

**EL SABER CALLAR A TIEMPO
EN ERNESTO CARDENAL Y EN LA
POESIA CAMPESINA SOLENTINAME**

**ROBERT PRING-MILL
ST. CATHERINE'S COLLEGE, OXFORD UNIVERSITY**



Mi interés por la poesía del P. Ernesto Cardenal —actualmente Ministro de Cultura en el Gobierno de Reconstrucción Nacional nicaragüense— nació cuando compré mis primeros ejemplares clandestinos de algunas de sus obras durante mi primera visita a Nicaragua en 1967. En 1972 pasé casi dos meses en su pequeña comunidad de Nuestra Señora de Solentiname (situada en la isla de Mancarrón en el Gran Lago de Nicaragua) trabajando con él y sobre su poesía. Al año siguiente vino a Inglaterra para verme e hicimos una grabación para la BBC y en noviembre de 1977 —pocas semanas después de la destrucción de Solentiname por la Guardia Nacional de Somoza— nos reunimos brevemente en Barcelona, cuando yo estaba asistiendo a la Cloenda del Congrés de Cultura Catalana y el P. Ernesto viajaba como representante del FSLN. Quince días antes del triunfo de la Revolución Sandinista llegué a San José de Costa Rica ex profeso para verle y fue suya la llamada telefónica que me despertó en mi hotel muy temprano —aquel inolvidable día 17 de julio de 1979— para decirme “Se fue, Somoza ya se fue...” Durante todos estos años, cuanto más trabajaba sobre su poesía y cuanto más la traducía, tanto más se fue intensificando mi admiración por los modos muy precisos y eficaces en que había sabido transmutar en poesía tantos aspectos de la realidad latinoamericana¹: sus bellezas y sus fealdades, sus atrocidades y sus heroísmos, ya que —como nos lo dijo en su “Managua 6.30 PM”— “si he de dar un testimonio sobre mi época/ es éste: Fue bárbara y primitiva /pero poética”²

Su poesía me interesa, desde luego, no sólo por lo que nos comunica sino también —y quizás más todavía— por sus modos de comunicárnoslo. De ahí la orientación del presente trabajo, en que se estudia la naturaleza de la *implicación* y la *explicitación* en su poesía. ¿Por qué adentrarse en el examen de sus *modos de comunicación* desde este ángulo preciso? Para contestar esta pregunta tendré que permitirme el lujo de una breve digresión acerca de la *poesía de compromiso*, cuyas manifestaciones hispanoamericanas me vienen interesando a partir de 1960: aquel primer encuentro

* Este artículo es una versión ligeramente modificada (para un público europeo) de un trabajo más extenso presentado durante el simposio de homenaje al poeta Ernesto Cardenal que se celebró en Managua a fines de enero de 1985, con motivo de su 60º cumpleaños el día 20 de aquel mes.

- (1) Véase Pring-Mill, “The Redemption of Reality through Documentary Poetry”, en Ernesto Cardenal, *Zero Hour and Other Documentary Poems*, ed. Donald D. Walsh (Nueva York, 1980), págs. ix-xxi. (Se citará como “Redemption” en lo sucesivo).
- (2) Poema de la colección *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (Medellín, 1965). Para la bibliografía de Cardenal v. Janet Lynne Smith, *An annotated bibliography of and about Ernesto Cardenal* (Special Studies No. 21, Center for Latin American Studies, Arizona State University, Tempe, 1979), 61 págs., y Jorge Eduardo Arellano, “Bibliografía de Ernesto Cardenal”, en *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, núm. 31 (Septiembre-Octubre 1979) págs. 63-73.

mío con la poesía de Ernesto Cardenal se había dado durante un largo viaje de orientación por quince países de Hispanoamérica realizado con el doble fin de contextualizar el *Canto general* de Pablo Neruda y de iniciar un estudio detenido del desarrollo posterior de aquel género³. Pues bien: de todos los poetas de la próxima generación cuyas obras pude reunir no me cupo duda alguna que quien más pesaba en ella era la figura del P. Ernesto; pero si sobresale tanto lo hace, en gran parte, por una razón algo paradójica, destacándose tanto o más *por lo que no dice que por lo que dice* de modo abierto y declarado.

