

## *Estructuras míticas en La hora 0 y en el Homenaje a los indios americanos, de Ernesto Cardenal*

La importancia de Ernesto Cardenal dentro de la nueva poesía latinoamericana a partir de la publicación de *La hora 0* (1960) tan sólo recientemente se deja notar en la crítica. Aparte de la colección de ensayos *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*<sup>1</sup>, la cual enfoca analíticamente algunos aspectos estéticos e ideológicos de su poesía, existe un estudio «biobibliográfico» —según la denominación del mismo Cardenal— de José Luis González Balado<sup>2</sup>. Su valor —como nota en su reseña Paul W. Borgeson— consiste en la presentación detallada del curriculum vitae del nicaragüense, sin suficiente hincapié en el análisis de la poesía misma, reproducida extensamente con escasos comentarios del crítico<sup>3</sup>.

A lo largo de los sesenta la variada y extensa obra de Cardenal se hallaba dispersa en revistas y publicaciones sueltas. Hacia el final de la década se procedió a organizar esta producción en antologías, encabezadas muchas veces por prólogos de gran valor crítico<sup>4</sup>. Uno de los escasos enfoques panorámicos de esta poesía lo suministró José Miguel Oviedo<sup>5</sup>. Además de este amplio ensayo, aparecieron artículos en revistas —españolas, venezolanas, cubanas y nicaragüenses— orientados hacia lo testimonial y no al

---

<sup>1</sup> VARIOS. ERNESTO CARDENAL, *Poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.

<sup>2</sup> JOSÉ GONZÁLEZ BALADO, *Ernesto Cardenal: poeta, revolucionario, monje*, Salamanca, Sigueme, 1978.

<sup>3</sup> Paul W. Borgeson, reseña del libro de JOSÉ GONZÁLEZ BALADO, *Revista Iberoamericana*, núm. 112-113, 1980, pp. 651-652.

<sup>4</sup> ANTONIO MELIS, *Ernesto Cardenal. Studio critico e antologia. La vita e' sovrersiva*, Edizioni Accademia, 1977. Véase también la carta-prólogo de JOSÉ CORONEL URTECHO en ERNESTO CARDENAL, *El Estrecho Dudoso*, México-Buenos Aires, Carlos Lohle, 1972.

<sup>5</sup> JOSÉ MIGUEL OVIEDO, «Ernesto Cardenal: un místico comprometido», *Casa de las Américas*, núm. 53, 1969, pp. 29-49.

análisis literario<sup>6</sup>. A la luz de la relativa escasez del material crítico, las entrevistas concedidas por el poeta se convierten en una fuente tanto más valiosa para el asedio a su obra<sup>7</sup>. El interés de sus interlocutores queda centrado en su actividad extraliteraria de monje y político, aunque se reconoce igualmente su personalidad creadora. La presencia del nombre de Cardenal es imprescindible dondequiera se comente seriamente la nueva poesía latinoamericana, como bien lo comprueban los estudios de Benedetti, Fernández Retamar y Hugo Montes<sup>8</sup>.

Cualquier intento de enfocar la lírica moderna hispanoamericana en el contexto de la tradición poética del continente nos va a remontar forzosamente a sus dos maestros: César Vallejo y Pablo Neruda. En un artículo suyo, «Vallejo y Neruda: dos modos de influir», Mario Benedetti sitúa a Ernesto Cardenal en la línea vallejana junto con Nicanor Parra y Roberto Fernández Retamar<sup>9</sup>. Mientras es cierto que la «antipoesía» de Parra es una reacción contra la vertiente nerudiana, a nuestro modo de ver Cardenal reconcilia ambas líneas de inspiración. La literatura no surge en el vacío y su estudio intertextual permite no solamente comprobar la erudición del creador, sino también dilucidar su originalidad. La familiaridad de Cardenal con la tradición literaria latinoamericana, norteamericana y universal harían este enfoque tanto más legítimo.

Como ha señalado Harold Bloom en su revelador libro *The Anxiety of Influence*, las influencias literarias no deben limitarse al estudio de las fuentes, de las que emanan directa y nítidamente los hilos de inspiración para las futuras generaciones<sup>10</sup>. En Hispanoamérica fue Jorge Luis Borges quien nos enseñó una lección práctica de lo que Bloom plantea en su exposición teórica: el poeta puede llevar la Obra precursora en otra dirección de la original, puede completarla o darle un significado antitético, o bien romper bruscamente con sus antecedentes en un impulso de discontinuidad característico de las vanguardias. La parte de la producción literaria de Cardenal que se presta evidentemente al asedio intertextual son los *Salmos* que tratan el Psalterio como una obra abierta a múltiples intervenciones<sup>11</sup>. La «traduc-

<sup>6</sup> Cf. JORGE EDUARDO ARELLANO, «Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925-1957)», *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 289-290 (julio-agosto, 1974), pp. 163-183. También, PABLO ANTONIO CUADRA, «Sobre Ernesto Cardenal», *Los Papeles de Son Armadans*, LXIII, año XVI, pp. 5-33.

<sup>7</sup> Véase MARIO BENEDETTI, «Ernesto Cardenal: Evangelio y revolución» (entrevista), *Casa de las Américas*, núm. 63, 1970, pp. 174-183.

<sup>8</sup> MARIO BENEDETTI, «Ernesto Cardenal: poeta de dos mundos», *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 124-129. ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, «Antipoesía y poesía conversacional en América Latina», *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 251-263. HUGO MONTES y MARIO RODRÍGUEZ, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago, Ediciones del Pacífico, 1974; véase sobre todo las pp. 117-121.

<sup>9</sup> MARIO BENEDETTI, «Vallejo y Neruda: dos modos de influir», *Casa de las Américas*, núm. 43, 1967, pp. 92-93.

<sup>10</sup> HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-London, Oxford University Press, 1973, p. 5.

