

## Notas preliminares para armar una antología de la poesía de Ernesto Cardenal

Ana Porrúa  
Facultad de Humanidades/ UNMdP  
Centro de Letras Hispanoamericanas  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
porruana@gmail.com

I. Armar una selección de la poesía de Ernesto Cardenal será siempre una tarea “fructuosa y oportuna”,<sup>1</sup> aunque difícil. Las razones de la oportunidad, o más bien de la necesidad, son bastante evidentes ya que la trayectoria de Cardenal (Granada, Nicaragua: 1925) construye una de las poéticas más potentes y singulares de América Latina y, a la vez, re coloca y hasta reinventa la biblioteca de los poetas continentales e insiste en una lectura de esos textos –poesía norteamericana pero también cantares indígenas, crónicas de conquista, testimonios, textos políticos, textos religiosos desde el Chilam Balam de Chumayel a la Biblia– que revisa las coordenadas de lo nacional y lo extranjero y toca la cuerda de la mejor poesía política. La dificultad tiene que ver, sobre todo, con los cuidados de armar una muestra representativa de este proyecto poético y de dar a conocer poemas que alcanzan por momentos la extensión del libro. Planteamos un recorrido cronológico aunque no completo, desde los primeros poemas que Cardenal mismo decide considerar parte de su poesía completa (su línea de inicio, la de un poeta que publica por primera vez un libro después de los 30 años) hasta los últimos.

II. Ernesto Cardenal nombra a Ernesto Mejía Sánchez como albacea de toda su poesía aún inédita, antes de ingresar al monasterio en Gethsemani, en 1957: se trata del libro de epigramas que se publicará por primera vez en México recién en el año 1961, sus traducciones de Catulo y Marcial y *Hora 0* que aparecerá en *Revista Mexicana de Literatura* en 1957 y 1959. Entre uno y otro se publicó *Gethsemani, Ky* (1960),<sup>2</sup> libro que recoge los poemas de su experiencia en el monasterio trapense, del que se retiró en 1959 para continuar sus

---

<sup>1</sup> Los términos envían a las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, cuando escribe: “Después de *Azul...*, después de *Los Raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea –todo bella cosecha–, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto” (Darío 1968: 545).

<sup>2</sup> *Epigramas* se publica por primera vez en 1961, en México por la editorial de la UNAM, con un prólogo de Ernesto Mejía Sánchez; *Gethsemani, Ky* en 1960 (México: Ecuador). Seguimos en este caso la bibliografía de Cardenal realizada por Borgeson.



estudios sacerdotales en Cuernavaca, México y luego en Colombia. De este mismo período en el que tenía prohibida la escritura literaria son los poemas de *Salmos*, publicado por la Universidad de Antioquía en 1964. En 1965 se publica *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (Medellín: Editorial La Tertulia), en 1966 *El estrecho dudoso* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica), que se reeditará en Educa, de Costa Rica en 1971 con un célebre prólogo de José Coronel Urtecho. En 1969 sale *Homenaje a los indios americanos* por la Editorial Universitaria de León, Nicaragua. Una versión muy ampliada de este libro es *Los ovnis de oro. Poemas indios* (México, Siglo XXI, 1988).

*Hora 0* es uno de los primeros textos de Cardenal aunque se publique como libro recién en 1960 y permite pensar en una poesía extensa, narrativa, inscrita en una tradición de la poesía política que enlaza materialismo y religiosidad (recordemos que Cardenal es uno de los sacerdotes que participa de los inicios de la Teología de la liberación), o lo material con lo trascendente. *Hora 0*, el poema de la Rebelión de abril (1954) en Nicaragua, del intento fallido de derrocar a Somoza, inicia en el proyecto poético cardenaliano un movimiento documental que puede revisarse tanto a partir de la aparición de ciertas voces en el poema –bajo un efecto de dramatización–, como desde el *arrastré* de materiales de la historia, de la economía hacia el mismo. En esta línea, se encuentran no sólo algunos poemas de *Homenaje a los indios americanos*, o los que en la *Poesía completa* de Patria grande editora se denominan poemas documentales –“Raleigh”, “Squier en Nicaragua”, “Con Walker en Nicaragua”, entre otros–, sino de manera casi programática en *El estrecho dudoso* y luego en *Canto Nacional* (Colección COUN, 1972) y *Oráculo sobre Managua* (Managua: Editorial José Martí, 1973). No se trata, claro está, de una veneración por el documento sino de una intervención radical en el archivo cultural latinoamericano, una relectura a partir del corte y la puesta en común, aspecto que retomaremos sobre el final de esta presentación. También en la tradición de los poemas extensos habría que situar los últimos libros de Cardenal, como *Cántico cósmico* (Guadalajara, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1989),<sup>3</sup> *Telescopio en*

---

<sup>3</sup> Hay dos libros de Ernesto Cardenal que no ingresan a la *Poesía completa* de Patria grande ediciones, ni a la reciente de Trotta con selección y prólogo de María de los Ángeles López: *Tocar el cielo* (Salamanca, Lóguez ediciones, 1981) y *Vuelos de victoria* (Buenos Aires, Nueva América, 1987). Son dos libros publicados durante su gestión como Ministro de Cultura del gobierno del Frente Sandinista de Liberación Nacional (1979-1987), cuya revolución él apoyó. En 2009 se publicó *Pasajero en tránsito* (Madrid: Trotta).



