

---

*Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, Núm. 247, Abril-Junio 2014, 571-594

---

## ERNESTO CARDENAL: LOS VAIVENES DE UNA REVOLUCIÓN

POR

MARÍA DEL PILAR RÍOS  
*Universidad Nacional de Tucumán*

*Personalmente pienso que los únicos que tienen derecho a esa intransigencia total son los que los enfrentan con las armas en la mano o con una resistencia de cualquier naturaleza en la que arriesgan sus vidas o sus libertades.*

*Julio Cortázar, Papeles Inesperados*

### UNA VIDA, UNA POÉTICA Y UNA REVOLUCIÓN

La vida de Ernesto Cardenal ha transitado diferentes caminos: el de la religión, como monje y sacerdote; el de la política, como militante y funcionario del gobierno revolucionario y el de la poesía. Su vida y su poética están ligadas continuamente a las vicisitudes de la historia de su país natal, Nicaragua.<sup>1</sup> El conocimiento de esta historia

---

<sup>1</sup> En 1926 Nicaragua fue ocupada por las tropas estadounidenses con el pretexto de detener los enfrentamientos armados entre liberales y conservadores. En 1927 un general liberal Augusto César Sandino inició la resistencia en las zonas boscosas de las Segovias. Esta situación se mantuvo hasta 1933, cuando se llamó a nuevas elecciones y se produjo la retirada de los marines norteamericanos. En dicho año Sandino aceptó retirar y desarmar sus tropas. El 21 de febrero del siguiente año, Sandino fue emboscado y asesinado por órdenes del jefe de la guardia nacional, Anastasio Somoza. En 1936 “Tacho” Somoza derroca al presidente Sacasa y toma el poder. Desde ese momento y hasta 1979, Nicaragua se mantendrá bajo el yugo de la “dinastía Somoza”, ya que, una vez muerto Anastasio padre a manos del poeta Rigoberto López Pérez, asumirá la presidencia su hijo Luis y luego le continuará Anastasio “Tachito” Somoza Debayle. Durante este largo período se irán formando distintas agrupaciones de resistencia armada. Entre ellas, una de las más importantes fue el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) fundado en 1961 donde convergerán distintas agrupaciones (el MPU, los “doce”, las centrales obreras, algunos partidos antisomocistas, asociaciones profesionales femeninas y el Frente Estudiantil Revolucionario, etc.). Finalmente, en 1979 las tropas revolucionarias entran en Managua y se constituye el Gobierno provisional de Reconstrucción Nacional (GPRN) integrado por Sergio Ramírez (“doce”), Daniel Ortega (FSLN), Moisés Hassan (Frente Patriótico Nacional), Alfonso Robelo (Frente Amplio de Oposición) y Violeta Chamorro, viuda de Pedro Joaquín Chamorro. El 25 de febrero de 1990, Violeta Chamorro derrota a Daniel Ortega en las elecciones, quien entrega el poder. Esta fecha, entonces clausura el Período Revolucionario.

ha sido siempre una preocupación central para él. Todos estos caminos y preocupaciones que confluyen en el poeta se plasman en su poesía. Lo religioso, lo histórico y lo político son tres aspectos que en su obra están recíprocamente unidos de tal manera que son casi inseparables. Todos sus poemas los incluyen formando planos que se entrecruzan entre sí (Pastor Alonso).

La elección de una forma poética particular le permitió incluir en sus textos todos estos planos. Se ha definido su poesía como “exteriorista”, es decir, aquella que puede abarcar una amplia diversidad de temas. Él mismo ha explicado el “exteriorismo” como

[L]a poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. (Montanaro 6)

Esta línea poética que surgió en Nicaragua, fue establecida por el poeta José Coronel Urtecho y llevada a su punto cúlmine por Ernesto Cardenal. Dicha corriente se encuentra influida por distintos representantes de la poesía norteamericana, principalmente, por el imaginismo de Ezra Pound. Las vinculaciones que se establecen entre ambos movimientos se centran en el manifiesto que los imaginistas propusieron en 1915: el lenguaje de la conversación, el verso libre, libertad absoluta de temas, defensa de lo inmediato, precisión contra gravedad, concentración como esencia poética (Alemany Bay). En una entrevista realizada por Mario Benedetti, Cardenal asume esta influencia y destaca principalmente la idea de que en la poesía cabe todo, que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa o de la poesía. Otro poeta que ha influido en formación de la corriente exteriorista fue T.S. Eliot ya que, para él como para los poetas nicaragüenses, la poesía tiene una clara función social que se traduce en “la existencia de una interacción constante entre la poesía de un pueblo y la lengua en que habla, interacción que determina la calidad de la poesía y que al mismo tiempo repercute, de nuevo, en el espíritu de ese pueblo, mostrando así los efectos de su función social” (Alemany Bay 57).

Aunque el exteriorismo es una corriente que se desarrolló exclusivamente en Nicaragua, coincide y comparte rasgos con la producción de distintos poetas latinoamericanos que en la década del sesenta promovieron una renovación de la poesía. A esta corriente se la denominó poética coloquial o conversacional y se incluyen autores de distintos países de América Latina, entre ellos, Nicanor Parra (como antecedente directo), Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, José Emilio Pacheco, etc. El mismo Cardenal estableció que la línea inaugurada en Nicaragua no se corresponde con la poesía denominada conversacional, ya que aquella es más abarcadora que ésta



porque incluye también elementos que son propios de la prosa (términos técnicos o científicos, documentos históricos, fragmentos de cartas, recortes de periódicos, etc.).

Más allá de esta discusión, es evidente, y de alguna manera el mismo autor lo asume al formar parte del grupo de escritores que Mario Benedetti entrevistó en el libro *Los poetas comunicantes* (1981), que existen rasgos comunes entre estas líneas. La poesía latinoamericana de la década del sesenta se caracterizó por una voluntad de comunicación con el lector, como ha dicho Benedetti, la poesía *alude* al lector, no lo *elude*. Ahora bien, para lograr este objetivo, los poetas introducen una serie de procedimientos, entre ellos, la utilización de un lenguaje llano con frecuencia coloquial, la inclusión mediante la intertextualidad de discursos propios de la vida cotidiana (anuncios, diálogos entre personas, etc.), el carácter narrativo de los poemas y la introducción de temas cotidianos.

En relación a los temas posibles de ser material poético, dado que el mundo entero puede serlo (siguiendo a Ezra Pound), la producción de Cardenal engloba un sinnúmero de temas. A pesar de esta variedad temática, a mi juicio hay uno que sirve de hilo conductor: la Revolución Sandinista. Este hecho particular de la historia nicaragüense se representa de distintas maneras en su poesía: como denuncia político-social contra la dictadura somocista, o como defensa del proceso revolucionario en el que participa activamente. En este sentido, la poesía del autor nicaragüense se ubica como una respuesta posible al debate surgido en el contexto de la revolución cubana en relación a la función y la forma de la poesía revolucionaria, ya que, al mismo tiempo que innova y atiende a nuevos criterios estéticos provenientes del extranjero, es una poesía que explicita su función social de denuncia y construcción de un nuevo orden político.