<sup>11</sup> BLOOM, *op. cit.*, p. 14.

ción» del original le lleva a Cardenal desde el pasado hasta la realidad presente: de las palabras «Bienaventurado el hombre que no sigue / el consejo de los impíos» nace el verso contemporáneo «Bienaventurado el hombre que no sigue / las consignas del Partido»<sup>12</sup>.

La actualización, o sea la situación de los valores del pasado en un contexto moderno, parece determinar la actitud de Cardenal frente a la tradición. El manejo de los diarios de Colón y de los escritos de fray De las Casas (*El Estrecho Dudoso*), de los libros de Chilam Balam y de *Popol-Vuh* (*Homenaje a los indios americanos*) y las referencias a la tradición clásica (*Epigramas*), comprueban la misma intención actualizadora. Frente a la tradición más inmediata procede el poeta nicaragüense con igual libertad sintetizadora uniendo la veta nerudiana (la nostalgia del espacio sagrado y la búsqueda del fundamento de la existencia) con la antipoesía de Parra (el lenguaje cotidiano y la desmitificación del mundo contemporáneo)<sup>13</sup>.

En el presente estudio intentaremos demostrar que la estructura mítica subyace bajo los elementos coloquiales y narrativos de la poesía de Cardenal, siendo su principal fuente de lo eminentemente lírico. Simplificando, si quisiéramos comparar los poemas de Cardenal con los de Parra según las fórmulas matemáticas de M. Jourdan (Poesía = prosa + a + b + c), en los versos del nicaragüense el factor supraprosáico es perceptible, aunque sería difícil determinar su naturaleza<sup>14</sup>. Trataremos de ver cómo contribuye a este sentido de poeticidad el aspecto mítico de su creación.

Es significativo que tanto Neruda como Cardenal hayan llegado a un enfoque y temática semejantes en la etapa de su madurez creadora: el *Canto General* corresponde al *Homenaje a los indios americanos*. Cardenal concentra aquí los elementos míticos dispersos en sus poemas anteriores (la visión del héroe en «La hora 0», la mitificación de la historia centroamericana en *El Estrecho Dudoso*). Esta actitud sitúa al poeta nicaragüense ya no sólo en la veta nerudiana, sino en la línea profundamente latinoamericana del quehacer literario, la que reconoce y busca sus raíces precolombinas. La actualización de los mitos indígenas en la literatura hispanoamericana contemporánea la debemos ante todo a los novelistas, y son ellos —Fuentes, Rulfo, Asturias, García Márquez— quienes inspiraron la mayoría de los estudios críticos desde el enfoque mítico en los años recientes.

El mito se define más claramente por su función: «the narrative structure of myth depicts an inner compulsion to control through symbolic means what is fearful and challenging within the self and the universe»<sup>15</sup>. Está centrado en el ser humano e históricamente arraigado en la más íntima

<sup>12</sup> JUAN GREGORIO RODRIGUEZ SANCHEZ, «Materialismo dialéctico-místico en un salmo de Ernesto Cardenal», *Revista de literatura hispanoamericana*, núm. 6 (enero-junio, 1974), pp. 51-70.

<sup>13</sup> Cf. MONTES, *op. cit.*, pp. 62-65.

<sup>14</sup> ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Aux Editions des Seuil, 1953, p. 61.

<sup>15</sup> LILLIAN FEDER, «Myth, Poetry and Critical Theory», en JOSEPH STRELKA, *Literary Criticism and Myth*, London, The Pennsylvania State University Press, 1980, p. 52.

esencia de nuestro ser colectivo<sup>16</sup>. El mito promueve la solidaridad social y constituye el primer paso en la dialéctica de sumisión y liberación del ser humano<sup>17</sup>. El mito puede plasmarse en la literatura (el mito vivo versus el relato del mismo) en tres formas: *a*) las figuras míticas aparecen explícitamente como símbolos, temas y héroes del material mitológico heredado; *b*) los mismos elementos están escondidos bajo la acción, detalles y protagonistas «reales»; *c*) se inventan nuevas estructuras míticas que, sin embargo, guardan parentesco con las tradicionales<sup>18</sup>. La aparición del mito en la poesía no se debe a un proceso de «mythmaking» tal como lo entiende Juan Villegas refiriéndose a un caso similar al discutido aquí —el de Neruda en el *Canto General*—. Según el crítico, la creación poética es esencialmente mítica, porque Neruda evoca el pasado americano recreándolo en sus esencias<sup>19</sup>. Nos parece obvio que el chileno no crea el mito de Lautaro, ni Cardenal es autor de la leyenda de Sandino. La formación de los mitos es un proceso colectivo, mientras que el artista, en un acto creador individual, intenta expresarlo en su escritura.

De las posibles acepciones literarias del mito, la tercera variante es la más dinámica, lo cual corresponde tanto a unas características de cada mito —de ir adaptándose a las condiciones contextuales— como a los rasgos de la creación literaria. Según observa Philip Rahv «in literature the withdrawal from historical experience and creativeness can only mean stagnation»<sup>20</sup>. Intentaremos mostrar que la estructura mítica no se limita en la obra de Cardenal a unos poemas sueltos, sino que es un vehículo lírico permanente, lo cual veremos al analizar su poema temprano «La hora 0» y el poema ya maduro —escrito diez años más tarde—, *Homenaje a los indios americanos*.

Debido al dinamismo del mito, el enfoque literario de éste queda sumamente complicado por su historia. La fuerza del mito consiste en su capacidad de reestructuración según el contexto histórico<sup>21</sup>. Por otra parte, el lenguaje —el vehículo de la encarnación literaria del mito— tampoco es inocente, según observa Roland Barthes en su *Le degré zéro de l'écriture*<sup>22</sup>. Ese dinamismo del lenguaje transformado en la escritura por su función social en un momento dado, determina su carácter dialéctico entre la libertad de la palabra y limitaciones impuestas por el recuerdo y la herencia<sup>23</sup>.