*la noche oscura* (Madrid: Trotta, 1993), *Versos del pluriverso* (Madrid: Trotta, 2005), o su más reciente *Hijos de las estrellas* (Managua, Anama, 2019). Estos cuatro últimos libros retoman con mayor énfasis la poesía religiosa, mística o contemplativa pero agujerada de manera constante por el materialismo de la perspectiva científica.

Antes de indagar las zonas y los modos de contacto de la poética de Ernesto Cardenal con otros proyectos de escritura como el de Ezra Pound, la New Poetry norteamericana o la “poesía primitiva”,<sup>4</sup> quisiera dejar abierta la idea de una *hora cero* de la poesía latinoamericana, de la poesía nicaragüense que desmonta temporalidades para pensar la propia historia y plantar una poética que se encuentra entre las más revulsivas y arriesgadas de su época.

III. En el año 1974 se publica *Poesía nueva de Nicaragua* (Buenos Aires, Carlos Lohlé, Cuadernos Latinoamericanos), una antología de poemas de treinta autores que según leemos en la “Presentación” (publicada en este mismo número de *El jardín de los poetas* como Recate) escriben poesía política, “no *propaganda* política” y se inscribirían en “la principal tendencia de la poesía nicaragüense que es la exteriorista” (1974: 9). Ya volveremos sobre esta denominación pero ahora importa que esa biblioteca vuelve a nombrar *lo nuevo* de Nicaragua. Este libro de 1974 abre con Azarías H. Pallais (1885-1954) y cierra con Leonel Rugama, un poeta que se había incorporado a la guerrilla urbana del Frente Sandinista de Liberación Nacional, asesinado por la dictadura somocista en 1970, a los 20 años. Casi tres décadas antes, Cardenal había prologado *Nueva poesía nicaragüense. Antología*, con selección y notas de Orlando Cuadra Downing (Madrid, Seminario de problemas Hispanoamericanos, 1949). En este caso las muestras son mayores y los poetas menos, catorce para ser más precisos. Lo llamativo es que la antología editada por Lohlé retoma casi todos los nombres de la del ‘49.<sup>5</sup> Esta última abría con Rubén Darío (que parece ser parte de la nueva poesía nicaragüense aún a fines de los ‘40) pero su segundo nombre era también Azarías H. Pallais. En 1974 se repiten, en algunos casos, varios de los poemas incluidos en las selecciones personales de 1949 (de Pallais o Salomón de la Selva, por ejemplo); en otros, en cambio, como el del mismo Cardenal

---

<sup>4</sup> En 1979, en Madrid, bajo el sello Alianza, se publica *Antología de poesía primitiva*, con selección y prólogo de Ernesto Cardenal. En este caso se puede ver que no se trata de un proyecto de toda escritura “primitiva” o indígena sino de una reunión de Cardenal que dialoga con su propio proyecto porque la selección incluye textos de Chile, Colombia, México, Paraguay o Panamá, junto a otros de Estados Unidos, Australia, África o la India.

<sup>5</sup> Los dos poetas que no migran a la antología de 1974 son Ángel Martínez y Rodolfo Sandino.



(presente en las dos antologías), Coronel Urtecho, Ernesto Mejía Sánchez o Carlos Martínez Rivas se arma una muestra absolutamente nueva. Esta nueva selección es interesante porque permitiría a la vez que se mantiene el corpus de la poesía nicaragüense *nueva*, abrir nuevos textos, nuevas zonas temáticas y de la escritura de estos autores. Sin embargo, los fundamentos de algunas de las inclusiones pueden verse como una explicitación de los “orígenes” de la poesía nacional y también de la propia poética cardenaliana. En este sentido, si se recuperan los textos introductorios a las muestras de cada poeta, podrá verse que son reescrituras de los de 1949 y entonces, la recepción de Azarías H. Pallais por parte del Grupo Vanguardia, fundado en 1928, como su precursor, no es un dato menor, ya que Cardenal tuvo contactos estrechos con esos vanguardistas y compartió con ellos posiciones ante la poesía.<sup>6</sup>

El texto de presentación de *Nueva poesía nicaragüense. Antología*, titulado “Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense” (1949: 11-99), es una reescritura de la tesis que Ernesto Cardenal presentó para obtener su título en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a la que ingresó en 1943. Retrotraerse a Rubén Darío es colocar la idea de lo nuevo pegada a la noción de origen. En este sentido son relevantes algunas de las figuras que utiliza Cardenal en esta sección del ensayo, “El viaje a nado”. Nicaragua es un territorio inestable o más bien “un país fogoso y turbulento que desde hacía siglos pugnaba por salir de sus fronteras. La misma anatomía geográfica de la tierra le da una configuración de puente, de tierra de paso, de tránsito, no de permanencia, y toda nuestra historia es una historia de viajes y aventuras de mar” (1949: 11-12), dice Cardenal refiriéndose a los primeros viajes de búsqueda de un estrecho marítimo por el que pasar directamente al Pacífico, del “estrecho dudoso” al que se refiere su libro de poemas del mismo nombre, el que tanto preocupó a Colón, a Dávila y a Cortés. Y agrega: “En medio de dos mares, en 1880, Nicaragua era aun un país anclado en la tierra; sus puertos se asfixiaban, y en el barrio de pescadores de Granada