Aunque la propuesta estética se mantiene constante a lo largo de la producción poética de Ernesto Cardenal, no ocurre lo mismo con las formas de representación del imaginario revolucionario que propone. En una primera etapa, anterior a su afiliación al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), construye una leyenda nacional a partir de la recuperación de un pasado histórico propio que contrapone al presente de Nicaragua bajo la dictadura somocista. Frente a los discursos de la cultura hegemónica que ha silenciado hechos y personas del pasado y de la cultura nicaragüense, Cardenal recupera estos elementos residuales que emergen en un nuevo contexto político y social, resignificados en la forma de denuncia política contra ese régimen (Williams). *Hora 0* (1957) y *Homenaje a los Indios Americanos* (1969)<sup>2</sup> rescatan figuras, hechos históricos y prácticas culturales del pasado precolombino, del período de conquista y de la historia reciente de Nicaragua, de principios del siglo xx. En ambos casos, realiza una selección en función de un objetivo latente o, en otros, explícito: la denuncia político-social.

<sup>2</sup> Este poemario fue reeditado y ampliado bajo el título *Los ovnis de oro. Poemas Indios* en 1988. Los poemas revisados para este artículo, se encuentran ya en la primera versión de este libro.



Posteriormente, entrada la década del setenta, su producción poética, aunque similar a la anterior tanto en la forma como en el contenido, tomó otros caminos debido a que en ella se hace patente su función política. Con *Canto Nacional* (1972), Cardenal hace explícita su adhesión al movimiento revolucionario y a la lucha por la liberación de Nicaragua. En este poema, el autor no sólo realiza el movimiento de recuperación del pasado histórico, sino que en él encuentra las claves que cristalizan el ideal revolucionario. En este sentido, el canto constituye no sólo una denuncia, sino también el manifiesto de una postura política incorporando, además, algunos elementos que pueden leerse como un programa político y social a realizar cuando triunfe la revolución.

Luego del triunfo sandinista y durante los diez años (1979-1989) en los que la Revolución fue institucionalizada, la principal preocupación de Cardenal (quien fue Ministro de Cultura durante todo el período), estuvo ligada al cumplimiento de sus funciones. De alguna manera, como él mismo lo asume en sus memorias, la actividad poética quedó relegada frente a la urgencia de las acciones que debía realizar y la cantidad de tiempo que las mismas le demandaban. Nos encontramos, entonces, frente a la disyuntiva planteada en Cuba acerca de la función del intelectual o del escritor: mientras en la primera etapa estamos frente a la figura del escritor comprometido, es decir aquel que participa en política sin abandonar su propia práctica constituyéndose como conciencia crítica; en la segunda, a partir de la publicación de *Canto Nacional* y durante el período revolucionario emerge la del intelectual revolucionario que supone priorizar la acción sobre la palabra y el pensamiento crítico. Sin embargo, a pesar de haber abandonado la práctica poética, su principal preocupación desde el Ministerio fue la elaboración y promoción de talleres y festivales de poesía que se llevaron a cabo a lo largo del país y en los que se promocionaba la producción poética desde la línea exteriorista y como forma de construir la igualdad promovida desde la dirección política de la revolución uniando así vanguardia estética y política. En este sentido, el abandono del goce estético se hace en función de trabajar para que la revolución socialice el privilegio de la cultura, función social inherente al intelectual (Gilman).

Una vez terminado el período revolucionario y alejado de las funciones públicas, Cardenal publica dos obras, el poemario *Cántico Cósmico* (1989) y los tomos de sus memorias.<sup>3</sup> De ellas, me interesan particularmente dos en las que se retoma el tema de la revolución: *Las ínsulas extrañas* y *La revolución perdida*. Desde otro lugar de enunciación y con una forma literaria distinta (las memorias), Cardenal revisa este proceso revolucionario. Esto implica una lectura del pasado donde se ponen en juego las tensiones entre memoria y olvido. En un nuevo contexto político y realidad social del pueblo nicaragüense, el autor se plantea la necesidad de recordar y registrar lo que fueron los años de la revolución para salvarlos así del olvido, pero también como una

<sup>3</sup> *Vida Perdida* (1999), *Las ínsulas extrañas* (2002), *La revolución perdida* (2004).



forma de mostrar a las nuevas generaciones que una revolución es posible y, hoy más que nunca, necesaria: “Ahora que el mundo no vive una situación revolucionaria, como en aquellos años, hay cosas que aquí se dicen que no están de moda; volverán a estarlo cuando el mundo necesariamente vuelva otra vez a ser revolucionario” (Cardenal, *Las ínsulas* 435).

Estas memorias no destruyen la utopía revolucionaria, sino que, por el contrario, la plantean como el ideal a buscar y alcanzar. Sin embargo, ante la evidencia de que la Revolución Sandinista “ha perdido”, no sólo en las urnas, sino también como proyecto e ideal en las figuras de sus dirigentes, la voz autobiográfica busca separar el ideal del devenir histórico. Así, plantea que esta revolución fue hecha por hombres y, como es parte de la esencia humana equivocarse, han sido ellos mismos quienes han errado el camino y por eso la revolución ha perdido. Esto no significa de forma alguna una ruptura o quiebre, ni siquiera un cuestionamiento del ideal revolucionario.

Teñidas de un lenguaje religioso, las memorias de Cardenal representan la revolución como el paraíso que el hombre espera. Este ideal sólo puede darse en la tierra y los hombres son lo únicos capaces de construirlo. Por esto, considero que en la obra del autor nicaragüense no se puede hablar del fracaso de la revolución, sino sólo de desilusiones, porque el hombre no alcanzó la medida del plan que se ha trazado.

En este itinerario que propongo por la obra de Ernesto Cardenal he intentado esbozar algunas de las formas en las que la Revolución Sandinista se representa. El recorrido por los textos me permitirá delinear estas distintas representaciones que están marcadas por el momento particular en el que fueron creados, ya que algunos de ellos implican una lectura del presente y otros, del pasado.

#### UNA LEYENDA DE ORIGEN PARA UNA REVOLUCIÓN: *HORA 0* Y *LOS OVNIS DE ORO*

*Hora 0*, publicado en 1956, es el primer poema de Cardenal que responde a lo que él llamó poesía exteriorista. Aunque generalmente se ubica a esta obra dentro de los llamados “poemas históricos”, puedo afirmar que se trata también de un poema político, ya que en él se pone en evidencia la realidad de absoluta dependencia económica y política de los países de Centroamérica en general y Nicaragua en particular.

Así, *Hora 0* comienza con la imagen de una noche centroamericana que se construye a partir de una antítesis: la noche luminosa de los palacios presidenciales frente a la noche oscura y triste de los pueblos bajo gobiernos dictatoriales que se presentan con la imagen de “cuarteles y tristes toques de queda” (*Poesía* T1 31). A continuación, muestra cuáles son las condiciones en las que viven los pueblos de la región. Resaltando particularidades propias de cada país el autor dibuja una cartografía regional caracterizada por la violencia, la represión y las torturas. Una serie de imágenes ubicadas en cada uno de los países contribuyen a esta mirada de conjunto: en Guatemala, Ubico fumando un



cigarrillo manda a matar gente; en San Salvador se escuchan los gritos en las estaciones de policía; en Honduras, la policía dispara al pueblo desde la ventana del palacio de Carías, y, en Managua, las ametralladoras apuntan al pueblo desde el de Somoza.

El poema continúa con una larga enumeración de las distintas compañías norteamericanas que se han instalado en la región a lo largo de los años y por las que se conoce a estos países como las repúblicas bananeras. Mediante el uso de largas enumeraciones, Cardenal presenta la histórica dependencia económica de estos países. Dependencia que implica un empobrecimiento de los pueblos, pero que, además, tiene como resultado gobiernos títeres que sólo responden a los intereses del país del norte.