La obra de Ernesto Cardenal no sin causa ha sido denominada poesía

<sup>16</sup> Para las características del mito en la literatura véase MARCELINO C. PEÑUELAS, *Mito, literatura y realidad*, Madrid, Gredos, 1965.

<sup>17</sup> DAVID BIDNEY, «Myth, Symbolism and Truth», en JOHN B. VICKERY, *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966, p. 6.

<sup>18</sup> FEDER, *op. cit.*, p. 53.

<sup>19</sup> JUAN VILLEGAS, *Estructuras míticas y arquetípicas en el «Canto General» de Neruda*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 37.

<sup>20</sup> PHILIP RAHV, «The Myth and the Powerhouse», en JOHN B. VICKERY, *op. cit.*, p. 118.

<sup>21</sup> EVA KUSHNER, «Greek Myths in Modern Drama: Paths of Transformation», en JOSEPH P. STRELKA, *op. cit.*, p. 198.

<sup>22</sup> BARTHES, *op. cit.*, p. 27.

<sup>23</sup> *Ibid.*

conversacional<sup>24</sup>. El mismo ha insistido en su sencillez y accesibilidad a todos los lectores, independientemente de su preparación intelectual. La Palabra cargada de significados del pasado e implicaciones futuras, esta «caja de Pandora» bartheana, la tiene que convertir Cardenal en una escritura para que el verbo desempeñe cabalmente su función de comunicar un mensaje *históricamente vigente*. A nuestro modo de ver, lo consigue Cardenal recurriendo al mito. Es un recurso poético, selección consciente de entre todos los medios disponibles en el caudal de la retórica, porque el mito en sí no es la subestructura indispensable de la poesía<sup>25</sup>.

Ciertas imágenes (arquetipos según Jung) tienen un significado emocional compartido por toda la humanidad. Son estas imágenes primordiales «residuos psíquicos de experiencias incontables que ocurrieron a nuestros antepasados y que heredamos en la estructura del cerebro»<sup>26</sup>. En la poesía de Ernesto Cardenal la indagación de las raíces mitológicas de Tahuantinsuyu, Nicaragua y México (*Homenaje a los indios americanos*, *El Estrecho Dudoso*) apunta más bien hacia la dimensión latinoamericana de los mitos empleados, borrando bajo los nombres aztecas y quechuas el significado universal de los mitemas. El mito es quizá más explícito y palpable en «La hora 0» debido a su contexto histórico muy cercano a la perspectiva del lector contemporáneo.

En «La hora 0» el gran guerrillero nicaragüense Sandino aparece como un héroe mítico de nuestros tiempos. Según ha señalado Joseph Campbell en su obra fundamental *The Hero with a Thousand Faces*, la insistencia y repetición del mito del héroe en diferentes épocas y pueblos lo convierte en el arquetipo. Quizá por ser iguales las necesidades y deseos del ser humano bajo cielos distintos éste es el mito que captamos con más facilidad. La imagen mítica del héroe no pierde en los versos de Cardenal su profundo arraigo real e histórico, por lo cual el mitema primordial del héroe aparece actualizado en la figura de Sandino. Se ha observado que la aparición del protagonista en el poema es progresiva<sup>27</sup>. Este movimiento desde el nivel de un hombre cualquiera hasta las alturas de una figura mítica encierra un mensaje profundamente humano y revolucionario, ya que afirma la capacidad del hombre de carne y hueso de asumir una responsabilidad colectiva y superar su debilidad individual. Efectivamente, Sandino empieza su trayectoria del héroe como un hombre ordinario:

Había un nicaragüense en el extranjero  
un «nica» de Niquinohomo,  
trabajando en la Huasteca Petroleum Co., de Tampico  
Y tenía economizados cinco mil dólares.  
Y no era militar ni político<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, *op. cit.*, p. 251.

<sup>25</sup> RICHARD CHASE, «Notes on the Study of Myth», en JOHN B. VICKERY, *op. cit.*, p. 69.

<sup>26</sup> MAUD BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford University Press, 1957, p. 1.

<sup>27</sup> MELIS, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> Todas las citas de «La hora 0» pertenecen a la edición siguiente: ERNESTO CARDENAL, *Antología* (Buenos Aires-México, Edición de Carlos Lohle, 1971, pp. 29-47).

El héroe desafía el orden establecido para lanzarse después a una búsqueda de otros valores a través de un viaje simbólico. En el poema de Cardenal este elemento indispensable de cada mito ha tomado la forma de una lucha guerrillera. No es éste el caso de un enfrentamiento individual de un personaje mítico contra las fuerzas del mal, sino una batalla colectiva desatada a raíz de un impulso individual. A la luz de los acontecimientos recientes en Nicaragua el poema de Cardenal escrito casi veinte años antes de la victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional adquiere un sentido extraliterario, haciéndonos reflexionar sobre la relación entre el mito y la historia de la humanidad.

El evidente tono narrativo de «La hora 0», fundado en el empleo de comunicados militares, conversación coloquial, voces corrompidas y de la forma tipográfica marcada por los elipsis-silenciosos de los espacios blancos, queda contrarrestado por la voz eminentemente lírica del mito. Las virtudes del héroe mítico, según Juan Villegas, le permiten triunfar sobre las fuerzas del mal, caos y tinieblas, por lo cual siempre está asociado con el sol y lo luminoso<sup>29</sup>. En el poema en homenaje a Sandino se le atribuyen tales características: «¿Qué es aquella luz allá lejos? ¿Es una estrella? / Es la luz de Sandino en la montaña negra» (p. 37). La mitificación poética del héroe se logra también por medio de las imágenes de su complicidad con la naturaleza y con todos los hombres simples: «En la montaña todo enseña —decía Sandino / y recibía mensajes de todas las montañas / y parecía que cada cabaña espía para él» (p. 37).