Veamos algunas de las condiciones del género, el cual me parece prestarse demasiado fácilmente a una *explicitación* excesiva tanto cuando es “de propuesta” como cuando es “de protesta” (para emplear dos términos que forman apta pareja, acuñada por el *cantautor* Daniel Viglietti cuando lo entrevistara Mario Benedetti en 1973)⁴. Esencialmente una poesía de *comunicación* y de *concientización*, dirigida muchas veces a un público menos letrado y destinada muchas veces a propagarse de viva voz desde una tribuna —o desde el tablado de un teatro y hasta, a veces, desde un púlpito— este género se expresa muchas veces con cierta estridencia demagógica, la cual es fácil de comprender dadas las circunstancias de su difusión a un gran público pero que puede tener la consecuencia de quitarle fuerza poética cuando sus textos se leen interiormente o se analizan en la tranquilidad de algún recinto académico distanciado del ambiente de origen en el cual los problemas que motivaron los poemas eran tan urgentes que había que ir gritándolos a voces por las calles. En el caso de Ernesto Cardenal esto no sucede, o si sucede —en algunos de sus poemas de carácter más oral— lo hace sólo en forma mitigada, de modo que la mayoría de sus poemas rinden más cuanto más calladamente se lean, se estudien y se saboreen.

Casi toda su poesía —por lo menos a partir de su época neoyorquina (1947-49) y comenzando con el poema “Raleigh”⁵— muestra un claro sentido de compromiso sociopolítico, pero suele exhibirlo de modo algo indirecto: mucho más indirecto,

-
- (3) Véase Pring-Mill, “The Scope of Spanish-American Committed Poetry”, en *Homenaje a Rodolfo Grossmann* (Frankfurt etc. 1977) págs. 259-333 (reimpreso como folleto, Oxford, 1980); *ibid.*, “The nature and the functions of Spanish American *poesía de compromiso*”, *Bulletin of the Society for Latin American Studies*, núm. 31 (octubre 1979), págs. 4-21.
 - (4) M. Benedetti, *Daniel Viglietti* (Colección “Los Juglares”, Madrid, 1974) p. 78, cit. en Pring-Mill, “*Cantos - Canto - Cantemos*: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad”, *Romanistisches Jahrbuch*, 34 (1983), págs. 318-354, v. p. 320.
 - (5) “Raleigh” fue el primero de los poemas escritos en Nueva York durante el período en que Cardenal estudiaba en Columbia University (1947-1949), y el poeta ha dicho que es “el primer poema que tomo en cuenta”: o sea el primero escrito después de encontrar su nuevo estilo bajo la influencia de los poemas de Pound, lo cual le hizo desechar toda su poesía anterior. Durante mi estancia en Solentiname, dedicamos la mayor parte de seis largas entrevistas grabadas a un intento de establecer una cronología estricta de su producción poética, discutiéndose aquella de su época neoyorquina mayormente en nuestra *3ª Entrevista: 4-viii-72*. El establecimiento de tal cronología es de suma importancia en el caso de Cardenal, ya que el orden de publicación de sus obras dista muchísimo de coincidir con aquel de su composición.

p. e., que aquel de Pablo Neruda en *España en el corazón* o en los 'capítulos' más violentos de su *Canto general* ⁶. Hasta cuando el *mensaje sociopolítico* queda bien claro para cualquier lector Ernesto Cardenal parece preferir dejarlo sin explicitar —sin sacarlo a flor de agua— para que se transparente por sí solo. O sea que su poesía suele tener la gran virtud del antiguo romancero castellano: el del "saber callar a tiempo". Pero lo hace de otro modo: mientras los *romances viejos* callaban lo inesencial de su historia para concentrar sobre lo esencial de un episodio (realzando los detalles más llamativos e impresionantes) Ernesto Cardenal tiene numerosos modos de callar hasta lo esencial sin dejar de sugerírnoslo —de modo inescapable— por vías de pura *implicación*, dándonos pequeñas claves o indicios para que no podamos dejar de intuir lo callado. En un trabajo anterior comencé por citar a un personaje de *El Criticón* del jesuita Baltasar Gracián: un personaje llamado El Prudente, el cual aconsejaba "Advierte que lo que no se puede ver cara a cara, se procura por indirecta" ⁷. Pues bien: la mayor fuerza de la poesía sociopolítica de Ernesto Cardenal siempre me ha parecido residir en su capacidad para *procurar "por indirecta"*, empleando varios *modos de indirección*.

Aquel trabajo mío se refería tan sólo a dos poemas de *Homenaje a los indios americanos*: "Las ciudades perdidas" (compuesto en Cuernavaca en 1960 o 1961) y "Katún 11 Ahau" (compuesto en Solentiname en 1967). Hoy quiero ampliar el panorama, hablando (aunque tenga que ser tan sólo brevemente) de algunos de los *modos de indirección* empleados por nuestro poeta ya a partir de los *Epigramas y Hora O*, aludiendo de nuevo a *Homenaje a los indios americanos* —pero sólo de paso— e igualmente de paso a su poesía bíblica, reflexionando luego sobre un determinado aspecto del *Oráculo sobre Managua*, antes de terminar sugiriendo que algunas de las virtudes poéticas de los textos producidos en los Talleres de Poesía de la nueva Nicaragua —ejemplificados ya en lo que se compuso en el primer taller (iniciado por Mayra Jiménez en Solentiname en el mes de enero de 1977)— se deben precisamente a este aspecto de la obra de su guía y mentor. De ahí la segunda parte de mi título, en que el estudio del tema de la *implicación* y *explicitación* se extiende a un examen del "saber callar a tiempo" que encontramos en la *Poesía campesina de Solentiname* reunida por Mayra Jiménez en agosto de 1980, un año después del triunfo de la Revolución Sandinista ⁸.