Pero vino la United Fruit Company  
con sus subsidiarias la Tela Railroad Company  
y la Trujillo Railroad Company  
aliada con la Cuyamel Fruit Company  
y Vaccaro Brothers & Company  
más tarde Standard Fruit & Steamship Corporation  
de la Standard Fruit & Steamship Corporation:

la United Fruit Company

con sus revoluciones para la obtención de concesiones  
y exenciones de millones en impuestos de importaciones  
y exportaciones, revisiones de concesiones  
y subvenciones para nuevas explotaciones,  
violaciones de contratos, violaciones  
de la Constitución. (31)

El uso del polisíndeton en esta parte del poema es sumamente efectivo, ya que permite representar una situación histórica que continúa y que parece no tener fin, como la acumulación indefinida por medio de conjunciones de elementos y proposiciones.

El poema continúa con una serie de imágenes que refuerzan esta construcción de la realidad centroamericana hasta que hace un corte, que es incluso gráfico, a partir del cual cambia la temática y recupera la figura de Sandino como el gran héroe que se opuso a la realidad dependiente. Esta parte del poema, ubicada temporalmente a principios del siglo xx, se plantea como una narración de la historia de Sandino en la que rescata algunos hechos particulares: el regreso a Nicaragua para unirse a las tropas de Moncada, la negativa a rendirse cuando este lo hizo, su retiro a la montaña con veintinueve hombres, la resistencia que desde allí encabezó y su asesinato por orden de Somoza.

La figura del héroe se construye a partir del rescate de características de la personalidad de Sandino y de la gesta que encabezó, pero también mediante una serie de oposiciones con figuras militares que luego serán personas fuertes de la política nicaragüense: Sandino / Moncada, Sandino / Somoza.



Estas oposiciones que resaltan la figura del héroe frente a aquellos que han traicionado y/o “vendido” la patria se enuncian en el poema a través de la técnica del *collage*. Introduce una serie de diálogos entre ellos y funcionarios del gobierno norteamericano en los que la antítesis se presenta a partir del uso del lenguaje: mientras Sandino habla en español, los demás lo hacen en inglés. También incorpora los diálogos entre Moncada y Sandino cuando aquel intenta convencerlo de que abandone las armas, se rinda y acepte el cargo de gobernador de Jinotega. El punto cúlmine de la oposición con Somoza está marcado también por la lengua. No existe posibilidad de conciliación entre estas dos figuras ya que no pueden entenderse

I talked with Sandino for half an hour  
 –dijo Somoza al Ministro Americano–.  
 but I can't tell you what he talked about  
*because I don't know what he talked about*  
*because I don't know what he talked about.* (40, énfasis mío)

Esta imposibilidad de comunicación, que Cardenal plantea desde el uso de la lengua, en realidad propone la existencia de un abismo entre los dos: mientras Somoza será presidente de Nicaragua con el aval norteamericano, Sandino defenderá la independencia entregando en esta lucha su vida.

Esta es una de las principales cualidades que se resaltan del héroe acentuada por el uso del oxímoron: no es político ni militar, simplemente un campesino al que las circunstancias obligaron a tomar las armas.

Y Sandino no tenía cara de soldado,  
 Sino de poeta convertido en soldado por necesidad,  
 y de un hombre nervioso dominado por la serenidad.  
 Había dos rostros superpuestos en su rostro:  
 Una fisonomía sombría y a la vez iluminada;  
 Triste como un atardecer en la montaña  
 Y alegre como la mañana en la montaña. (38)

Considero que esta perspectiva preconfigura lo que será la solución armada que propone la revolución. Ante esta situación que se repite, no hay otra solución más que la lucha. Aunque el intento de Sandino fracasó y su asesino es desde entonces la persona de poder en el país, su figura iluminará futuros intentos. Esta representación de Sandino actualiza el debate surgido en Cuba en torno a la figura del intelectual: Sandino poeta deviene soldado por necesidad, entonces la verdadera poesía es la revolución y el verdadero poeta, el guerrillero; todos planteos que surgen desde el ámbito del antiintelectualismo.

En otro sentido, desde su muerte y el ascenso de Somoza al poder, la figura de Sandino se propone desde la cultura hegemónica como la del bandido, mientras que la



de su asesino se configura como la del defensor: “‘I did it’, dijo después Somoza. / ‘I did it, for the good of Nicaragua’” (43). Oponiéndose a este discurso, el poema de Cardenal la recupera y la figura emerge como todo lo contrario, el verdadero y real libertador de Nicaragua cuya historia y muerte serán el símbolo que empujará a futuras generaciones a seguir su ejemplo. El poema hace aquí nuevamente un salto temporal hacia la década del cincuenta donde la figura de Sandino renace en la de Adolfo Bález Bone, perseguido, torturado y asesinado por haber participado en la “Rebelión de Abril” (1954).

La continuidad entre estas dos figuras se establece en el poema a partir de la incorporación mediante el *collage* de la voz de Bález Bone quien afirma elegir el destino de Sandino (la muerte) antes que el de su asesino (la presidencia). Establecer esta continuidad le permite a Cardenal la construcción del mito de Sandino, quien se erige como un héroe invencible. Ni siquiera la muerte puede opacar la luz encendida por él, ni acallar las voces de revolución cuyo eco resuena a lo largo de las décadas. Como Bález Bone, Sandino no ha muerto

Porque a veces nace un hombre en una tierra  
 Que es esa tierra.  
 Y la tierra en que es enterrado ese hombre  
 Es ese hombre.  
 Y los hombres que después nacen de esa tierra  
 Son ese hombre. (44)

En este punto, el poema se constituye como una crónica periodística que da cuenta de la actualidad nicaragüense caracterizada por el silencio, la represión, la violencia, la tortura y el exilio. La pregunta aquí sería cómo decir esa violencia que no tiene comparación en la historia del país. La forma elegida por Cardenal es sumamente efectiva. Hace un recuento de distintos casos, pero sin particularizar ninguno y, en relación con los crueles métodos usados en la sala de tortura, el uso del diminutivo entre comillas da cuenta justamente de lo contrario: de los inusitados niveles de violencia a los que se ha llegado:

Y en Guatemala, en Costa Rica, en México,  
 Los exiliados de noche se despiertan gritando,  
 Soñando que les están aplicando otra vez ‘la maquineta’  
 O que están otra vez amarrados  
 Y ven venir a Tachito con la aguja. (48, énfasis mío)

El poema finaliza con la recuperación del mito de Sandino como cara, como sombra que aparece en la casa presidencial. Luego de una enumeración de figuras actuales o anónimas (el telegrafista, la zopiloterías, el muchacho que pega papeletas) que representan al pueblo nicaragüense, reaparece la sombra de Sandino que se erige como el líder de



una nueva revolución pues “el héroe nace cuando muere / y la hierba verde renace” (49).

En *Hora 0* el movimiento de recuperación del pasado histórico le permite a su autor por un lado la denuncia de una situación política actual y, por otro, la construcción de un nuevo imaginario nacional principalmente a partir de la elaboración de un nuevo mito o la recuperación de un héroe en la figura de Sandino que se corresponde con el motivo enarbolado por la lucha revolucionaria. La elección de la forma de la poesía exteriorista posibilita la incorporación de todos estos temas que no habían sido considerados hasta entonces como material poético. La utilización de procedimientos propios de la narrativa como la enumeración de ideas, hechos históricos o argumentos mediante el uso del polisíndeton y la de una técnica de carácter netamente vanguardista como es el uso del collage permiten configurar una nueva poesía cuyo principal objetivo es la comunicación con el lector que se traduce, en este caso particular, en la posibilidad de que los lectores puedan reconocer o conocer cuál es la realidad del pueblo nicaragüense más allá de los discursos que circulan desde la esfera del poder.