---

<sup>6</sup> Los principales exponentes del grupo Vanguardia son Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos, responsables creación de la Anti-Academia de la Lengua, el Café de las Artes y el teatro experimental Lope. En “El grupo de Vanguardia”, incluido en la antología de 1949, se consigna una primera etapa, con la llegada de Urtecho y Cabrales a Nicaragua en 1925, “que habían de dar el primer impulso a un movimiento renovador o revolucionario que rebasaría los límites de lo puramente poético” (489), escribiendo en *La Semana*, *Criterio* y el *Diario Nicaragüense*, y se agrega que sobre fines de los años '30 la mayor parte de los integrantes de Vanguardia “hacen una virada hacia la política” (490).



las barcas habían quedado secas en mitad de las calles. Y el mar era una nostalgia nacional" (1949: 12). Esta imaginación de un país amurallado, desconectado, es trasladada por Cardenal a la poesía; así "Con Rubén Darío, Nicaragua respiró, por fin, viento de mar (...). Darío fue la salida al mar, el acontecimiento geográfico más grande de Nicaragua" (1949: 12). Un poeta, o cierta poesía se transforma en esta perspectiva en apertura, en tanto Darío conectaría la poesía de Nicaragua no sólo con el resto de la poesía de América Latina sino, además, y sobre todo, porque la conecta con la poesía en lengua española, a tal punto que muchos años después de este prólogo de Cardenal, cuando Gerardo Diego arma su *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* recopila poemas de poetas españoles y agrega un único latinoamericano, Rubén Darío, otorgándole carta de ciudadanía, ya que tiene "pleno derecho de poeta español", porque "(...) es evidente que jamás un poeta de allá se incorporó con tal total fortuna a la evolución de nuestra poesía patria, ejerciendo sobre los poetas de dos generaciones un influjo directo, magistral, liberador, (...)" (1934: 19). Un poeta, su poesía introduce la poesía nicaragüense en un campo poético moderno amplio, pero además rediseña la geografía de un país, de una nación. El movimiento hacia afuera tiene este doble sentido y es lo que habilita la hipótesis más fuerte del ensayo de Cardenal: Darío "Por fin se fué del todo, y entonces nació la poesía nicaragüense" (1949: 13).

La idea del viaje y el retorno escande un trayecto sobre el que se puede pensar tanto en la biografía de Cardenal –sus viajes y estadías en México, Estados Unidos, Colombia y su retorno a Solentiname, una isla de Nicaragua, para fundar allí, justamente, una comunidad religiosa que será también comunidad política–, como su poética. De hecho, en los apuntes que luego ingresarán a poemas de *Gethsemani*, *Ky* el paisaje de Kentucky trae, indefectiblemente, el de Nicaragua, y entonces para poder nombrar a "los estorninos" que "cantan en el sicomoro" investiga cómo se llama ese pájaro "negro tornasol, parecido a nuestro zanate clarinero" (M I: 100). Irse y volver son las aristas del movimiento que está también en la temporalidad que se abre en los poemas de Cardenal: ir hacia atrás y arrastrar ese pasado al presente y ponerlo a sonar, incluso a hablar. Así aparece la voz (o la escritura) de Leonel Rugama o Mao Tsé Tung en *Oráculo sobre Managua*; la de Marx, la Biblia o Sandino en *Canto Nacional*; las citas de Pedrarias Dávila, el Padre Fray Bartolomé de las Casas o Colón en *El estrecho dudoso*; las del Chilam Balam, el Popol Vuh o los cantares mexicanos –específicamente la de Netzahualcoyótl– en *Homenaje a los indios americanos*; la de los evangelios en *Evangelio de Solentiname* (Salamanca, Ediciones Sígueme, 1975). Y en este



sentido, la poética de Cardenal es posible en tanto Darío fue “la salida al mar” de Nicaragua, pero supone siempre el retorno hacia una idea de lo propio que debe ser puesto en movimiento a partir de diferentes voces, de temporalidades distintas. Así, la poesía de Cardenal pone en primer plano el paisaje, la escena pero también una idea de territorio más compleja, atravesada por vectores culturales, económicos, políticos.