Al mundo del héroe se opone el de fuerzas demoníacas, oscuras, el ámbito alucinante de prisiones y torturas, cuyo correlato objetivo es en el poema la figura del dictador Somoza. El impacto emocional de estos versos se debe precisamente al choque entre ambos mundos en su aspecto moral, reflejado en imágenes plásticas, claroscuras y contrastes auditivos (gritos-silencio). El lenguaje lírico e inocente de la canción campesina contradice al «Spanglish» de Somoza, reafirmando a nivel básico de la palabra la estructuración binaria del poema.

El ritmo dramático, ascendente de los versos culmina con la muerte del héroe, pero su inscripción en el marco del ciclo de la naturaleza evoca también la resurrección, el renacimiento del espíritu rebelde. El contexto histórico nos lleva en la recepción de esta poesía desde el nivel universal del rito de la naturaleza hacia lo particular y cercano: Sandino fue asesinado en el mes de febrero, la rebeldía renació años más tarde en la llamada Conspiración de Abril. Su derrota en este mes «de las quemas de los campos, / del calor, y de los potrereros cubiertos de brasas» apunta hacia el futuro con cierta esperanza, porque «En mayo llegan las primeras lluvias / La hierba tierna renace de las cenizas. / Los lodosos tractores roturan la tierra» (p. 42).

El hilo mítico del poema parte de la gran figura de Sandino para bifurcarse por todos los estratos del pueblo nicaragüense, pueblo héroe. El

<sup>29</sup> VILLEGAS, *op. cit.*, p. 80.

ritmo del poema —por la repetición y expansión de la palabra, por la omnipresencia de las víctimas anónimas— lo convierte en un rito de sacrificio del ser humano, para culminar con la visión del eterno retorno: «Pero el héroe nace cuando muere / y la hierba renace de los carbones» (p. 47). La creencia universal queda concretizada y actualizada en las palabras aplicables a cada pueblo en lucha:

Pero cuando muere un héroe  
no se muere:  
sino que ese héroe renace  
en una Nación (p. 43).

Según señala Campbell al estudiar el mito del héroe, éste «is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms. (...) The hero has died as a modern man; but as eternal man —perfected, unspecific, universal man— he has been reborn»<sup>30</sup>. La idea de la libertad, del desafío al orden establecido, queda evocada por el poema no sólo en calidad de una verdad histórica, sino como una posible realidad futura.

La poeticidad de los versos de Cardenal se funda tanto en su materia mítica como en la forma lingüística. Según indica F. A. Pottle «Poetic language is language that expresses the qualities of experience, as distinguished from language that indicates its uses»<sup>31</sup>. Su función consiste, por consiguiente, en hacernos fuertemente conscientes de una experiencia. Si nos atenemos a la definición de la lírica suministrada por Kayser, basada en las funciones del lenguaje, veremos que la poesía se distingue por la función de la expresividad. La idea de «mythmaking» quedará así reducida a nivel técnico, estilístico del acto creador individual, por medio del cual se tiende a encerrar el mito colectivo en la literatura. El qué (el mito) está dado por la comunidad en que vive sumergido el poeta, sin que los miembros de dicho círculo social, a veces, se den cuenta de la vigencia de los mitos. El cómo de la interpretación literaria del mito, o sea la técnica poética, va siempre camino a la comunicación y hacia el poder revelador de la palabra. Por medio del lenguaje deliberadamente coloquial, lleno de cifras, fragmentos en jerga burocrática y préstamos del inglés. El «Spanglish» de la camarila gobernante es un reflejo de la dependencia económica, cultural y política de Nicaragua del imperialismo norteamericano.

Al entender el lenguaje como praxis de la liberación<sup>32</sup>, Cardenal va a emplear la lengua en cuanto cosmovisión en forma contrapuntística: al lenguaje de la opresión (el presente) se contrapone el sistema de imágenes precolombinas, expresando la armonía social y cósmica, exenta de opresión y dependencia. Cardenal hace aquí suyas —en una forma original y propia—

<sup>30</sup> JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, World Publishing, 1950, p. 19.

<sup>31</sup> FREDERICK A. POTTLE, *The Idiom of Poetry*, Indiana University Press, 1963, pp. 67.

<sup>32</sup> VARIOS, *Ernesto Cardenal...*, op. cit., p. 7.

las experiencias similares de José María Arguedas, Pablo Neruda, Nicolás Guillén. Ninguno de ellos se deja tentar tan solo por la evocación del paraíso perdido de las culturas autóctonas. Todos miran hacia el futuro y la recuperación activa de la libertad.

Uno de los recursos más eficaces y sintéticos empleados por el poeta nicaragüense para expresar las cualidades opuestas de «hoy» y «ayer» es la negación. Gracias a ello, se logra una especie de superposición de imágenes. El efecto es el mismo del caso comentado por Cardenal en cuanto a la poesía de su maestro Ezra Pound: poesía directa que consiste en «contraponer imágenes, dos cosas contrarias... que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen»<sup>33</sup>. Asimismo, al referirse aparentemente tan sólo a las civilizaciones indígenas, Cardenal nos comunica mucho más sobre nuestra época: «La palabra “señor” era extraña en su lengua / Y la palabra “muralla”. No amurallaban sus ciudades» («Las ciudades perdidas», p. 16)<sup>34</sup>.