En *Los ovis de oro*, Cardenal realiza un movimiento similar al de *Hora 0* en la recuperación de elementos residuales del pasado. En este caso, recobra las tradiciones y la historia de los pueblos originarios de América (aztecas, mayas, incas, pawnees, etc.) donde encuentra prácticas políticas, sociales económicas y culturales que emergen como el ideal a alcanzar. De este amplio poemario me centraré en dos textos, ya que en ellos convergen la mayoría de los temas, ejes y representaciones que estructuran el libro: “Las ciudades perdidas” y “Netzahualcóyotl”.<sup>4</sup>

“Las ciudades perdidas” inicia la serie de poemas dedicada a la cultura maya. Puede considerárselo como una introducción donde el autor deja planteados los ejes sobre los que versarán los demás: el carácter cíclico del tiempo y la posibilidad de reconocer en el pasado histórico pautas o elementos para la superación de una situación de opresión mediante la reconstrucción o reconstitución de una sociedad más justa. Dice el poema:

Adoraban el tiempo, *ese misterioso fluir*  
y fluir del tiempo.  
*El tiempo era sagrado.*  
Los días eran dioses.  
*Pasado y futuro están confundidos* en sus cantos.  
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 [...] (396, énfasis mío)

<sup>4</sup> Un trabajo ampliado sobre este tema fue presentado en el Congreso Internacional el Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima en la ciudad de Córdoba, Argentina en Septiembre de 2010 y será publicado en las Actas del mismo.

Para la tradición maya, los acontecimientos ocurridos durante un katún,<sup>5</sup> se repetirían al volver la fecha en que los mismos fueron registrados. Si el tiempo y la historia, es decir, los hechos ocurridos y consignados, se repiten y oscilan entre tiempos de paz y tiempos de guerra y hambre, también la situación actual de opresión puede ser superada. Esta es la primera actualización de las voces indígenas. Ellos, los mayas, son “los vencidos” pero, de alguna manera, tienen una segunda oportunidad a través de los nuevos oprimidos, los del siglo xx, los que luchan por la libertad bajo una nueva forma o una forma “moderna” de dictadura.

Este poema inicial plantea los dos ejes que van a vertebrar el resto de los textos: por un lado el paralelo existente entre los acontecimientos (buenos y malos) ocurridos en un mismo katún y, por el otro, la esperanza que deriva de este hecho de que no importa cuán oscuro parezca el presente, al cambiar el katún también cambiará la realidad del pueblo.

En un primer momento el autor nos muestra al pueblo maya en sus orígenes recreando el mito de la edad dorada en oposición a la realidad actual del pueblo nicaragüense, ya que en este pueblo “La palabra ‘señor’ era extraña en su lengua. / Y la palabra ‘muralla’”, “La religión era el único lazo de unión entre ellos”, “Y no tuvieron colonias. No conocían la flecha”, “No tuvieron guerras, ni conocieron la rueda”, “Su progreso fue en la religión, las artes, las matemáticas, la astronomía...” (395 énfasis mío)

Pero ¿Qué pasó después? La respuesta está en el mismo poema: “Pero el tiempo que adoraban se paró de repente” (396) y comenzaron los malos katunes de pobreza y opresión. “¿Pero volverán algún día los pasados katunes?” (396). Este es el interrogante que cierra este poema. La respuesta está dada de antemano: sí volverán porque los acontecimientos ocurridos en un katún siempre se repiten.

“Las ciudades perdidas” traza un paralelismo implícito entre la historia maya y la realidad actual de Nicaragua, ya que alrededor de las ruinas y restos de la civilización caída no sólo circulan vampiros, chanchos –de– monte y jaguares, sino también vuela sobre la pirámide el avión de la Pan American. Esta alusión es importante en tanto, no sólo recontextualiza o actualiza la tradición maya al siglo xx (sobre la pirámide el avión), sino que además plantea la existencia de una nueva forma de totalitarismo y opresión por parte de sujetos o elementos extraños y foráneos a los pueblos (el imperialismo norteamericano), como fueron los “mercenarios Aztecas” de los Cocom para los mayas.

En “Netzahualcóyotl”, Cardenal recupera la figura del rey-poeta de Texcoco y vincula poesía y política. La ficcionalización del poeta a partir de la narración de la historia del rey texcocano se convierte también en el motivo para la representación del ideal de un dirigente. “El Rey-Poeta, Rey-Filósofo (antes Rey-Guerrillero)” (336) reúne todas las condiciones del líder ideal. La comparación entre su gobierno y el del azteca

<sup>5</sup> Medida de tiempo del calendario Maya que equivale aproximadamente a 20 años incompletos de 360 días.

Izcóatl perfila la sociedad más justa que se busca: mientras uno construye caminos y diques, promueve la educación, crea leyes, busca un dios justo que no tiene rostro; el otro quema libros, hace la guerra y promueve los sacrificios humanos.

Desde su infancia el Rey-Poeta es representado por medio de una serie de términos que remiten al de una persona sencilla, uno más del pueblo. Él es príncipe pero no vive en la opulencia del palacio. El cambio de nombre de “León-Fuerte” a “Coyote-Hambriento” le permite al yo lírico la elaboración de una serie de hipótesis que derivan en esta representación.

Tres son las principales figuraciones de Netzahualcōyotl en el poema: el poeta, el guerrillero, el solitario. La primera es el eje central que desarrolla el poema, ya que el canto es el único medio a través del cual el hombre alcanza la divinidad y la gloria. La historia de los pueblos y los hombres sólo perdura en los libros, por eso la necesidad de escribirlos. Esta representación permite la incorporación explícita del yo lírico mediante el paralelismo “Yo cantor lloro al recordar a Netzahualcōyotl” (351). El yo-poeta es el único capaz de comprender el legado del Rey-Poeta mucho tiempo después, sólo él puede ver la flores y los cantos.

La figura del guerrillero supone una actualización de los hechos realizados por el rey texcocano. Ya el propio término utilizado recontextualiza las luchas por la liberación llevadas a cabo por Netzahualcōyotl. El lenguaje utilizado en la construcción de esta representación nos traslada indudablemente al siglo xx. Él ha luchado contra Juntas Militares, mató al dictador y luchó contra los “nazis-aztecas”.

Las dos primeras figuraciones tienen como corolario la tercera: la del solitario. Aquel que lucha por su pueblo, que busca la trascendencia en las palabras y que gobierna con justicia, no tiene a su lado una mujer que lo acompañe. Se configura, así, la imagen de un rey que lo ha sacrificado todo por su pueblo. Veladas detrás de estas representaciones se puede leer la figura del propio yo y la construcción del arquetipo de dirigente que se necesita en la sociedad más justa que se propone.

“Las ciudades perdidas” y “Netzahualcōyotl”, entonces recuperan elementos del pasado que emergen como el modelo de sociedad y líderes que necesita la nueva Nicaragua que se está construyendo. Algunas lecturas críticas sobre este poemario<sup>6</sup> sostienen que tanto las figuras como los hechos que Cardenal recupera no se corresponden con la realidad histórica, sino que utiliza fuentes donde ya han sido reelaborados y resignificados por los conquistadores y los cronistas españoles e indígenas. Sin negar este hecho, considero que es justamente en esta selección e idealización de ese pasado histórico donde se genera el espacio para la construcción de una nueva leyenda de origen y un nuevo imaginario nacional.

<sup>6</sup> Ver Jongson Lee, “The Colonial Legacy in Ernesto Cardenal’s Poetry”.