Empecemos con uno de los ejemplos más notables de los *Epigramas* (escritos

 (6) P.e. los poemas satíricos de "La arena traicionada", el quinto de sus 'capítulos' (el término es el que empleara Neruda mismo, v. Pring-Mill, "Neruda y el original de *Los Libertadores*", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, págs. 587-589).

(7) Pring-Mill, "Comunicación explícita e implícita en dos poemas de Ernesto Cardenal". *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*. Roma, 1980, págs. 825-835. (Se citará como "Comunicación").

(8) No. 4 Colección Popular de Literatura Nicaragüense, Ministerio de Cultura, Managua 1980, 187 págs.; el prólogo de Mayra Jiménez está fechado en agosto y el libro "se terminó de imprimir... el día 6 de octubre de 1980".

en los años previos a su entrada en la Trapa aunque sólo se publicasen reunidos en 1961, cuando ya se había trasladado de Gethsemani a Cuernavaca). El texto es el siguiente:

*En Costa Rica cantan los carreteros.
Caminan con mandolinas en los caminos.
Y las carretas van pintadas como lapas,
y los bueyes van con cintas de colores
y campanitas y flores en los cuernos.
Cuando es el corte del café en Costa Rica,
y las carretas van cargadas de café.
Y hay bandas en las plazas de los pueblos,
y en San José los balcones y ventanas
están llenos de muchachas y de flores.
Y las muchachas dan vueltas en el parque.
Y el presidente camina a pie en San José⁹.*

Este poema aparentemente sobre Costa Rica era más bien una indirecta dirigida contra Anastasio Somoza García —el 'Tacho' de entonces— y se dice que éste lo tomó tan mal que el poeta tuvo que ausentarse para evitar las atenciones de la Guardia Nacional, ya que todo el mundo sabía a qué iba el verso final y las sonrisas del pueblo le enfadaron mucho al dictador¹⁰. Pero el texto no dice nada contra Tacho abiertamente, ni siquiera en aquel último verso: si lo lee un inglés, p.e., que no sabe nada de la situación nicaragüense de entonces, este poemita le habrá de parecer un mero dibujito costumbrista con dejos de promoción turístico-comercial costarricense porque no hay nada explicitado que se refiera a la situación de Nicaragua.

El segundo epigrama que quiero considerar funciona de un modo un poco distinto. También es archiconocido:

*De pronto suena en la noche una sirena
de alarma, larga, larga,
el aullido lúgubre de la sirena
de incendio o de la ambulancia blanca de la muerte,
como el grito de la ciega en la noche,
que se acerca y se acerca sobre las calles
y las casas y sube, sube, y baja
y crece, crece, baja y se aleja
creciendo y bajando. No es incendio ni muerte:
Es Somoza que pasa.¹¹*

(9) Cardenal, *Epigramas* (UNAM, México, 1961), p. 42.

(10) V. prólogo de Pablo Antonio Cuadra, en Cardenal, *Antología* (Buenos Aires - México 1971) p. 13.

(11) *Epigramas*, ed. cit., p. 32.

Aquí se nos presenta primero un pequeño enigma, seguido por su resolución en el desenlace de aquel aguijón final (como en cola de alacrán): primero viene la señal de alarma que nos hace pensar en algún desastre, manteniéndonos en suspensión durante nueve versos hasta que (pasado ya el vehículo con la sirena) se nos descifra el enigma explicándonos que no es sino "Somoza que pasa". Hasta cierto punto el sentido es obvio, pero esta misma explicación sigue callando la *indirecta* del mensaje verdadero, o sea el hecho que en la Managua de Tacho el paso del dictador es motivo para alarmarse tanto o más como lo fuera un incendio, o una muerte, o aquel grito sobrenatural de "la cegua en la noche". Mas es bien fácil leerse dicho epigrama sin darse plena cuenta de todo lo que se esconde en el aguijón.

Un último ejemplo tomado de los *Epigramas*, más breve y conocidísimo:

*Uno se despierta con cañonazos
en la mañana llena de aviones.
Pareciera que fuera revolución:
pero es el cumpleaños del tirano*¹².

Otra vez hay un pequeño enigma —en este caso el del malentendido original— junto con su resolución; otra vez también —pero quizás más sutil por ser doble en este caso— el mensaje implícito: 1º ¡ojalá que lo fuera (v. g. la revolución)! pues (2º) ¡esto es lo que el tirano más mereciera recibir de regalo para aguarle bien la fiesta en este día!