Las tensiones en la poesía de Cardenal —tan fundamentales para la experiencia del lector— se deben en sumo grado a este contraste entre el aquí/ahora y el allá/entonces. Julia Kristeva, partiendo de las premisas básicas de Ferdinand de Saussure, de que el lenguaje funciona gracias a las diferencias, mantiene que la negación constituye la esencia del pensamiento simbólico. Así pues, lo apolíneo (lo positivo) y lo dionisiaco (lo negativo), el fuera y el dentro de la poética del espacio, los contrastes temporales y espaciales, conforman lo fundamental de la lírica<sup>35</sup>. Recordemos que, igualmente, la idea de las oposiciones binarias constituye uno de los principios subyacentes a la escuela de la antropología estructural de Lévi-Strauss y su estudio de mitos. En el poema «La hora 0», según hemos intentando demostrar, el mundo apocalíptico del héroe mítico (según la terminología de Northrop Frye) se opone al ámbito demoniaco de las fuerzas de la opresión. Asimismo, en los versos del *Homenaje a los indios americanos* lo concreto, lo histórico, lo cotidiano —cifrado en un lenguaje tradicionalmente ajeno a la lírica— queda contrarrestado por lo abstracto, ritual y atemporal. Esta dualidad cobra a veces formas rituales del cristianismo (*Salmos*), otras veces evoca lo paradisiaco de la América recién descubierta (*El Estrecho Dudoso*), para culminar en un sistema rigurosamente basado en la imaginaria indígena del *Homenaje*.

La importancia del lenguaje como reflejo de la cosmovisión, el significado de la tensión ahora/entonces, es perceptible en la recurrente insistencia sobre el aspecto verbal de las culturas precolombinas:

<sup>33</sup> BENEDETTI, entrevista con Cardenal, p. 176 (cf. nota 7).

<sup>34</sup> Todas las citas de poemas de aquí en adelante pertenecen a la edición siguiente: *Ernesto Cardenal, Homenaje a los indios americanos*, Buenos Aires-México, *Cuadernos Latinoamericanos*, Carlos Lohle, 1972. Se indica entre paréntesis el título del poema con la página correspondiente.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 5.



En sus templos y pirámides  
 y en sus *calendarios* y sus *crónicas* y sus *códices*  
 no hay un *hombre* del cacique ni caudillo ni emperador  
 ni sacerdote ni líder ni gobernante ni general ni jefe  
 y no *consignaban* en las piedras sucesos políticos.

(«Las ciudades perdidas», p. 16; lo subrayado es nuestro.)

La misma idea vuelve en el poema «Mayapan»: «La *palabra* “muralla” no hay en su lengua / la *palabra* “cuartel” no hay en su lengua».

A la luz de estas observaciones, el empleo de los elementos antipoéticos en la lírica de Cardenal adquiere un significado expresivo, simbólico, ético e ideológico. El lenguaje de los «slogans» publicitarios y políticos, la lengua oficial y burocrática, reflejan la cosmovisión corrompida, superpuesta a las ruinas de las culturas indígenas, legítimas, por la civilización occidental. El lenguaje que designa la época moderna se distingue por términos económicos y políticos, lo cual le quita la poeticidad natural del lenguaje indio de tiempos míticos. Observemos cómo el supuestamente apoético Cardenal se vuelve sutilmente lírico al referirse al pasado indígena: «el oro: el sudor del sol / la plata: las lágrimas de la luna» («Economía de Tahuantinsuyu», p. 38). Este mismo oro, al tornarse dinero en la época colonial y moderna, pierde todos sus valores antiguos, engendra la destrucción moral, disensión, miseria y violencia.

Intentaremos encerrar las ideas que íbamos señalando dentro de un marco que revele con más claridad la subyacente estructura mítica del *Homenaje a los indios americanos*. Con este fin vamos a valernos del conocido esquema de Northrop Frye<sup>36</sup>. Siguiendo su modelo, podemos organizar el mundo de los poemas de Cardenal según dos ejes. Primero, lo mítico deseado (lo apocalíptico) versus lo mítico rechazado (lo demoníaco) en el eje horizontal. Recordando los ejemplos ya citados podemos concluir que la división de Frye corresponde a la polaridad entonces/ahora característica del *Homenaje*, donde hay una añoranza del pasado y anhelo de su retorno (lo apocalíptico) y, por otra parte, una condena del presente en cuanto dominado por fuerzas ajenas a las autóctonas (lo demoníaco). Las imágenes míticas de las dos esferas se dejan estructurar verticalmente según siete niveles de la realidad: el mundo divino, humano, animal, vegetal, mineral, del fuego y del agua. Así pues, hay una doble tensión en los poemas constituidos de esta manera: la fuerza horizontal, exterior de los dos ámbitos funciona entre cada uno de sus respectivos siete niveles, mientras que la vertical, interior, opera entre los niveles del mismo mundo. A continuación vamos a ver esta estructura tal como se manifiesta en algunos de los poemas.

La tensión horizontal entre el mundo divino de entonces y el de ahora surge de la técnica ya señalada de la negación. En el pasado armonioso Jesús

<sup>36</sup> ROBERT D. DENHAM, *Northrop Frye and Critical Method*, The Pennsylvania State University Press, 1978; el libro está dedicado a la sistematización y explicación de las teorías de Northrop Frye. A continuación me sirvo de algunos de los esquemas suministrados por Denham.

era dios de maíz según el sincrético culto indio («Las ciudades perdidas», p. 16), el Dios-Sol brillaba para todos («Economía de Tahuantinsuyu», p. 39) y «el quetzal todavía vestido como un maya» («Las ciudades...», p. 15) fue visto como el Dador de la Vida («Cantares mexicanos II», p. 22). *In illo tempore* «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» («Las ciudades...», p. 16). Debido al empleo del tiempo verbal imperfecto ya se sobreentiende que en el presente se han perdido todos estos atributos divinos y religiosos. Además de ello, hay imágenes que encierran explícitamente la visión de la degradación moderna de aquellos valores, como, por ejemplo, en el juego verbal de las palabras sol (moneda peruana) y Sol (dios incaico). Por medio del hábil empleo de la técnica contrapuntística el estilo al parecer narrativo, cargado de referencias históricas y arqueológicas, se hace más expresivo, cobra una dimensión por encima del valor referencial y denotativo de la palabra:

No conocieron el valor inflatorio del dinero  
su moneda era el Sol que brilla para todos  
el Sol que es de todos y a todo hace crecer  
el Sol sin inflación ni deflación: Y no  
esos sucios «soles» con que se paga al peón.  
(«Economía de Tahuantinsuyu», p. 39).