Tanto en *Hora 0* como en *Los ovnis de oro*, Cardenal propone una tradición selectiva (Williams), es decir una versión del pasado que se pretende conectar con el presente, haciendo patente la función política de la escritura poética. Ambos poemarios, a partir de una propuesta estética particular que permite la introducción del mundo como material poético, el exteriorismo, denuncian una realidad actual, proponen o imaginan una nueva sociedad y un nuevo hombre –poeta– revolucionario uniendo así vanguardia política y vanguardia estética.

UN PROGRAMA PARA UNA REVOLUCIÓN: *CANTO NACIONAL*

*Canto Nacional* publicado en 1972 implica una nueva mirada acerca de la Revolución Sandinista. A partir de este poema Ernesto Cardenal explicita su adhesión al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Más allá de la biografía del autor que nos podría tentar a leer su obra posterior a 1970 bajo la lupa de su devenir político, este poema en particular tiene una dedicatoria al Frente, hecho que me remite indudablemente a revisar en qué medida su adhesión influye en su producción poética. También en esta oportunidad, el objetivo principal es la comunicación con el lector, objetivo que deriva de la propuesta estética ya mencionada.

El título y la dedicatoria adelantan los motivos que van a estructurar el poema: la construcción de una leyenda nacional que supone, además, la búsqueda de la identidad; y la necesidad de la acción para que esa nación sea realmente independiente y soberana representada en torno a la figura de Sandino y su actualización, el FSLN.

Como en los poemas anteriores, en el *Canto*, Cardenal bucea en el pasado histórico, selecciona y rescata hechos concretos. El movimiento es similar al realizado en *Hora 0*: una larga enumeración de la ocupación norteamericana y del saqueo que sus empresas han realizado. En esta oportunidad, construye el discurso como si fuera un largo ensayo o una exposición que trasluce la función didáctica del poema en el que expone las razones por las que Nicaragua se encuentra en las condiciones actuales. Son numerosos los recursos propios de este tipo de texto que incorpora en el poema. Entre ellos se destaca la reformulación

Los banqueros Brown Brothers compraron todo el papel que quisieron  
o sea todo el papel moneda que quisieron, a 20 por un dólar  
y lo vendieron a 12.50 por el dólar, todo el papel que quisieron  
.....  
un dólar sesenta. *Es decir*  
compraban dinero barato para venderlo caro. (*Poesía* T2 76, énfasis mío)

Esta parte del poema en la que evidencia las condiciones político-económicas del país antes de la llegada de Sandino, y que se construye como un ensayo o lección de



historia, finaliza con un conector conclusivo a partir del cual realiza una síntesis de lo expuesto “De ahí pues: / el imperialismo como elemento perturbador desorganizador etc.” (78).

La forma en la que Cardenal recupera ese pasado histórico en el *Canto* tiene una particularidad que no se encontraba en los poemas anteriores. Aquí presenta un juego de voces incorporado mediante el uso de los paréntesis en el que contraponen la narración objetiva de los hechos históricos y la interpretación que de ellos puede hacerse. Así, cobra protagonismo la subjetividad del poeta que analiza los hechos bajo una nueva luz. Es aquí donde se puede leer esa adhesión a la lucha revolucionaria explicitada ya en la dedicatoria.

Esta primera parte de la búsqueda en el pasado se plantea como el punto de partida desde el cual crear la leyenda nacional. Se metaforiza en la figura del tecolote que canta sobre la patria, siendo este un ave que representa a la muerte en la cultura náhuatl. Utiliza otra serie de metáforas para hablar de los responsables de esta realidad: el zopilote y el murciélago ciego. Las figuras de estas aves nocturnas, rapaces y carroñeras sintetizan la forma en que Nicaragua fue tratada por Estados Unidos y los gobernantes que responden a sus intereses.

Desde esta base surge la leyenda nacional en el momento de la entrada en escena de Augusto César Sandino. Es en la tradición de la lucha de este héroe donde el poeta y el FSLN se insertan para legitimar el proceso revolucionario en marcha que ellos encabezan. Nuevamente, la historia, la gesta y la figura de Sandino emergen como símbolos de una nación que es por su esencia revolucionaria y que tiene el deber de hacerse cargo. Este mito, entonces, simboliza uno de los rasgos identitarios del ser nicaragüense que Cardenal reivindica.

La construcción de la leyenda supone, además, la recuperación de todos aquellos elementos que hacen de Nicaragua un país único, rico y deseado por la potencia del norte motivo que se recicla de la producción anterior, especialmente de *Hora 0*. Una de las formas elegidas por Cardenal es la introducción de situaciones cotidianas propias del pueblo nicaragüense. Incorpora en el poema una serie de eventos en la forma de instantáneas fotográficas o postales que retratan “lo pintoresco” del país. Las tortillas de comal, las lavanderas volviendo del lago, un paseo de enamorados a lo largo del lago, el Victoria anclado en el muelle, etc. son algunas de las imágenes que se incluyen.

Otro motivo que elige el poeta en la construcción de la identidad nacional es el de la naturaleza como rasgo de identidad y como riqueza material. El poema se inicia con la descripción de la originalidad de la flora y la fauna en los distintos meses del año. Las mismas se identifican como valores únicos que dieron lugar a la intervención “Pero sucedió que otro país tenía necesidad de estas riquezas” (75). También, mediante la comparación con los procesos naturales, Cardenal explica el proceso revolucionario.





revolucionaria. Nuevamente la técnica del *collage* posibilita la introducción tanto del discurso religioso como de la jerga del marxismo.

La revolución se configura como la única opción del pueblo. Por medio de la inclusión de hechos de violencia en el poema, Cardenal legitima la lucha armada. No sólo eventos que ya se generalizaron en la realidad nicaragüense, como la violación y el asesinato, sino que describe detalladamente el caso de David Tejada. El ex miembro de la Guardia Nacional devenido guerrillero fue atrapado, torturado y asesinado; luego su cadáver fue arrojado al volcán Masaya. Este suceso que conmovió a la sociedad nicaragüense se incorpora en el canto a partir de la descripción del volcán. En el relato del mismo, el autor utiliza imágenes absolutamente explícitas, “Narizpómulo frente una sola masa”, “el ojo izquierdo casi se le saltaba”, “el lado derecho era como si otra cara se le prolongara de ese lado” (81).<sup>8</sup>

Introducir este caso tan sonado no supone la denuncia de los hechos de violencia perpetrados por el régimen, ya que este había salido a la luz y los responsables fueron juzgados aunque nunca cumplieron la sentencia. Se convierte más bien en un hecho paradigmático que evidencia los niveles a los que ha llegado la violencia del régimen. Ante esta situación, apela al lector a actuar porque la lucha ya está en marcha.

Las dos revoluciones, la de Sandino y la del frente se confunden y aúnan temporalmente en el poema poniendo de manifiesto un *continuum* significativo entre pasado y presente (Sarlo).