Otros *modos de indirección* se emplean en *Hora 0*, publicada en 1960 pero que remonta (como los *Epigramas*) a los años anteriores a la conversión religiosa del poeta¹³. En otro artículo anterior he hablado del más característico de dichos modos: el recurso casi cinematográfico del *montaje dialéctico* de dos imágenes, de cuya contraposición se desprende una conclusión que el poeta no necesita explicitar¹⁴. Consideremos el 'introito' del poema:

*Noches Tropicales de Centroamérica,
con lagunas y volcanes bajo la luna
y luces de palacios presidenciales,
4 cuarteles y tristes toques de queda.
"Muchas veces fumando un cigarrillo
he decidido la muerte de un hombre",
dice Ubico fumando un cigarrillo...
8 En su palacio como un queque rosado
Ubico está resfriado. Afuera el pueblo*

(12) *Ibid.*, p. 55.

(13) Salíó primero en dos partes en la *Revista Mexicana de Literatura*, enero-abril de 1957 (núms. 9-10) y abril-junio de 1959 (núm. 2); pero la primera "edición conjunta" sólo se publicó en 1960, el 21 de febrero, como homenaje a Sandino "en el XXVI aniversario de su muerte" (Gráfica Panamericana, México). Este folleto estuvo al cuidado de Ernesto Mejía Sánchez, y su colofón todavía se refiere a "Estos poemas" en el plural.

(14) Pring-Mill, "Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de *Hora 0*", *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119 (enero-junio 1982) págs. 217-240. (Se citará como "Acciones").

- fue dispersado con bombas de fósforo.
 San Salvador bajo la noche y el espionaje
 12 con cuchicheos en los hogares y pensiones
 y gritos en las estaciones de policía.
 El palacio de Carías apedreado por el pueblo.
 Una ventana de su despacho ha sido quebrada,
 16 y la policía ha disparado contra el pueblo.
 Y Managua apuntada por las ametralladoras
 desde el palacio de bizcocho de chocolate
 y los cascos de acero patrullando las calles.
- 20 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?
 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?¹⁵.

Veamos primero el caso de los versos 5-7 (“ ‘Muchas veces fumando un cigarrillo / he decidido la muerte de un hombre’, /dice Ubico fumando un cigarrillo...”): aquí, yo diría que la implicación consiste en el pequeño escalofrío del lector que se esconde en aquellos puntos suspensivos. Algo más obvio es la implicación de los tres versos que vienen a continuación (“En su palacio como un queque rosado / Ubico está resfriado. Afuera el pueblo / fue dispersado con bombas de fósforo”, vv. 8-10): dos oraciones distintas pero colocadas en aposición directa, contrastándolas, de modo que nos tiene que chocar la evidente desproporción entre el mero resfriado de Ubico y la inflamación más desagradable que su pueblo experimenta. Unos versos más abajo vemos una desproporción parecida entre una sola ventana quebrada en el despacho de Carías (v. 15) y el hecho que la policía haya “disparado contra el pueblo” (v. 16) a modo de respuesta.

Más complejo es el caso del estribillo repetido: “*¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche ?*” (vv. 20-21). Aquí la indirecta depende de lo que hoy día se llamaría un recurso *intertextual*: hay que haber reconocido el “*Custos, quid de nocte?*” del *Libro de Isaías* (xxi-11) para reconocer que esta llamada lleva implícita la profecía de la destrucción de Babilonia, y por lo tanto la doble advertencia que Centroamérica es una Babilonia y que —como Babilonia— sus tiranías también habrán de caer. Pero ¿cuándo? “*¿Qué hora es de la noche?*” ¿Cuánto tiempo tendremos que esperar hasta que la profecía se cumpla? La contestación ya se nos declara en el título del poema: *Hora 0*. Ya estamos en la hora cero del asalto, listos para comenzar el contrataque del pueblo, para desencadenar la guerra, para lanzar el primer golpe de la futura lucha armada: efectivamente, la composición del poema se inició en 1954 (el año de la Conspiración de Abril) y esta especie de introito —la última sección en componerse y escrita ex profeso para prologarlo— se compuso no mucho después del ‘ajusticiamiento’ de Tacho (el 21 de septiembre de 1956), cuando Cardenal ya estaba en vísperas de

(15) En el folleto descrito en la n. 13 falta el espacio interlineal entre los vv. 19 y 20 que siempre consta en ediciones posteriores.

marcharse a la Trapa ¹⁶. El texto de este introito se enriquece enormemente cuando pescamos las implicaciones de la alusión bíblica la cual sirve para dotar al poema entero de un aire profético, ya que es dentro del *marco contextualizante* creado en este texto inicial que hay que enfocar los tres grandes 'episodios' de la obra: el de los campesinos hondureños, el del asesinato de Sandino y el de la Conspiración de Abril.