IV. De 1949 es también la publicación de *Panorama y antología de la poesía norteamericana* con selección y traducciones de José Coronel Urtecho. La coincidencia con la *nueva* poesía nicaragüense no es sólo la del año sino también la de la editorial. Nicaragua y Estados Unidos arman sus parnasos para nicaragüenses y, también, para la propia tradición, la propia poética de Urtecho y Cardenal, entre otros. A su modo, podrían leerse dos hitos de aquél movimiento entre el adentro y el afuera: Darío se fue “definitivamente” y entonces nació la poesía nicaragüense, pero también la poesía norteamericana llega a Nicaragua (para quedarse). Luego de esta primera colección breve, Urtecho convida a Cardenal para seguir ampliando ese corpus. Años después, en 1963, la palabra panorama desaparece del título y queda el resto: *Antología de la poesía norteamericana* sale en Madrid, bajo el sello Aguilar y arma una cartografía extensísima que va de la poesía indígena (cantos sioux, yanquis, chippewa, apache, papago) hasta Gregory Corso (1930), Gary Snyder (1930) y Howard Frankl (1934). Después de lo que luego Cardenal publicará como “poesía primitiva”, inmediatamente aparecen Poe y “el poeta de la democracia”, Walt Withman.<sup>7</sup>

Estas dos antologías más la de la poesía de Ezra Pound que publican juntos en 1979,<sup>8</sup> constituyen “uno de los programas más amplios y extendidos de traducción de poesía norteamericana en toda América Latina” (Raimondi 2017: 144).

El corte de la poesía norteamericana, en esta muestra que es realmente extensa y, además, representativa arroja nuevamente la coincidencia con la poesía de Urtecho y

---

<sup>7</sup> También ingresan, entre muchos otros, Robert Lowell, Carl Sandburg, Robert Frost, H.D., Emily Dickinson, Philip Lamantia, Allen Ginsberg, John Ashbery, Frank O'Hara, Lawrence Ferlinghetti, Denise Levertov, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Ezra Pound, T. S. Eliot, W. C. Williams, E. E. Cummings, Poe. Las citas de la “Presentación” de Cardenal están tomadas de la reedición venezolana de 2007.

<sup>8</sup> Ya en el año 1967 aparecieron parte de estas traducciones en *El corno emplumado*, la revista bilingüe, dirigida por Margaret Randall y Sergio Mondragón y publicada en México desde 1962 hasta 1969. “Ezra Pound” (selecciones), traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, Nro. 24: 7-25. *El corno emplumado* publicó en varias oportunidades la poesía de Cardenal y fue una pieza clave de la conexión entre poesía latinoamericana y poesía norteamericana.



Cardenal y mete una cuña en los debates de época:<sup>9</sup> "Una poesía realista casi siempre, de la vida diaria y de lo cotidiano frecuentemente, muy narrativa también y anecdótica, y conversacional y coloquial, muy inteligible generalmente, en el lenguaje de todos, concreta y directa" (2007: XII) Inmediatamente Cardenal pone en relación este realismo con los postulados de Pound sobre una poesía objetiva, sin desviaciones, directa y sin metáforas innecesarias; y destaca la relación de la poesía norteamericana con ese mundo nuevo, con su lengua, y con la inclusión de los problemas sociales y de la justicia. En una larga enumeración de lo que aparece en la poesía de Whitman -en la que podríamos leer las largas enumeraciones de la poesía de Cardenal- destaca la visibilidad de lo americano:

Whitman fue el cantor de América, y cantor de la Democracia como comunión de todos los hombres y de los hombres con la naturaleza y con el cosmos. Poeta de multitudes, recorría el país a pie, y su poesía incluía todo, enumerando toda clase de oficios y formas de vida: mecánicos, carpinteros, albañiles, cazadores, pescadores, tramperos, balleneros, pilotos del río, leñadores y sus cabañas solitarias en el bosque. Cantor de todo y de todos, en su poesía están los mares y los ríos, lagos y praderas, selvas y montañas, y la populosa Manhattan su ciudad, y también las locomotoras y los ómnibus, las manadas de búfalos, los esclavos y los indios, el arrullo de la madre con su niño, el joven esposo y la joven esposa, el canto de los camaradas abrazados. Amó la vida al aire libre, y su poesía fue vital y espontánea, sin que hubiera separación entre la poesía y la vida. Inventó el verso libre, y éste fue hecho en el idioma del pueblo y no el de los literatos. En fin fue la primera poesía inspirada por esa realidad nueva, el Nuevo Continente. (Cardenal 2007b: XIV y XV)

Sin la intención de ahondar o cerrar el debate en esta relación de la poesía nicaragüense con la norteamericana, me parece interesante destacar dos lecturas: Livon-Grosman postula que la apropiación de la poesía norteamericana (y de la idea poundiana de traducción como reescritura) permitiría la separación de la poesía europea y sobre todo de la española asociada al Modernismo latinoamericano, bajo un gesto que "recuerda la teoría antropofágica del poeta Oswald de Andrade según la cual Latinoamérica devora y procesa la cultura extranjera para lograr un producto que siempre es distintivamente latinoamericano" (2004: 205). Pero a la vez, y teniendo en cuenta la *Antología de poesía primitiva* de Cardenal, agrega que la preeminencia de la lectura exteriorista que aparece en el prólogo habilita la

---

<sup>9</sup> Dice Livon-Grosman: "Urtecho y Cardenal modifican y redefinen la poética del imaginismo norteamericano de los años 30 y 40 adoptándola al exteriorismo nicaragüense, su propio proyecto poético y cultural" (2004: 201).



formulación de “una poética libre de toda restricción nacional” (2004: 204). Raimondi, por su parte, también advierte “la posibilidad de una apropiación americana de la poesía norteamericana” (2017: 148) aunque hace hincapié –leyendo los textos críticos sobre poesía norteamericana de Coronel Urtecho– en la selva tropical desde la que el nicaragüense traduce como condición de posibilidad de una lectura exhaustiva, aunque también selectiva de la poesía norteamericana, de una relación deceptiva con el componente urbano e industrializado de la modernidad y, entonces, de un reposicionamiento frente a su propia juventud vanguardista.