Hay en estos versos ecos del poema «Huaco» de César Vallejo, en el cual el hablante lírico, imaginándose como un animal sagrado de los Incas, demuestra la perversión de los valores tradicionales, la injusticia y degradación de la divinidad, condenando poéticamente la imposición de lo europeo por la conquista. El contacto entre las civilizaciones significa la muerte de los mitos de los vencidos. En la poesía del nicaragüense los dioses antiguos son víctimas de un sistema capitalista explícitamente condenado, mientras que en el Vallejo de *Los Heraldos Negros* el hombre sufre a veces por la incomprensible crueldad de Dios.

En la dualidad entonces/ahora el mundo humano está enfocado muy ampliamente, aunque la armonía cósmica del pasado apenas deja notar las divisiones entre las esferas divina, humana, animal, vegetal, etc. Una de las funciones del mito es la de unificar a los miembros de una comunidad con el cosmos. En el *Homenaje* se repite la visión poética de tribus de todos los reinos cósmicos conviviendo en una armoniosa y solidaria unión:

Un Imperio de *ayllus*  
    *ayllus* de familias trabajadoras  
animales vegetales minerales  
    también divididos en *ayllus*     °  
el universo entero todo un gran *ayllu*.  
(«Economía...», p. 43).

Observemos cómo la falta de puntuación cumple aquí una función sumamente poética, contribuyendo a la idea de la unión y no división entre las entidades integrantes del cosmos. El mundo de la armonía social de los

indígenas se fundaba en las leyes naturales que constituían que «El heredero del trono / sucedía a su padre en el trono / MAS NO EN LOS BIENES» («Economía...», p. 42), mientras que «el arco de sus templos fue una copia de sus chozas» («Las ciudades...», p. 16). La sociedad moderna, clasista, capitalista, constituye en la poesía de Cardenal una imagen-espejo del mundo antiguo, en cuanto inversión y distorsión; mientras que Manco Capac era «rico en virtudes y no en dinero», el dictador moderno «es rico en dinero y no en virtudes» («Economía...», p. 39). Más amargas que las visiones de ruinas son precisamente las imágenes recurrentes de la desintegración del ser humano: «los príncipes venden tinajas en los mercados» («Las ciudades...», p. 15), «los Nobles son peones cavando en la carretera» («Katun 11 Ahua», p. 47), «El constructor de Macchu Picchu en casa de cartón / y latas de Avena Quaker» («Economía...», p. 40).

El tercer nivel de la realidad —el mundo de los animales— se convierte en los versos del *Homenaje* en uno de los más expresivos. La elaboración poética del bestiario de las creencias indígenas recuerda las visiones surrealistas. Los animales domados por el arte mágica, antes amistosos al hombre, invaden ahora al mundo cual en los poemas de García Lorca o Aleixandre: «Ahora son reales los animales / que estaban estilizados en los frescos» («Las ciudades...», p. 15). Al mundo de entonces, «cuando las parejas de lapas volaban a sus nidos» («Las ciudades...», p. 17), sucede la época de las lúgubres aves de hierro, animales nocturnos y bestias de presa:

Los vampiros anidan en los frisos de estuco,  
Los chanchos-de monte gruñen al anochecer.

...

y el avión de la Pan American vuela sobre la pirámide

(«Las ciudades...», p. 17).

Las siete esferas del cosmos están entremezcladas en los poemas indios de Cardenal, pero la conciencia de su existencia e interdependencia emana de las visiones armoniosas del pasado. El desequilibrio introducido en este mundo por las fuerzas culturalmente ajenas afecta igualmente a todos sus eslabones, aunque el mundo vegetal es quizá el que —a la luz del ciclo de la naturaleza— contiene el germen del renacimiento de su propia ruina y putrefacción. Es característico que precisamente en las imágenes de este nivel de la realidad junto a las evocaciones del pasado aparezcan las imágenes de la esperanza, incluso de la seguridad de que «El Katún del Arbol de la Vida será establecido» («Katún 11...», p. 47). Gracias a la fertilidad de la Lactamama, la tierra madre, las palmeras, papayas y el maíz del pasado volverán a rendir frutos en las tierras ahora «secas como momias» («Economía...», p. 39). Cardenal cree en la potencia de las fuerzas dormidas del pasado, refiriéndose a ellas en términos más elementales de la naturaleza. Estas fuerzas:

Bajo la tierra los granos, grada a grada  
una grada cada día

están subiendo la pirámide del maíz.  
La noche está llena de estrellas bien brillantes  
señal de lluvia.

(«Milpa», p. 84).

Notemos que la esperanza del futuro está vinculada estrechamente al mundo natural, en el cual el hombre parece encontrar un aliado en sus esfuerzos. El empleo del tiempo presente en las imágenes del agua y de la lluvia tiene un profundo sentido estilístico y ético, ya que destaca la inminencia del cambio, del brote fertilizante, a la vez que conlleva toda la tensión que anticipa a la tormenta de la revolución. Todo este clima bien podría reducirse a la expresión ya empleada en la literatura latinoamericana, tomada del lenguaje popular, «al filo del agua». Sin embargo, también el mundo del agua aparece en el presente igualmente degradado como los demás. Mientras que las referencias a la sangre derramada en «La hora 0» ejemplifican una visión demoníaca de acuerdo con el esquema de Frye, en el *Homenaje* la calamidad de la sequía expresa igualmente el mundo rechazado, en el cual «los gobiernos son como sequía» («Katún...», p. 46) y «el agua ya no canta en los canales de piedra» («Economía...», p. 39). El hombre puede recurrir, a pesar de todo, a los poderes divinos y naturales, contar con «las primeras lluvias enviadas por Tlaloc» («Cantares Mexicanos I», p. 21), tener la seguridad de que «con el viento del oriente vendrán las lluvias» («Milpa», p. 83). A diferencia de «La hora 0» —que fundaba en la verdad histórica la fe en el hombre capaz de movilizar a la comunidad contra las fuerzas del mal— la dimensión mítica de estos versos es mucho más abstracta y universal.