Un último ejemplo, algo distinto, de este poema ya clásico: el final bilingüe del episodio de la muerte de Sandino. Esta sección termina con cuatro versos:

"I did it", dijo después Somoza.

"I did it, for the good of Nicaragua".

Y William Walker dijo cuando lo iban a matar:

"El Presidente de Nicaragua es nicaragüense". (vv. 390-393)

Esta cita de las últimas palabras del filibustero norteamericano, el cual se había hecho 'elegir' presidente en 1856 —cien años justos antes de la muerte de Tacho—, viene muy bien a cuenta, ya que su yuxtaposición a las palabras de Somoza después del asesinato de Sandino implica (con suma economía verbal) una triple ironía indirecta en el remate de este episodio central: 1º parece insinuar que Somoza era tan filibustero y mentiroso como Walker; 2º que su 'elección' a la presidencia (unos años más tarde) iba a ser tan fraudulenta como la de éste; y 3º que Somoza García era en cierto sentido tan poco nicaragüense como Walker, ¡o quizás cupiera mejor decir tan norteamericano como él! Esta última implicación queda subrayada por un recurso adicional: la ironía lingüística —o 'interlingüística'— de que Walker nos habla en español, mientras Somoza había hablado en inglés. Ambos emplean una lengua extranjera aprendida para ponerla al servicio de sus maquinaciones y mentiras ¹⁷.

Las tres ironías me parecen innegables, aunque el sentido más profundo del pasaje se haya de buscar en la compleja red de asociaciones histórico-literarias *no explicitadas*, las cuales no nos saltan a la vista de la mera yuxtaposición de las citas textuales de los dos personajes nombrados; pero no podemos evadir la búsqueda, ya que dicha yuxtaposición no transparenta ninguna razón de ser más obvia y hay que preguntarse por lo tanto cómo resolver el carácter enigmático del aparejamiento de las citas.

(16) Según el colofón del folleto cit., "Estos poemas de Ernesto Cardenal, *Hora 0*, fueron escritos en Nicaragua, entre la rebelión de Abril de 1954, en la que tomó parte el autor, y el ajusticiamiento del dictador Anastasio Somoza, 21 de septiembre de 1956". En nuestra *3ª Entrevista: 4-viii-72* el poeta me dijo que el episodio hondureño fue el primero en escribirse, y aunque aquel de la Conspiración de Abril se basara sobre notas hechas inmediatamente después sólo se redactó posteriormente, al mismo tiempo en que se elaboraba el episodio de la muerte de Sandino; el 'introito' fue lo último en escribirse, cuando ya había que terminar la obra porque estaba por marcharse a la Abadía de Gethsemani (a la cual llegó en mayo de 1957). En vista de estas declaraciones me parece poco probable que la obra ya se hubiera terminado definitivamente cuando tuviera lugar "el ajusticiamiento del dictador" unos siete meses antes, aunque quizás ya no quedara más que el 'introito' por escribir. Véase Pring-Mill, "Redemption", págs. xvii-xix.

(17) Véase Pring-Mill, "Acciones", págs. 235-236.

Mi próximo ejemplo viene de "Las ciudades perdidas". En el artículo citado sobre *Homenaje a los indios americanos* yo sugerí que este poema no se había de interpretar como "una sencilla evocación de un mundo desvanecido" sino más bien como "un comentario implícito sobre el mundo actual" en que cada detalle evocado constituiría una observación crítica —pero jamás explicitada— acerca de la Centroamérica de nuestros tiempos, implicando *un contraste que el poeta no se sentía obligado a formular abiertamente*. No hay para qué repetir mi argumento aquí: baste el ejemplo de un solo verso, el que reza "No hay nombres de militares en las estelas" (v. 30) ¹⁸. Según yo lo veo esto no es tanto una observación acerca de las estelas de las ciudades perdidas sino una observación acerca de las 'estelas' del Managua de entonces y de las otras capitales centroamericanas. Todo el texto está explicitando la presencia o (como en este caso) la ausencia de determinadas cosas en la cultura maya clásica, pero siempre con la insinuación de que nosotros estamos en un mundo en que las prioridades son distintas —y casi siempre al revés—. El otro poema comentado en aquel artículo fue "Katún 11 Ahau", una descripción de nuestro propio mundo pero hecha en términos tomados de la mitología y la historia mayas (recuerdo muy bien una frase del poeta en una de las conversaciones que grabamos en Solentiname, cuando me habló de "retratar el presente con términos del pasado") ¹⁹. Esta descripción queda dividida en dos secciones distintas: la primera *denunciando* las condiciones actuales (vv. 1-47), la segunda *anunciando* un porvenir de paz y de justicia social (vv. 48-84) en que ya pasamos de lo histórico a lo profético. Baste citar el contraste entre el verso inicial —"Katún de muchas flechas y deshonorosos gobernantes"— y los versos 53-54:

*El Katún Unión-con-una-Causa,
el Katún "Buenas condiciones de vida"*

(18) Véase Pring-Mill, "Comunicación", págs. 827-828. La edición más autorizada de *Homenaje a los indios americanos* sigue siendo la de Cuadernos Latinoamericanos (Ediciones Carlos Lohé, Buenos Aires - México, 1972) en que se agregaron "Marcha pawnees" y "Oráculo de Tikal (de un Ah Kin de Ku)" a los quince poemas de la edición original (UNAN, León, 1969); otros dos poemas, "Sierra Nevada" y "Grabaciones de la pipa sagrada", se agregaron en la edición de la Editorial Laia (Barcelona, 1979) y tengo entendido que varios poemas más se habrán de agregar en una edición futura. El orden de los poemas en dichas ediciones dista mucho de coincidir con aquel de su composición, el cual se expone a grandes rasgos en la introducción de Pring-Mill, *Ernesto Cardenal: Marilyn Monroe and other poems* (Londres, 1975), v. especialmente págs. 22-29 (estudio basado en *1ª Entrevista: 21-vii-72*, *2ª Entrevista: 27-vii-72*; para lo que atañe a "Las ciudades perdidas" *4ª Entrevista: 5-viii-72*; para los poemas de la época colombiana *5ª Entrevista: 10-viii-72*; y para los poemas de *Homenaje* escritos en Solentiname hasta 1970 *6ª Entrevista: 14-viii-72*). "Las ciudades perdidas" se compuso en Cuernavaca, siendo el único poema de la colección anterior a la ida del poeta al seminario de La Ceja en 1961.

(19) Pero conviene subrayar que "retratar el presente con términos del pasado" no era su único propósito en recurrir a tales fuentes, sino que también había querido "desentrañar" el pasado mismo (*2ª Entrevista: 27-vii-72*).

cuando "Ya no hablaremos más en voz baja" (v. 55)²⁰.

Al comentar este poema, hablé —en lo ideológico— de cómo Ernesto Cardenal se veía asumiendo ya en su propia persona la serie de tareas asignadas al *chilán* maya, las cuales incluían la doble obligación de *denunciar* y *anunciar* que es propia de todos los profetas. En verdad nuestro poeta ya había asumido este doble cargo en los *Salmos* y en su "Apocalipsis", ambos publicados algunos años antes durante su período de seminarista en Medellín y ambos empleando redes de relaciones intertextuales netamente bíblicas cuyo funcionamiento no hay tiempo para comentar aquí²¹. Antes de dejar "Katún 11 Ahau", sin embargo, hay que subrayar un detalle más: un detalle rico en significaciones, pero cuyo sentido yo creo que debe de haber escapado a la mayoría de sus lectores originales. ¿Por qué se trata precisamente del katún titular: el katún "11 Ahau"? Cada katún tenía su nombre y éste volvería a salir pasados unos 256 años, en la visión cíclica del tiempo que está al fondo de tantos aspectos de la civilización de los mayas, y para captar todas las implicaciones del título de este poema hay que saber que según *El Libro de los Libros de Chilán Balam* uno de los varios katunes nombrados "11 Ahau" era precisamente el katún que vio la llegada de los españoles: "En este katún" —como se nos dice en el v. 17— "siempre hay invasores". Ahora bien: cuando sabemos esto podemos apreciar el doble sentido de muchísimas referencias en el poema, como aquel de los "libros quemados" (v. 6) que son a la vez los códices mayas destruidos por los eclesiásticos de aquellos días y los libros destruidos como subversivos por censores más recientes²². Pero yo me pregunto si el poeta no pudiera haber estado escondiendo sus implicaciones demasiado bien en este caso: para comprender una significación implícita de este tipo hay que saber la clave. En el caso de las citas de Walker y Somoza García también había que saberla, pero por lo menos todo nicaragüense estaría al tanto de la información necesaria para extraer las múltiples implicaciones de aquellos versos (lo cual no quiere decir, desde luego, que todo lector nicaragüense se detendría lo suficiente para bucearlos hasta el fondo). En el caso de "Katún 11 Ahau", en cambio, serían quizás bien pocos los lectores que captarían todo lo que estaba significado en su título: he hablado con muchos nicaragüenses cultos que desconocían por completo el sentido de esta referencia. Resulta, por lo tanto, un texto plurivalente: con diferentes sentidos sobre diferentes niveles, según el grado de 'erudición' del lector.