A decir verdad, en este giro que supone escribir y leer desde la selva, está presente la figura de Thoreau y la vida salvaje que Cardenal destaca en la “Presentación” de la reedición hecha en Venezuela de *Antología de la poesía norteamericana* (1963) como una de las articulaciones de la relación entre esta y la naturaleza. Pero además, consideramos que en la poesía de Cardenal esta relación tiene que ver con la preeminencia del paisaje latinoamericano e incluso centroamericano o nicaragüense. Una naturaleza que cada vez se sitúa más y que articula este privilegio de lo concreto con largos tramos de poemas que podrían entenderse como atlas de una singularidad que nunca termina de nominarse, como en “Nindirí” que enumera especies de flores (“las veraneras rojas y moradas/ y las primorosas rosadas y blancas,/ jazmines-del-cabo, jalacates, jilinjoches,/ papayas, mameyes, malinches y guayabas” (2007a: 181); como en el inicio de *Canto Nacional*, incluido en esta antología, en el que reaparece el “zanate clarinero,/ *Cassidix nicaragüensis* (es un pájaro/ nicaragüense) negroazulvioláceo” y es también “un pájaro proletario” (1973a: 9).

Hay trayectos de la poesía de Cardenal en los que se podría hablar de contemplación, y sería interesante pensar en qué se convierte el hecho de contemplar atado a la nominación. Tal vez podría arriesgarse en ese sentido una mirada inaugural de América Latina, muy distinta en ese sentido a la de las crónicas y los diarios de conquista (escritos en una lengua que no se ajustaba a lo visto), aunque también a la del Modernismo propio (en donde aparece una naturaleza más icónica, más decorativa o estética sin nombres en su lengua: los bulbules o los papemores de Rubén Darío, por ejemplo; sus lirios, sus magnolias). El zanate clarinero es un pájaro nicaragüense (por si hubiese alguna duda se traduce entre paréntesis el latín) y es el que evoca la mirada del estornino en Kentucky, en el poema ya mencionado de *Gethsemani, Ky* y también antologado en esta ocasión. Como si Cardenal se dedicase a armar el propio paisaje, sobre todo en su poesía de los ‘70. Entonces, es difícil decir que el exteriorismo no se articula con lo estrictamente nacional (por lo menos habría que poner esta afirmación en



suspense). Si antes Cardenal necesitó volver a la naturaleza latinoamericana para nombrar, ahora escribirá, él también, desde Nicaragua, desde Centroamérica, desde América Latina. Y además, hay un salto que hace pie en la contemplación pero se lanza por fuera de la naturaleza, porque el zanate clarinero es ahora “un pájaro proletario”.

A este armado de atlas y a ciertas formas de atribución sería necesario agregar que en gran parte de la producción de Cardenal, se despliega una mirada arqueológica de la naturaleza que hilvana de manera indistinguible el paisaje con lo económico y lo político, tal como puede leerse en el inicio de *Oráculo sobre Managua*, incluido en esta antología:

Detrás de la fábrica de Hilados y Tejidos (si ha quedado  
la fábrica tras el terremoto) y junto al cauce de desagüe,  
cerca del lago, entre basuras, bacinillas rotas,  
están o estaban las huellas, impresas en estrato volcánico.  
Tal vez sin tejido textil, y ni siquiera cerámica,  
ocuparon esta área de Managua junto con el bisonte.  
Vivían de la caza y la pesca y la recolección de alimentos.  
(Cardenal 1973b: 7)

V. En sus *Memorias*, Cardenal rearma una escena inaugural de poeta que se asocia a una doble paternidad: la del padre de la literatura hispanoamericana (y, en muchas de las aproximaciones críticas, de la poesía moderna en lengua española), también nacido en Nicaragua y la de su propio padre, que recitaba en voz alta poemas de Rubén Darío. Cardenal tendría en ese momento 6 años y, por supuesto, no entendía los poemas que escuchaba pero sí caía bajo el encantamiento de ciertas palabras, “púberes”, “canéforas”, “acanto”, o luego “arnés”, “tritón”, “oriflama”, una “retahíla de palabras musicales” (M I: 296). Lo que descubre allí Cardenal es el poder de la sonoridad y la rima (se sentaba debajo del laurel de la India en el jardín juntando palabras con la misma terminación).