La visión del mundo mineral y del fuego se encierra en el pasado imposible de reconstruir y el presente cruel y humillante. A ambas esferas les falta esta apertura hacia el futuro que hemos notado en los ámbitos animal, vegetal y acuático. La peña, la carretera rota y la villa-miseria ya no pueden convertirse en la ciudad sagrada, en el muro pulido ni en la carretera de los ritos; el incienso de copal no volverá a quemarse y el viento de los Andes seguirá avientando los libros reducidos a cenizas.

La oposición entre el mundo mítico del pasado y el decadente moderno es como un hilo conductor que nos lleva por todas sus esferas alternando el lenguaje poético con el deliberadamente prosaico. Como señala Martín Sagrera, siguiendo la opinión de varios estudiosos del mito, «la poesía es la infraestructura indispensable del mito»<sup>37</sup>. Existe una unanimidad de que las llamadas culturas «primitivas» funden la lengua hablada, el mito y la poesía. El lenguaje poético tiende a ser alusivo, paradójico, simbólico, aunque del lenguaje primitivo lo separan las acumulaciones culturales y el refinamiento estilístico<sup>38</sup>. Notemos, sin embargo, la pureza del lenguaje de Cardenal

<sup>37</sup> MARTÍN SAGRERA, *Mitos y sociedad*. Barcelona, Biblioteca Universitaria Labor, 1967, p. 184.

<sup>38</sup> PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 99.

cuando se refiere al pasado precolombino. Según Peñuelas, el lenguaje mítico no puede perder contacto con la experiencia directa de la vida, porque el hombre permanece siempre como el centro de su interés, siendo a la vez su destinatario<sup>39</sup>. A la luz de estas observaciones, las declaraciones del poeta nicaragüense sobre la deseada claridad de su obra, reforzadas también por su actividad sumamente humanística y comprometida, otorgan más significado a los hasta ahora señalados ejemplos del empleo de lo mítico en sus versos.

El problema de la comunicación es fundamental en la creación de Cardenal: «Para mí es muy importante la comunicación con el lector y siempre he tratado de hacer una poesía clara»<sup>40</sup>. Esta misma idea la expresa a nivel poético en «Cantares mexicanos» dedicados al gran poeta azteca Netzahualcoyotl: los versos terminan con una exclamación-deseo del creador «no cante yo en vano». El lenguaje —como el único intermediario entre la Palabra y su encarnación en el poema— adolece de imperfecciones de las cuales todos los grandes creadores están conscientes, convirtiendo a veces el drama de la creación literaria en la sustancia de sus meta-poemas. El poeta es incapaz de eliminar estas restricciones, pero puede ir superándolas por medio del perfeccionamiento formal. Al operar con el sistema mítico —que es, como hemos señalado, un fenómeno social, anónimo, colectivo— el poeta adquiere a un aliado en sus esfuerzos de comunicar lo más amplia y plenamente posible su mensaje. Según concluye Peñuelas, si el escritor no logra identificarse con los elementos míticos de su cultura, le faltará la comunicación con el lector<sup>41</sup>. El mito en la poesía no se queda, pues, en la esfera superficial del tema, motivo o de una alusión mitológica a Manco Capac o Quetzalcoatl, sino desempeña una función esencial.

Según Martin Sagrera, el hombre para liberarse de la servidumbre impuesta por el tiempo presente se interroga sobre sus orígenes, mira hacia el pasado<sup>42</sup>. Como mantiene Mircea Eliada, el ser humano tiende a resaltar el prestigio del pasado, viéndolo como noble y sagrado paraíso perdido. Ernesto Cardenal concibe el mito en su función histórica: el pasado, por su carácter ejemplar compromete a una acción en el futuro. Quizá coincida aquí el nicaragüense con la visión que tiene del mito Roland Barthes en su concepto de *wish fulfillment*. Según el crítico francés, la mitología está de acuerdo con el mundo así como quisiéramos que éste fuera y no así como de verdad es<sup>43</sup>. Cada época tiene sus propios mitos que —de acuerdo con la escuela de la antropología estructural— son un reflejo de la estructura social de la comunidad. Es, pues, muy significativo que Cardenal rechace los mitos contemporáneos desmitificándolos por medio de la ironía (por ejemplo, en el

<sup>39</sup> PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 104.

<sup>40</sup> BENEDETTI, entrevista citada con Cardenal, p. 179.

<sup>41</sup> PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 118.

<sup>42</sup> SAGRERA, *op. cit.*, p. 55.

<sup>43</sup> STEPHEN LARSEN, *The Shaman's Doorway. Opening the Mythic Imagination to Contemporary Consciousness*, New York: Harper and Row Publishers, 1976, p. 18.

poema en el cual Somoza desveliza a su propia estatua). En cambio, recurre a los mitos precolombinos, ya que su ruina y degradación por la superposición forzada de la civilización ajena emana la esperanza del renacimiento:

El jaguar ruge en las torres —las torres entre raíces—  
un coyote lejos, en una plaza, le ladra a la luna,  
y el avión de la Pan American vuela sobre las pirámides.  
¿Pero volverán algún día los pasados katunes?

(«Las ciudades...», p. 17).