Los campesinos dejan otra vez sin tapiscar el maíz  
sin aporrear los frijoles  
y van con Sandino a cercar las minas, a verguear a los marinos  
pegarle fuego a la Standard Fruit.  
–La noche es oscura y con neblina y 140 sandinistas  
sorprenden a los centinelas del cuartel– (92)

El *Canto Nacional* es también una mirada al posible futuro si se diera el triunfo de la revolución. Aquí el yo se hace nosotros y establece los elementos que configuran la

<sup>8</sup> En sus memorias, Ernesto Cardenal también recupera este caso. Reproduzco el fragmento para comparar ambas formas. Esto evidencia que el uso de las imágenes de manera más explícita y visual en el poema funciona como detonante con el objetivo de promover una reacción. “El mayor Morales (Moralitos), un militar cercano a Somoza, había tenido al joven Tejada desnudo en una piqueta del patio de la cárcel, y allí lo había estado pateando, lo pateó aun en el corazón, y lo golpeaba con la culata de su carabina y obligaba a los otros guardias a golpearlo con sus fusiles y con alambres de acero hasta que lo mataron. Todo ello fue revelado por el hermano que también estaba preso. La difusión que Pedro Joaquín Chamorro le dio al caso en *La Prensa* hizo que Somoza no pudiera impedir que Moralitos fuera llevado a juicio, y lo que más horrorizó fue la confesión que hizo Moralitos: que al cadáver lo había hecho arrojar al cráter de lava hirviendo del volcán Masaya” (Ínsulas 201-202).

utopía revolucionaria. “y vamos a hacer escuelas en el Kukerawala” (87). Además, la utopía se presenta como profecía

Vienen las grandes cooperativas campesinas  
ya va a empezar la campaña de alfabetización  
van a estudiar ballet los muchachos en Muy-Muy  
teatro en Tecoloste, en Telpaneca. Ah la visión  
de una tierra con la explotación  
abolida! (93)

Aunque el ideal revolucionario se plantea como visión, también se estructura como un programa político a llevar a cabo. Esa es concretamente la propuesta del FSLN. En este sentido se puede leer *Canto Nacional* ya desde su dedicatoria como un poema cuya función principal es la difusión del programa revolucionario. Ahora bien, ¿se trata realmente de un texto cuyo único objetivo es la propaganda del Frente? ¿La construcción de la leyenda nacional se hace en función de este objetivo?

Considero que esta obra supone una propaganda política en tanto discurso que difunde la propuesta del FSLN, así como también constituyéndose en un llamado a la acción del pueblo nicaragüense. Expresiones como “y tenemos hermano muchísimo que hacer” (86), “Vengan vamos a arrancar los cercos de alambres compañeros” (94), “levántense todos, también los muertos” (96) nos ubican en esta línea de pensamiento.

Este llamado a la acción supone también la educación de un pueblo que todavía no es consciente del saqueo del que históricamente ha sido víctima. Allí es donde el poeta debe estar. Su canto debe movilizar al pueblo para que actúe. La poesía, entonces, ya no sólo tiene el mundo entero como materia base para su construcción, sino que debe volver a ese mismo mundo y al pueblo del que nace en la forma de una acción más para el cambio que acompaña y ayuda a la encarada por los hombres de armas. La pluma y el fusil no pueden ni deben estar separados, perfilando así la figura del escritor revolucionario que crea un nuevo arte político y revolucionario (Gilman). En Cardenal la figura del intelectual revolucionario se amplía en tanto no deja de lado el goce y la preocupación estética, sino que conjuga la acción y la palabra.

Este recorrido por la obra poética de Cardenal me permite reconocer en los dos momentos una serie de elementos comunes, es decir la existencia de ciertas matrices poéticas. En los poemarios revisados la opción de una propuesta estética que él mismo ha denominado exteriorista le permite la inclusión de una serie de problemáticas que son características de su poesía: la religión, la política, la economía y la reflexión acerca de la función de la literatura. El carácter narrativo, el tono conversacional y la introducción de otros discursos y otras voces mediante el uso del collage que se presentan en estos poemas posibilitan el conocimiento y la reflexión acerca de la realidad nicaragüense en todos estos ámbitos. Además, dado que el principal objetivo de esta línea poética es



la comunicación con el lector, todos estos procedimientos que aúnan las problemáticas y constituyen una mirada de conjunto se configuran como herramienta difusora y promotora del cambio político y social, base de todo el pensamiento y de la propuesta poética de Ernesto Cardenal.

#### UNA LECTURA DEL PASADO: LAS MEMORIAS DE LA REVOLUCIÓN

Todo texto autobiográfico implica una representación que el propio yo hace de sí mismo. Esto supone una construcción verbal en base a un proyecto escriturario con una función particular que puede ir desde la búsqueda del reconocimiento de una vida por parte del público, hasta la recuperación de hechos vividos a los que se pretende salvar del olvido mediante el gesto de la escritura. El género memorias, dentro del conjunto de las escrituras del yo, supone que la escritura no se centra en la historia personal del sujeto. Por el contrario, el narrador se constituye como un relator, como un cronista; “no es el yo el que está en juego, sino la mirada de una persona que, en determinado momento, se encontró con la historia, o cuya historia personal se cruzó con la historia histórica” (Miraux 17).

Las memorias publicadas por Ernesto Cardenal aunque giran naturalmente en torno a la figura del yo, entretejen una serie de textos, hechos y discursos que amplían el escenario donde se desenvuelve. En estas obras el autor construye un espacio autobiográfico (Arfuch) donde lo privado y lo público son inseparables. La vida del sujeto está ligada al devenir histórico de la nación y ambos responden a un plan divino trazado de antemano. Este es el principio que rige la escritura de las memorias del autor nicaragüense: el sujeto Ernesto Cardenal unido al destino de su país para instaurar el paraíso prometido por Dios en la tierra. Objetivo que solamente se logra con la revolución y el socialismo.

Estos textos implican una mirada del pasado que es selectiva (Todorov) y que supone un “continuum significativo” (Sarlo) con el presente. Ese presente de la enunciación desde el que se narra y que está inscripto en el discurso problematiza la función de la escritura, es decir los motivos que llevan en un lugar y momento particular a intentar salvar del olvido un hecho particular. Ernesto Cardenal y otros autores nicaraguenses<sup>9</sup> casi simultáneamente publican sus memorias acerca de la Revolución Sandinista en un momento en el que la misma era cuestionada por el accionar presente de algunos de sus antiguos dirigentes. En todos ellos, al mismo tiempo que se cuestionan y critican algunos aspectos de la misma, se recuperan todos los valores que fueron piedras basales de la propuesta revolucionaria. En el caso particular de Ernesto Cardenal, las memorias funcionan como una forma de salvar lo que queda de la revolución y que no ha sido

<sup>9</sup> Otras memorias de la revolución publicadas en este momento son *Adiós Muchachos* de Sergio Ramírez (1999) y *El país bajo mi piel* de Gioconda Belli (2001).



traicionado. En este sentido, su escritura supone la defensa de la utopía revolucionaria, la autocrítica y la acusación de los traidores.

Distinto a otros textos autobiográficos, estas memorias desdibujan la presencia de algún proyecto escriturario. El texto es absolutamente fragmentario y está plagado de marcas de la oralidad. La linealidad cronológica se rompe constantemente con vueltas al pasado, reciclando motivos ya narrados; o proyecciones al futuro, adelantando hechos que se narrarán posteriormente. Expresiones del tipo de “Pero ya me he estado adelantando. Yo les venía contando de los primeros años de Solentiname en que empezamos a tener comunidad” (*Las ínsula* 224), “¿Les aburre lo que estoy contando?” (*Las ínsulas* 142), “Es al azar que estoy recordando personas” (*Las ínsulas* 397), “Fueron los años de la revolución, que él y nosotros creímos que sería para siempre” (*Las ínsulas* 422) nos ubican frente a un yo que se figura como el narrador oral de historias pasadas que apela únicamente a su memoria para traer estos hechos y contarlos a las futuras generaciones. Podría pensarse en la figura de un abuelo que transmite a sus nietos las vicisitudes de su vida y de su pueblo. En el caso de Cardenal esos nietos serían toda la sociedad nicaragüense, todas las nuevas generaciones que no han vivido la revolución y que tienen de ella un concepto errado por la forma en que se dieron las cosas a partir de la década del noventa. Planteado desde este lugar, no puede evitarse que el discurso se tiña de un tono nostálgico por los años que se fueron

Yo tengo esos periódicos amarillos porque estuve guardando los de los primeros días después del triunfo, pensando que alguna vez tendrían un valor histórico, y que me podrían servir para algo, y me están sirviendo ahora que los he sacado 22 años después. De un color amarillo ocre ahora, esos periódicos me han dado mucha tristeza y nostalgia por la revolución perdida. (*La Revolución* 226)

Sin embargo, este tono alterna con su opuesto, el de la euforia y la esperanza de que este paraíso, la revolución, todavía es posible. Por eso la necesidad de rescatarlo del olvido y hacerlo tangible para que estas nuevas generaciones puedan continuar el camino.