En el principio, podríamos conjeturar, la poesía es más una voz que una serie de versos escritos: la poesía entra por el oído. Más adelante, cuando la orden de los trapenses le permite hacer escultura pero no escribir, Cardenal “escribe” los poemas de *Salmos* como superposición a ese susurro cotidiano de lectura colectiva del Salterio bíblico. Ahí, reconoce en las *Memorias*, él iba reescribiendo en silencio sus propios salmos que suponen ya, de manera cierta, un ejercicio de traducción recreativa a lo Pound (actualización que se registra antes, tanto en su traducción de los poemas latinos de Catulo y Marcial como en sus propios *Epigramas*): en la alabanza a Dios se filtran las figuras del *gangster*, de los dictadores, del propio Somoza. No se trataba entonces del encantamiento sonoro, sino de una puesta en juego

de la escritura allí donde incluso para la comunicación cotidiana existía un complejo sistema de signos gestuales; porque mientras los monjes cantaban, sobre esa voz, Cardenal abre un espacio para la escritura de un poema. Porque Cardenal asocia, además, el momento del coro, con la llegada de distracciones del mundo exterior, “de cosas del mundo”, como si en el canto resonase siempre otra cosa, otro salmo, e incluso la repetición de sus versos ya escritos, los de *Hora 0* específicamente, ocupando el lugar de las voces de los monjes (ver M I: 134-135 y 149). La escritura previa o futura aparece/ asalta en el momento sonoro.

Otro caso de escritura diferida es el de los poemas de *Gethsemani, Ky* que surgirán de anotaciones que Cardenal tomaba, por ejemplo, con la llegada de la primavera y que luego ingresarían a poemas. Las anotaciones funcionarían como pequeños detalles (por lo general perceptivos, sobre la naturaleza; siempre concretos; M I: 100-104) que se activarían en lo que antes ya había denominado como poesía exteriorista. Hay una hermosa referencia a este tipo de poética en las *Memorias*, cuando Cardenal cuenta que le muestra a Octavio Paz los poemas de amor que luego se publicarían en el Taller de San Lucas como *Carmen y otros poemas*, y el poeta mexicano le sugiere que suprima el nombre “Colegio Francés”, porque “la poesía no debía ser demasiado concreta”. La conversación posterior con José Coronel Urtecho es la respuesta perfecta desde el denominado exteriorismo: “(...) me dijo que había que decirle a Octavio Paz que hay unas islas del Pacífico donde el principal encanto de la poesía era precisamente el que está llena de cosas concretas, como el caso de un poeta hawaiano que comparaba los ojos de su amada con las chaquiras que se vendían en la tienda tal, del chino tal, en la calle tal.” (I: 388). Comparar los ojos de la amada con una flor que al nombrarse se sitúa, o en la poesía de Cardenal: la luna con un cartel de ESSO (*Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* 2007a: 166), o con una bola de rugby (*Versos del Pluriverso* 2005: 25) ; decir que el lago es color blue-jean (*Canto Nacional* 1973a: 28) son modos de situar y a la vez de sacar a la poesía de sus fueros, de su sistema de asociaciones. Es decir que el realismo de esta poesía, o su modo de referirse a las cosas concretas, exteriores oponiéndose a una poesía abstracta trama una nueva imaginación para una poesía nueva.<sup>10</sup> Se trata de lo que Cardenal y Urtecho

---

<sup>10</sup> Traduciendo con Coronel Urtecho esta poesía fue que surgió entre nosotros el término “Exteriorismo”, con el que queríamos designar la tendencia predominante en ella, y que era la que más nos gustaba. Debíamos haberle llamado más bien “concreta”, pues no se contraponía propiamente a un tipo de poesía “interiorista”, sino a una poesía abstracta predominante en otras partes; y no lo hicimos porque en aquella época había en el Brasil una poesía que se llamaba “concreta”, aunque en verdad no lo era. La poesía de la realidad exterior, objetiva o concreta, había existido desde Homero, incluyendo la poesía bíblica, la china y japonesa, el Romancero y La Divina Comedia.” (Cardenal 2007b: XIII)



llamaron poesía exteriorista que se encuentra intermitentemente en distintas tradiciones, países y escrituras, y se asocia, como dice José Emilio Pacheco a la poesía norteamericana.<sup>11</sup> En este sentido habría que pensar el exteriorismo como una poética que no es nacional, tal como lo lee Livon-Grosman sin perder de vista, insistimos, el hecho de que sitúa una lengua, sitúa la escritura en una nueva relación con la oralidad, con los diccionarios propios (sobre el sonido de las “canéforas” o los “acantos” darianos, aparecerá un nuevo sonido, el de los “jalacates, jilinjoches,/ papayas, mameyes”) y habilita, de algún modo, un clivaje nacional o continental.