Esta esperanza se vuelve seguridad vista por el prisma mítico del eterno retorno. Recordemos que el mito conlleva la fe incuestionable:

Contaban el pasado y el futuro con los mismos katunes,  
porque creían que el tiempo se repite  
como veían repetirse las rotaciones de los astros.

(«Las ciudades...», p. 17).

En la visión del eterno retorno reinterpretada por Cardenal hay una carga de tensiones dialécticas que implica un desarrollo en forma de espiral ascendente. Espiral —en cuanto deformación de lo mecánicamente repetitivo, geoméricamente circular— nos sirve aquí de imagen que resalta lo explosivo, revolucionario, innovador. Vemos aquí una vinculación del poeta nicaragüense con el concepto moderno de la tradición, el cual tiene sus raíces en el romanticismo. El pasado no está visto en su forma de acumulación lineal, sino más bien como ruinas de las cuales se nutre la construcción de nuevos mitos: «Es el tiempo de construir sobre la vieja pirámide / una nueva pirámide» («Economía...», p. 43). La imagen de la pirámide, además de su denotación cultural, tiene aquí una connotación puramente idealista: como un movimiento ascendente, una búsqueda de lo sublime. Cardenal ve el desarrollo histórico de una manera hegeliana, como un progreso engendrado en el encuentro de fuerzas contradictorias. Otra vez, pues, las oposiciones cobran un sentido más allá de un recurso formal. El mito cumple en la poesía de Cardenal una función de comunicar un mensaje revolucionario. La economía de expresión —implícita en el mito— consiste en decir mucho con pocas palabras<sup>44</sup>. Eso le permite al poeta evitar el recargamiento verbal oscurecedor del mensaje. Lo implícito, lo inefable del mito lo dice todo a los iniciados y a los que tienen fe.

El mito constituye una estructura subyacente a toda la poesía de Cardenal. De ahí, a nuestro parecer, viene la unidad de su obra y el hecho de que ésta se resista en una sistematización por etapas, prestándose quizá más a una división propuesta por el mismo poeta: conforme varios planos

<sup>44</sup> WILLIAM RIGHTER, *Myth and Literature*, London, 1975, p. 82.

temáticos (el político, el amoroso, el histórico)<sup>45</sup>. Gracias al empleo de lo mítico Cardenal logra superar la supuesta veta antipoética y profundizar el aparente «exteriorismo».

Las tensiones de la poesía del nicaragüense se fundan, como hemos señalado, en la dicotomía ahora/entonces, en la cual el «entonces» —el pasado y el futuro en la dimensión mítica— se tiñe de nostalgia y lirismo. Quizá estas tensiones correspondan a las contradicciones de la personalidad del poeta que tienen sus raíces en la herencia colectiva del pueblo de Nicaragua. La historia del país se abre con dos caciques —Nicardo, quien dialoga con los conquistadores, y Diriangen, quien los ataca a mano armada<sup>46</sup>. Esta dualidad simbólica, sugiere Pablo Antonio Cuadra, se refleja en las figuras de dos grandes hijos de este pueblo: Darío y Sandino, poeta y guerrillero. En la personalidad de Cardenal se funde el espíritu poético con el revolucionario. La dimensión religiosa de su ser resulta compatible con las dos vetas ya mencionadas precisamente gracias al mito: «Myth and religion jointly answer man's need for collective identification and the feeling of his intimate relation to the world. Mythic and religious motifs are nearly indistinguishable in primitive and oriental mythology»<sup>47</sup>. Este estado primigenio de la religión, no contaminada ni pervertida, le guiaba a Cardenal en Solentiname, donde la misa y el Evangelio recobraron su sentido original, religioso, pero a la vez social y político, de esperanza mesiánica y de liberación revolucionaria<sup>48</sup>.

La poesía de Ernesto Cardenal tiende a ser una encarnación simple y comprensible de la religión y del mito en sus dimensiones más humanas, al envolver las preguntas esenciales para la identidad del hombre en cuanto ser social en un contexto histórico concreto: ¿de dónde vengo?, ¿adónde voy?, ¿qué tendré que hacer para llegar? (origen-destino-búsqueda)<sup>49</sup>. Cardenal se plantea estas preguntas no sólo a nivel personal, ni tampoco las lleva a la esfera de una especulación abstracta. El lenguaje de la violencia, como característico de la América postcolombina, contrapuesto a los modos de expresión del paraíso perdido indígena, convierte a Nicaragua, a Centroamérica, a todo el continente, en un lugar martirológico, cuyo sacrificio es ya ritual<sup>50</sup>. El *collage* histórico del *Estrecho Dudoso* y las mitologías indígenas del *Homenaje a los indios americanos* cobran actualidad a la luz de «La hora 0» y de los acontecimientos recientes en Centroamérica. La obra poética del nicaragüense y su actividad extraliteraria lo inscribe en la tradición progresista latinoamericana y tercermundista debido a su estrecha vinculación con las

<sup>45</sup> BENEDETTI, entrevista con Cardenal, p. 176.

<sup>46</sup> PABLO ANTONIO CUADRA, *op. cit.*, p. 5.

<sup>47</sup> HARRY SLOCHOWER, *Mythopoesis. Mythic Patterns in Literary Classics*, Detroit: Wayne State University Press, 1970, p. 21.

<sup>48</sup> Véase la explicación del mismo Cardenal sobre los principios de la comunidad de Solentiname en la entrevista de Benedetti, especialmente en la página 182.

<sup>49</sup> SLOCHOWER, *op. cit.*, p. 15.

<sup>50</sup> OVIEDO, *op. cit.*, p. 46.

raíces mismas del acontecer histórico creado por los indios, negros, mestizos y blancos desposeídos, verdaderos fundadores de la intrahistoria latinoamericana.

Elzbieta SKŁODOWSKA  
Washington University  
(Estados Unidos)