El primer tomo *Vida perdida* (1999) narra una serie de hechos de la infancia, la juventud y la elección por la vida dedicada a Dios. Esta primera parte prefigura la construcción de un yo caracterizado por la renuncia, la entrega y el sacrificio en la búsqueda de un fin mayor. También aquí ya se representa ese destino individual unido al de la comunidad y la nación. En esta obra la mirada se centra en la historia individual de la voz que narra más que en los hechos históricos constituyéndose, según la clasificación realizada por Lejeune, en una autobiografía más que en memorias.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Un trabajo sobre este tomo de las memorias de Cardenal se encuentra en prensa en Perilli, Carmen: *Siluetas de papel*, Ediciones Corregidor.

*Las ínsulas extrañas* (2000) y *La revolución perdida* (2004) se centran y giran siempre en torno a los distintos momentos de la revolución sandinista. Aquí se hace más patente tanto la construcción de ese espacio autobiográfico múltiple, como la función de estos textos de rescate y transmisión de los ideales revolucionarios. La evidencia empírica de que esa revolución “ha perdido” o “ha errado el camino” obliga al yo a revisar el proceso y aceptar errores. En estos textos, entonces, alternan momentos en los que celebra el ideal revolucionario y momentos en los que revisa el proceso.

Como en su poesía, el lenguaje religioso predomina a la hora de referirse a la revolución que se representa como el paraíso en la tierra y como tal se caracteriza por ser un lugar donde el amor, la justicia, la solidaridad, el sacrificio, la honradez y la generosidad son las notas preponderantes. La imagen con la que se representa y que proviene del poeta muerto durante la lucha revolucionaria Leonel Rugama es la de “la vida en las catacumbas”, motivo que también se encuentra presente en la obra de Sergio Ramírez. La voz autobiográfica recurre a la palabra de dos voces autorizadas en el discurso revolucionario para avalar esta postura que aúna socialismo y cristianismo. Tanto el Che como Fidel la sustentan y la legitiman.

El Che decía –me dijo Ernesto– que esta revolución era el ‘esqueleto de la libertad completa’. Había que llenar de carne este esqueleto. Según el Che la cualidad principal de un marxista –y Ernesto es marxista– es que sea humano. El marxista debía estar lleno de amor. (*Las ínsulas* 269)

Después me dijo: ‘¿Sabe?, el socialismo no es la abundancia; sino que es la repartición, y por lo tanto el sacrificio. El socialismo es la fraternidad ¿verdad?’ Yo le dije: ‘Sí, es el amor’.

Más adelante me dijo: ‘Mire, todas las condiciones de un sacerdote son las cualidades necesarias en un buen revolucionario’. (*Las ínsulas* 290)

Otra estrategia utilizada es la revisión e incorporación de fragmentos del texto bíblico que unen el comunismo con el ideal cristiano. Esta relectura tiene como base el postulado de que el paraíso prometido no está en el cielo sino que sólo puede existir en la tierra. Los primeros cristianos ya lo tuvieron y lo perdieron, por eso ahora es deber del hombre volver a instaurarlo. El análisis etimológico de los términos utilizados en los evangelios le permite también realizar esta asociación “En el Nuevo Testamento hay una palabra griega, KOINONÍA, que es como decir comunismo (y de allí viene la palabra comunismo), y ésta es usada para designar la eucaristía, la comunidad de bienes, y la unión de Dios y los hombres” (*Las ínsulas* 315).

El rescate de actos particulares de algunos guerrilleros le será útil para exponer aquellas cualidades que fueron distintivas de la revolución. Entre ellos recobra el del joven que habiendo asaltado un banco y sacado tres bolsas de dinero, lo entrega y pide

60 pesos para comprar botas de combate y el de Alejandro Guevara (miembro de la comunidad de Solentiname), quien mientras llevaba preso a unos guardias se opuso a la muchedumbre que quería matarlos arriesgando su propia vida en ello. A estos dos hechos la voz autobiográfica los integra como emblemas de la honradez y la generosidad revolucionaria.

Todas estas estrategias son utilizadas en función de representar una revolución que considera única y original por su “liderazgo colectivo”, “popularidad”, “pluralismo político” y por ser “una transformación profunda de todo un pueblo, *tanto material como espiritual*” (*La revolución* 233, énfasis mío).

En estas memorias y en el pensamiento que traducen es imposible separar el ideal revolucionario del cristiano y, siendo el yo una persona que ha dedicado a Dios su vida, es indudable que su destino está unido al de esa revolución. Este es el espacio autobiográfico que construye donde distintos discursos se integran en función de ese ideal superior: el paraíso en la tierra.

Ahora bien, la voz autobiográfica no puede evitar referirse a lo que fue el fracaso de la revolución no sólo en las urnas, sino también en medidas y decisiones que se tomaron. Aunque el narrador es consciente de esto, mediante una serie de movimientos logra separar el ideal revolucionario del devenir histórico por un lado; y por otro su propia figura de la de aquellos que “han traicionado” ese ideal.

Mientras su figura estuvo ligada a la de los funcionarios de la revolución, admite que se cometieron errores, pero, estos fueron reconocidos y cambiados. Algunos de los que admite son “la excesiva burocratización, la indisciplina, la prepotencia de ciertos empleados, la falta de honestidad en algunos jefes inmediatos, arbitrariedades de muchas clases, dogmatismos y conductas autoritarias” (*La revolución* 391). Incluso la pérdida de las elecciones es leída desde un signo positivo, ya que con ello la revolución ha ganado moralmente al entregar el poder sin resistencia cuando tenía todos los recursos para hacerlo mediante la lucha armada. Vemos así cómo todos aquellos elementos que pueden cuestionar el ideal o su propia figura son revertidos en el discurso de negativos a positivos.

El otro movimiento que realiza es separar el ideal del devenir histórico y de los hombres que tenían la responsabilidad de llevarlo a cabo, es decir los dirigentes de la Junta.

Después de la pérdida de las elecciones se hizo mucha autocrítica que no se había hecho antes. El italiano Girardi, un convencido sandinista escribió que el FSLN ya no era el partido de los campesinos del ‘poder popular’ sino un poder que se imponía al pueblo, a menudo con arrogancia; había sido incapaz de abandonar el verticalismo militar (¡Dirección Nacional, ordene!) y de democratizarse; entre los dirigentes y las bases se habían creado no sólo dificultades de comunicación, sino también chocantes desigualdades económicas y de nivel de vida; la ejemplaridad que el Che consideraba esencial en un dirigente revolucionario no brillaba en muchos dirigentes sandinistas. (*La revolución* 450)



En esta cita vemos cómo la voz no sólo critica el devenir del partido, sino que hace responsables de ello a los dirigentes del mismo. Esta crítica velada en otra voz excluye a todos aquellos que siguen siendo del “partido de los campesinos” entre los que se encuentra naturalmente el propio yo.