Habría mucho más que decir acerca de estos y otros fenómenos del funcionamiento de la significación poética en los poemas de Ernesto Cardenal, y sobre todo de cómo reaccionan entre sí la comunicación implícita y lo explicitado en textos mucho más largos, como lo son el *Canto nacional* (1972) o *Viaje a Nueva York* (1973) o las dos epístolas: la *Epístola a Monseñor Casaldáliga* de 1974 y la *Epístola a José*

(20) Edición cit., págs. 47-48.

(21) Véase Pring-Mill, introducción a *Marilyn* (v. n. 18), especialmente págs. 24-26.

(22) Para otros detalles parecidos, v. "Comunicación", págs. 830-834.

Coronel Urtecho de 1975²³. El caso más complejo de todos me parece ser aquel del *Oráculo sobre Managua* de 1973, el cual no puede quedar sin comentario aunque no haya tiempo para desarrollar ningún análisis detenido de su sutil tejido de ideas. ¿‘Tejido’, dije? En cierto sentido todo poema es un ‘tejido’ —con trama y urdimbre propias— y en este caso quizás sería más apta la metáfora de una ‘trenza’, porque la estructura esencial de *Oráculo sobre Managua* consiste en la interacción constante de tres ‘hilos’ distintos a lo largo del poema: tres líneas de referencia sólo parcialmente explicitadas cuyas yuxtaposiciones congruas e incongruas sugieren implicaciones más profundas. Los tres hilos que se van entretrenzando son otras tantas *historias*: la *historia geológica* de la zona de Managua (ya a partir de las Huellas de Acahualinca) cuyas fuerzas subterráneas acababan de desencadenarse en el terremoto del 23 de diciembre de 1972, la *historia sociopolítica* de Nicaragua bajo el “sismo permanente” (v. 68) de los Somoza y, por último, una *historia guerrillera* ya mucho más concreta y particularizada: la de la vida y muerte del ex-seminarista y poeta-mártir sandinista Leonel Rugama, junto con su conversión a una ‘teología de la liberación’ (ya basada plenamente en la lucha armada) que condujo inexorablemente a su muerte a los veinte años acribillado por la Guardia Nacional —con dos compañeros más— el día 15 de enero de 1970.

Recuerdo haber estado hablando un día de este poema con el poeta Ernesto Gutiérrez —actualmente embajador de Nicaragua en el Brasil— quien me dijo muy agudamente que era casi como si Cardenal hubiera escrito tres poemas distintos para luego irlos entrecortando: hasta cierto punto, quizás, así sería, ya que Ernesto Cardenal sí que emplea de hecho una técnica de ir barajando las piezas de una composición (sobre todo si es larga) hasta lograr una estructuración ideal a base de las yuxtaposiciones más fructíferas y acertadas²⁴. Pero el conjunto de *Oráculo sobre Managua* es más complejo todavía, por tres razones: 1º en cuanto cada uno de los hilos ya es de sí una hebra compleja, construida a base de toda una variedad de fibras retorcidas juntas; 2º en cuanto los tres hilos no se entretrezen sólo en la mente del poeta sino que éste se aprovecha de varias correspondencias objetivamente presentes entre sus respectivas áreas de referencia; y 3º en cuanto su interacción se desarrolla dentro de un contexto geográfico-político-temporal sutilmente matizado, el cual contribuye sus propias implicaciones a lo que el lector atento va coligiendo. Cada uno de estos tres aspectos ofrece nuevos tipos de interacción entre lo explicitado y lo sugerido no comentados hasta aquí (lo cual no quiere decir que Cardenal no los hubiera empleado antes, como p.e. en las *Coplas a la muerte de Merton* compuestas en 1969 y publicadas en 1970).

(23) Véase Pring-Mill, “Redemption”, x, xiv, xvi-xvii, xx-xxi.

(24) Para el proceso de cortar y barajar sus propios textos poéticos, v. “Comunicación” p. 834. Pablo Antonio Cuadra me contó (1972) cómo había hallado a Ernesto arrodillado en el suelo un día de 1969, rodeado de trocitos de papel y ocupado en el montaje definitivo de las “Coplas a la muerte de Merton”.