VI. Se trata de una imaginación en movimiento: tiene las cadencias, las intermitencias del tiempo de la historia y de los tiempos del lenguaje, de las hablas situadas que al situarse sacan de caja la lengua de la poesía. Este movimiento hace uso del contraste y de la síntesis, pero también desborda este principio general. Efectivamente, la poesía de Cardenal retoma los principios generales del Imagismo, o como dice Borgeson, del Amygismo (en referencia a Amy Lowell; 1984: 35):

En la primavera o a principios del verano de 1912, “H. D.”, Richard Aldington y yo decidimos que estábamos de acuerdo en los tres principios que siguen:

1. Tratar la “cosa” directamente, ya fuese subjetiva u objetiva.
2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación.
3. En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no una secuencia de metrónimo (Pound 1978: 7)

Si bien hay algunos de los primeros poemas de Cardenal que se ajustan a este *dictum* poundiano, como “Acuarela”, pura presentación directa: “Los ranchos dorados cercados de cardos;/ chanchos en las calles;/ una rueda de carreta/ junto a un rancho, un excusado en un patio,/ una muchacha llenando su tinaja,// y el Momotombo/ azul, detrás de los alegres calzones colgados/ amarillos, blancos, rosados” (Cardenal 2007a: 180); como el tan conocido de *Gethsemani, Ky* que pasa lo abstracto por lo concreto contemporáneo: “Como latas de

---

<sup>11</sup> José Emilio Pacheco sitúa esta nueva vanguardia latinoamericana en simultáneo con los diferentes ismos europeos. Sus representantes son el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el nicaragüense Salomón de la Selva y el mexicano Salvador Novo. En este grupo, para el que la primera antología de poesía norteamericana con traducción y selección de José Coronel Urtecho es un hito fundante, lee “la posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia” (1987: 35). Pacheco pone en relación esta vanguardia, “corriente realista y no surrealista”, con la antipoesía de Nicanor Parra y la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, a la vez que une el prosaísmo de la New Poetry al exteriorismo.



cerveza vacías y colillas/ de cigarrillos apagados, han sido mis días./ Como figuras que pasan por una pantalla de televisión/ y desaparecen, así ha pasado mi vida” (2007a: 58), quisiéramos destacar ahora la tensión permanente de su poesía entre el gesto materialista y el desborde de la mera presentación concreta, esa que ya vimos, en parte, como proliferación de nombres de lo propio.

Sergei Eisenstein piensa el “efecto *imaginista*” a partir del ideograma, la superposición de dos objetos o dos conceptos que permiten llegar a un tercero. Es decir, parte también de lo que Pound consideró una de las formas de la imagen por excelencia, la ideogramática, pero la asocia luego a “lo que hacemos en el cine” (2006: 35). El ideograma es, efectivamente, una forma del montaje (de imágenes, de “tomas representativas”) y en el montaje –aquí querríamos poder leer el proyecto cardenaliano– la síntesis, la presentación directa de una “cosa”, deja al descubierto la mano del montajista.

El montaje es la forma del encadenamiento de piezas, y Eisenstein defiende su ejecución como choque o conflicto (2006: 41). La poesía de Cardenal no responde a la ironía de Coronel Urtecho, que escribe una “Oda a Rubén Darío” cuyas didascalias sitúan la lectura de la tradición en el distanciamiento jocos, “(*Acompañamiento de papel de lija*)”, “(*Acompañamiento de tambores*)”, “(*Con pito*)” (Cardenal 1949: 245-249); tampoco está movida por la parodia central en la poética de Nicanor Parra, esa que le permite, simultáneamente, destrozar la tradición y diseñar una ubicuidad constante en términos políticos, como puede leerse en uno de los *Artefactos* (1972) de manera ejemplar: “La izquierda y la derecha unidas/ jamás serán vencidas”. Cardenal hace uso del montaje a la vez que construye el sitio del montajista. En *El estrecho dudoso* recorre la *Colección Somoza – Archivo de Indias* recuperando, las más de las veces distinguidos por las comillas, segmentos de crónicas o informes, relaciones de Cortés, de Colón o de Gonzalo Fernández de Oviedo pero también de Fray Bartolomé de las Casas, del Obispo del Darién, o de textos religiosos indígenas: la mera yuxtaposición arroja el contraste, mientras que en otros tramos de ese complejo libro que revisa la historia de la conquista de América el escritor/cronista interviene desde el presente, como puede verse en el fragmento del libro incluido en esta antología: “El Muy Magnífico Seños Pedrarias Dávila/ *Furor Domini!!!*/ Fue el primer “promotor del progreso” en Nicaragua/ y el primer Dictador/ introdujo los chanchos en Nicaragua, sí es cierto/ “cauallos e yeguas vacas e ovejas/ e puercos e otros ganados...”/ (pero ganado de él)/ y el primer “promotor del comercio” en Nicaragua/ (de indios y de negros)” (Cardenal 1984:



85). Aún cuando se suceden textos que arman una constelación de asociaciones más cercanas en el tiempo y en términos ideológicos –Karl Marx, Mao Tsé Tung, Sandino, el diario del Che Guevara, el programa de los tupamaros– el falso empalme no deja de notarse nunca en la poesía de Cardenal. En todo caso se trata de continuos hechos de fragmentos heterogéneos que también se activan en/ activan el archivo cultural latinoamericano. Un gesto saliente, claro, es el de esa especie de apuntador que traduce al presente, arrastra de manera ostensible, los textos de la conquista (así Pedrarias es el primer dictador). Se trata de un sistema de traducción, mucho más complejo en *Homenaje a los indios americanos*, cuando por ejemplo se traen denominaciones, figuras del Chilam Balam de Chumayel al presente, o cuando el presente –la noción subdesarrollo– traduce el pasado, como se lee en “8 Ahau”, poema incluido en la antología:

El pan de la vida  
nos ha sido reducido a la mitad  
Los discursos del demonio llamado *Ah Uuuc*, El—siete—muerte  
Ahora nos gobiernan los coyotes  
ahora los lagartos están mandando  
Coje tierras Hapai—Can, Serpiente tragadora  
Diréis: en aquel katún hubo Subdesarrollo etc...  
El terrible Ayin, Lagarto  
y el maligno Xooc, Tiburón.  
Y sobre nuestras cabezas, los zopilotes de la muerte...  
En esta época de Señores Plebeyos...  
Palabras falsas. Palabras de locura  
Hemos tenido el ataque de las malas lenguas.  
(Los enemigos de nuestra comida)  
(Cardenal 1974: 58)

Dijimos más arriba que Cardenal arrastraba materiales al poema pero también podríamos pensar en la figura benjaminiana de la *emergencia* de ciertos bloques temporales en un tiempo puntual; o mejor dicho en la historia, el pasado no como un continuo lineal y homogéneo sino como espacio siempre interferido por el presente, el “tiempo-ahora” (1996: 61).<sup>12</sup> Porque además, Benjamin asocia esta noción de la historia al salto dialéctico que

---

<sup>12</sup> Escribe Benjamin en *El libro de los pasajes* (2005 [1982]: 464): “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en lo que todo lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado, es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir sino una imagen en discontinuidad. Sólo

supone la versión marxista de la revolución. En *Oráculo sobre Managua* leemos: “La evolución es por saltos dijo Mao/ la evolución es la revolución” (1973b: 21) y el montaje es la forma de ese *salto* cuando el montajista yuxtapone pasado y presente.

El proyecto poético de Ernesto Cardenal se distingue por construir una nueva épica, una nueva religiosidad que hace del salto (de la necesaria lectura de la historia) su ejercicio político. Y es ese salto el que permite pensar su poética como una hora cero para la poesía latinoamericana; no como imposición de una *tabula rasa* sino como el momento en que ahí “Esto casi no es un poema” (1973b: 21) y es el punto en el que siempre se está escribiendo el poema.

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter (1996). “Sobre el concepto de historia”. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, Arcis/ Lom: 45-68.

Benjamin, Walter (2005 [1982]). *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal. Edición a cargo de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.

Borgeson, Paul (1984). *Hacia el hombre nuevo. Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, London, Tamesis Books Limited.

Cardenal, Ernesto (Introducción) y Cuadra Downing, Orlando (selección y notas) (1949). *Nueva poesía nicaragüense. Antología*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos.

Cardenal, Ernesto (selección y presentación) (1974). *Poesía nueva de Nicaragua*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, Cuadernos Latinoamericanos.

Cardenal, Ernesto (1973a). *Canto Nacional*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

Cardenal, Ernesto (1973b). *Oráculo sobre Managua*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

Cardenal, Ernesto (1974). *Homenaje a los indios americanos*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

Cardenal, Ernesto (1984). *El estrecho dudoso*, Nicaragua, Editorial Nueva Nicaragua/ Ediciones Monimbó.

---

las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje”.



- Cardenal, Ernesto (2003). *Vida perdida. Memorias I*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cardenal, Ernesto (2003). *Las ínsulas extrañas. Memorias II*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cardenal, Ernesto (2007a). *Poesía completa. Tomo 1*, Buenos Aires, Patria Grande.
- Cardenal, Ernesto (2008). *Poesía completa. Tomo 2*, Buenos Aires, Patria Grande.
- Coronel Urtecho, José y Cardenal, Ernesto (selección y prólogo) (2007b [1963]). *Antología de la poesía norteamericana*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Fundación Editorial el perro y la rana. Traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho.
- Darío, Rubén (1968). *Poesías completas*, Madrid, Aguilar. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte.
- Diego, Gerardo (1934). *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo.
- Eisenstein, Sergei (2006 [1929]). "El principio cinematográfico y el ideograma". En *La forma del cine*, México, Siglo XXI.
- Livon-Grosman, Ernesto (2004). "El extraño caso del doctor Pound y el Sr. Urtecho: traducción, canibalismo cultural e hibridización literaria". En *América: Cahiers du CRICCAL*, n°31, V. 2. Mémoire et culture en Amérique latine, pp. 201-208. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2004\\_num\\_31\\_1\\_1663](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2004_num_31_1_1663) Último ingreso 20/ 10/ 2019.
- Pacheco, José Emilio (1987). "La otra vanguardia". En *Crisis*, Nro. 55, noviembre; 34-37.
- Pound, Ezra (1978). *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz.
- Raimondi, Sergio (2017). "Un caimán en Beacon Street. Acerca de José Coronel Urtecho como traductor de poesía norteamericana". En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, Año III, Nro. 4, 143-158. Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/issue/view/184/showToc> Último ingreso 22/ 10/ 2019.