En este movimiento, plantea la existencia de dos bandos: el que continúa fiel a los ideales y aquel que “ha vendido” su ideal a cambio de dinero. En uno y otro grupo no evita individualizar a sus integrantes. En el primero incluye a Sergio Ramírez, Gioconda Belli, el grupo de Solentiname y el propio yo. En el segundo resalta, por encima de todos, las figuras de Tomás Borge (fundador del FSLN) y Daniel Ortega (miembro de la Junta de Gobierno y actual Presidente de Nicaragua). Aunque agrega otros nombres, como Rosario Murillo y Ramiro Contreras, la mirada se focaliza en los dos primeros justamente por el lugar que ocuparon en la revolución.

La piñata es la figura que metafórica el accionar de estos sujetos. Tradicionalmente este término refiere a una vasija llena de dulces que se cuelga y se rompe en una celebración para que luego el contenido se reparta entre los participantes. En Nicaragua, este término alude a la repartición de bienes públicos expropiados que hicieron los dirigentes sandinistas al perder las elecciones. Las memorias de Cardenal también aluden a este hecho y lo presenta como la única causa por la que la revolución dejó de ser ella misma, ya que se la podía acusar de muchas cosas “pero nunca la acusaron de corrupción” (*La revolución* 453). De esta manera, por el delito de robo y corrupción, la voz autobiográfica excluye a estos sujetos como representantes del ideal revolucionario. Su exclusión le permite desligar a “La Revolución” de los elementos que puedan mancharla. No ha fallado el ideal sólo algunos de los hombres.

Esta propuesta que coincide en términos generales con la de otros autores nicaragüenses ya mencionados implica que de ninguna manera puede pensarse la representación de la revolución en los textos con la figura del fracaso. Sí existen algunas desilusiones por la forma en que los hechos sucedieron, pero el ideal, la utopía, como el mismo término lo sugiere, son intocables. Esa utopía que no se pudo concretar en un lugar y un tiempo determinado, la Nicaragua de la década del ochenta, se mantiene como promesa para una segunda oportunidad porque implica nada más y nada menos que la instauración del Reino de los cielos en la tierra, ya que “Toda revolución nos acerca a ese reino, aun una revolución perdida. Habrá más revoluciones. Pidamos a Dios que se haga su revolución en la tierra como en el cielo” (*La revolución* 456)

#### LOS VAIVENES DE LA REVOLUCIÓN

La travesía por la producción poética de Ernesto Cardenal me ha permitido revisar las distintas representaciones de la revolución: es un hecho histórico concreto que ya tiene una serie de antecedentes en la historia de Nicaragua; es el ideal a alcanzar para



conseguir el paraíso en la tierra y es la promesa de un mundo mejor más allá de que en un primer intento no se haya conseguido. Este recorrido supuso dos miradas frente a ese objeto: la del presente de la euforia y el canto; y la del pasado, de la nostalgia, la memoria, la revisión y el rescate.

La primera de ellas me permitió reconocer una serie de matrices en la obra de Cardenal que se caracterizan por la unión e inclusión en su poesía de elementos y discursos provenientes del campo de la política, la religión, la historia y la economía y que fue posible por la elección de una forma poética particular: el exteriorismo. La segunda, aunque desde un género distinto, posibilitó establecer continuidades ya que, en el movimiento de recuperación o revisión del pasado, están vigentes estas matrices. Ambas, por otro lado, traslucen el principal objetivo del proyecto escriturario de Ernesto Cardenal: la comunicación con el lector; aludirlo y no eludirlo.

El Diccionario de la Real Academia define vaivén como “movimiento alternativo de un cuerpo que después de recorrer una línea vuelve a describirla, caminando en sentido contrario. Encuentro o riesgo que expone a perder lo que se intenta, o malograr lo que se desea”.

Considero que es justamente el movimiento que realiza Cardenal desde sus textos. Durante la lucha revolucionaria él ha cantado sus glorias y celebrado sus ideales. Ha encontrado y rescatado elementos propios del pueblo, la cultura y la lucha nicaragüense que justifican y legitiman este proceso. Pasado el tiempo, retorna la mirada al pasado no para revisar ni cuestionar. Por el contrario, ante el riesgo que existe de que se pueda perder el ideal de esa revolución, regresa para volver a cantarla y celebrarla. Aunque no evita la revisión ni el reconocimiento de los errores cometidos, el hecho de que en un texto de más de quinientas páginas sólo un capítulo haya sido destinado a este proceso y en el resto se celebre los logros y las propuestas de este proyecto, ya es significativo.

La revolución y la instauración del socialismo en la tierra son dos ejes centrales en la vida y la poética de Ernesto Cardenal. Él ha dejado todo por esta utopía y como tal se puede permitir la intransigencia (retomando las palabras de Cortázar del epígrafe) de no aceptar otra posibilidad ni otro proyecto. En síntesis son dos las percepciones que la revisión de la obra del autor proponen: la idea de un fracaso restringido y la subsistencia y permanencia de la utopía lo que supone que no existe entre la mirada del presente y la del pasado un cambio de paradigma que tiene su principal base y sostén en el discurso teleológico.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo: "Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad". *Historia de los intelectuales en América Latina*. Tomo II. Carlos Altamirano, dir. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Alemaný Bay, Carmen. *Poética Coloquial Hispanoamericana*. España: Espagrafic, 1997.
- Arfuch, Leonor. *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. <<http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>>.
- Benedetti, Mario: *Los poetas comunicantes*. México: Marcha, 1981.
- Cardenal, Ernesto. *La revolución perdida. Memorias III*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Las ínsulas extrañas. Memorias II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poesía Completa*. Tomo I. Buenos Aires: Patria Grande, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Poesía Completa*. Tomo II. Buenos Aires: Patria Grande, 2008.
- Cardenal, Ernesto y otros. "Semana de Ernesto Cardenal". *Casa de las Américas* 234 (ene-mar 2004): 93-137.
- Cella, Susana. "poesía/política: apuntes sobre una dificultad". <<http://www.elinterpretador.net/36/literatura/cella/cella.html>>.
- Documentos Finales de Medellín*. Córdoba: Paulinas, 1969.
- Donatello, Luis Miguel. "El catolicismo de la liberación, la política y la democracia en la Argentina". *Katatay* 3/4 (2006): 18-25.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Lee, Jongson. "The Colonial Legacy in Ernesto Cardenal's Poetry: Images of Quetzalcoatl, Nezahualcoyotl, and the Aztecs". *Hispania* 87 (mar 2004): 22-31.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Anthropos* 29 (1991): 47-61.
- León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Toltecatoytl, aspectos de la cultura náhuatl*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Montanaro, Pablo. "Prólogo". Ernesto Cardenal. *Antología Poética*. Rosario: Homo Sapiens, 2004.
- Monteleone, Jorge. "Poesía, biografía es historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta". <<http://www.elinterpretador.net/36/literatura/monteleone/monteleone.html>>.
- Pastor Alonso, Ma. Ángeles. "Los primeros poemas históricos de Ernesto Cardenal". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 15 (1986): 187-198.



- Perilli, Carmen. *Historiografía y ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Tucumán: FFyL, 1995.
- Rouquié, Alain, coord. *Las fuerzas políticas en América Central*. México: FCE, 1994.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós, 2000.
- Urbina, Nicasio. "Las memorias y las autobiografías como bienes culturales de consumo".  
<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/articulos/memorias.html>>.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

