-Calpe, 1984, 324 pp. (Espasa Universitaria, 18).
- TERESA DE JESÚS, santa, *Las moradas. Libro de su vida.* [Biografía de Juana de ONTAÑÓN.] México: Porrúa, 1966, 314 pp. ("Sepan cuantos...", 50).
- *Libro de la vida,* [Edición de Dámaso CHICHARRO.] México: REI-México, 1988. 483 pp. (Letras Hispánicas, 98).

- TERRINONI, Ubaldo, *El Cantar de los Cantares. Comentario espiritual*, [Traducción de Cecilia PREZIOSO.] Buenos Aires: Ediciones Paulinas, [s / a], 139 pp. (Biblia Vida, 13).
- TRESMONTANT, Claude, *La mística cristiana y el porvenir del hombre*. [Versión de Joan LLOPIS.] Barcelona: Herder, 1979, 201 pp.
- VIDALES, Raúl, y Luis RIVERA PAGÁN (editores), *La esperanza en el presente de América Latina: ponencias presentadas al II Encuentro de Científicos Sociales y Teólogos sobre el tema: "El discernimiento de las Utopías"-Costa Rica, 11 - 16 de julio de 1983*, San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1983, 479 pp.
- VIZMANOS, Francisco de B, S. J. e Ignacio RIUDOR, S. J., *Teología fundamental para seglares*, Madrid: BAC, 1963, 960 pp. (Sección II. Teología y cánones, 229).
- XIRAU, Ramón, *Dos poetas y lo sagrado. Juan Ramón Jiménez / César Vallejo*, México: Joaquín Mortiz, 1980, 109 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- , *Cuatro filósofos y lo sagrado. Teilhard de Chardin, Heidegger, Wittgenstein, Simone Weil*, México: Joaquín Mortiz, 1986, 101 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- , *De mística. San Juan de la Cruz, Maestro Eckhart, Edith Stein, Simone Weil*, México: Joaquín Mortiz, 1992, 101 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz).

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, [2ª edición aumentada, 1973, 3ª reimpresión.] México: FCE, 2001, 412 pp. (Breviarios, 103).

-----, "Mística y poesía", en *Filosofía y poesía*, [4ª edición.] México: FCE, 1996, 123 pp., pp. 47 - 71 (Sección de Obras de Filosofía).

ZOLLA, Elémire, *Los místicos de Occidente*, 4 vols. [Traducción de José Pedro TOSAU ABADÍA.] Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós, 2000 (Paidós Orígenes, 13, 14, 15, 16).

5. 7 SOBRE SEXUALIDAD

INCIARTE, Esteban, *Erótica y mística*, México: Premiá, 1979, 142 pp. /La red de Jonás).

FEUERSTEIN, Georg, *Sagrada sexualidad*. [Traducción de Marcelo COHEN.] Barcelona: Kairós, 1995, 262 pp.

PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México: Seix Barral, 1994, 223 pp. (Biblioteca Breve).

5. 8 SOBRE FILOSOFÍA

BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*. [Traducción de Jorge FERREIRO. 2ª edición.] México: FCE, 1999. [1ª reimp. 2000,] 141 pp. (Breviarios, 435).

CANALS VIDAL, F., [compil.], "San Anselmo. II: Dios es mayor que todo lo pensable. V. La cuestión sobre la nada",

Textos de los grandes filósofos. Edad Media, 4ª edición, Barcelona: Herder, 1991, 263 pp., pp. 69-71; 75-77 (Curso de Filosofía Tomista, 13).

COPLESTON, Frederick, *Historia de la filosofía, vol. II. De San Agustín a Escoto*, [5ª edición, 1982, 2ª reimp.] Barcelona/ Caracas/ México: Ariel, 1987, 582 pp.

DÍAZ DE LEÓN, M. Rodolfo, *Problemas filosóficos*, México: Trillas/ UDEM, 1996 [Reimp. 2002], 336 pp.

GUTIÉRREZ SAENZ, Raúl, *Historia de las doctrinas filosóficas*, [18ª edición.] México: Esfinge, 1987.

-----, *Introducción a la lógica*, [21ª edición.] México: Esfinge, 1986.

-----, *Introducción a la filosofía*, [3ª edición.] México: Esfinge, 1995.

HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la filosofía, 2 vols.*, [Presentación, traduc. y síntesis de historia de filosofía española por Luis MARTÍNEZ GÓMEZ, S. J.] Barcelona: Editorial Herder, 1991.

KRUSE, Herman, *Filosofía del siglo XX y servicio social*, Buenos Aires: Humanitas, [1986], 93 pp. (Colección Desarrollo Social).

MARIAS, Julián, *Historia de la filosofía*, [Prólogo de Xavier Zubiri, Epílogo de José Ortega y Gasset, 6ª reimp.] México: Alianza Universidad textos. 1991. 515 pp.

- MONTES DE OCA, Francisco, (compil.), "Sartre. El Origen da la nada", *La filosofía en sus fuentes*, [4ª edición.] México: Editorial Porrúa, 1992, 591 pp., pp. 573-576.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *Himno del universo*. [Traducción de Florentino PÉREZ.] Madrid: Taurus, 1964, 169 pp. (El futuro de la verdad, 13).
- , *El medio divino*, [3ª edición.] Madrid: Alianza Taurus, 1981, 158 pp. (Sección: Humanidades, 414).
- VERNEAUX, R., "II. Pascal. Los dos infinitos. VIII. Hegel. El ser y la nada; el infinito verdadero y falso", *Textos de los grandes filósofos. Edad Moderna*. [Versión de María Luisa MEDRANO, 4ª edición.] Barcelona: Herder, 1982, 183 pp., pp. 51-57; 170-176.
- ZEA, Leopoldo, "IV: Intentos para conciliar la fe y la filosofía. 55. El hombre como nada absoluta. VII. El hombre moderno y el mundo cristiano. Epílogo", *Introducción a la filosofía. La conciencia del hombre en la filosofía*, [11ª edición.] México: UNAM, 1991, 257 pp., pp. 109-171; 241-153.

5. 9 SOBRE HERMENÉUTICA

- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, [2ª edición.] México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México/ Itaca, 2000, 204 pp.