Veamos unos cuantos ejemplos, comenzando por aquellas 'correspondencias' objetivas entre los diversos niveles de la realidad poetizada. En la *historia geológica* el terremoto de 1972 es tan sólo la última etapa de un largo proceso volcanosísmico cuya vinculación con la vida de los hombres remonta hasta la erupción en que las huellas de los hombres que la huían se mezclaron con aquellas de los animales para quedar grabadas "en la corriente de lodo volcánico / que iba hacia el lago" (vv. 11-12), solidificándose luego "bajo la ceniza" (v. 12), pero este lugar llamado Acahualinca también tiene su significado en la *historia sociopolítica* en cuanto era uno de los barrios más pobres e inmundos cuando el terremoto: barrio de "las casas de cartón y latas / donde desembocan las cloacas..." (vv. 36-37) en las cuales estaban viviendo los "Damnificados" del "sismo permanente" (v. 68) del sistema social bajo los Somoza; y las dos etapas de referencia temporal quedan entretreídas físicamente, además, por la coincidencia geográfica entre aquella "corriente de lodo volcánico / que iba hacia el lago" (vv. 11-12) y la corriente de las aguas negras de las cloacas que "desembocan" (v. 37) en el "cauce de desagüe / cerca del lago" (vv. 2-3). Pero las coincidencias objetivas van más allá, desembocando en lo incongruo de que este barrio inmundo era —por razón de la presencia de las famosas Huellas— un lugar de interés turístico, con lo cual las dos *historias* precedentes (la *geológica* y la *sociopolítica*) se vienen a entretrejer con la tercera —la *historia guerrillera*— en cuanto "Los seminaristas iban de paseo a Acahualinca a ver las huellas" (v. 141): entre ellos Rugama, el cual —fijándose no en las huellas sino en la gente pobre— se convirtió en guerrillero sandinista. El enlace entre las tres *historias* tiene, pues, su fundamento en una coincidencia geográfico-temporal de incongruidades dentro de la realidad misma. Pero cuando viene el momento de establecer el último término de este enlace, con la visita a Acahualinca del seminarista Leonel, Cardenal se aprovecha de una de las técnicas ya estudiadas: aquella de la simple yuxtaposición cuyo sentido profundo se calla por completo. De hecho, ni siquiera se le nombra a Rugama, ni se nos dice tampoco que fuera seminarista, cuando al verso

Los seminaristas iban de paseo a Acahualinca a ver las huellas (v. 141)

le siguen (después de un espacio interlinear) los versos

*Sucedió que te metiste a la clandestinidad
y moriste en la guerrilla urbana* (vv. 142-143).

La primera razón que yo cité para explicar la complicación del conjunto poético fue el hecho de que cada uno de los tres 'hilos' principales ya era de sí una hebra de muchas fibras: ahora bien, en su *retorcimiento* Cardenal se aprovecha de otro procedimiento 'cinematográfico' en que las implicaciones no explicitadas de cierto 'motivo' se van insinuando no de golpe sino lentamente, a través de diversas 'reprises' (galicismo firmemente implantado en el lenguaje técnico de los cineastas). De los muchos ejemplos posibles voy a concentrarme en uno: el 'motivo' metafórico de la metamorfosis de los insectos empleado en diversas *reprises* en la exposición de una idea compartida por el poeta y Leonel Rugama según la cual la 'Revolución' no es sino la próxima etapa de la 'Evolución', proceso que empezara en las estrellas hace muchos mile-

nios y cuya transformación de la sociedad habrá de requerir algunas metamorfosis tan chocantes como aquellas que terminan produciendo la belleza de la mariposa.

La primera introducción del motivo es enigmático. Viene unos versos después del primer nombramiento de Leonel (v. 199), con quien el poeta se ha dedicado a “Hacer concreto el Reino de Dios” (v. 201), cuando se nos dice:

*La economía del futuro será hacer la vida más hermosa
— ¡Si no se supiera nada de la metamorfosis de los insectos!
Una nueva sociedad
un nuevo cielo y una nueva tierra (vv. 205-208).*

Quince versos más abajo viene el siguiente pasaje:

*La evolución es por saltos dijo Mao
la evolución es la revolución
la revolución no es ilusión
la oruga teje a su alrededor una nueva morada
de la que sale con alas de colores
con las cuales vuela hacia el cielo
Vos Leonel Rugama acribillado y llevado a la morgue (vv. 223-229).*

Aquí, no sólo se desarrolla más el motivo de la metamorfosis entomológica sino que se empieza a entretenerla con la idea de Mao, para luego —ya al final— sugerir un modo de glosarla en términos de la resurrección (en lugar de explicitar la aplicación social de la imagen). Quiero decir que de la yuxtaposición entre el último verso y los dos que lo preceden no podemos dejar de colegir que desde el cadáver de Rugama “acribillado y llevado a la morgue” algo —lo esencial de él— se va “volando hacia el cielo” (v. 288) “con alas de colores” (v. 227), con lo cual entra en juego todo un nuevo nexo de resonancias asociadas con la iconografía medieval, en que el alma del difunto le sale de la boca para alzarse alado “hacia el cielo”. Pero la metáfora de la metamorfosis no acaba en esto. Sesenta y seis versos más abajo leemos:

*“... un nuevo cielo y una nueva tierra...” (¿nada menos?)
(¿Y diréis entonces que el marxismo es “utópico”?)
la transformación del gusano en crisálida y la
crisálida
en mariposa (vv. 296-300),*

en cuyo primer verso ya se cita textualmente y entre comillas el verso del *Apocalipsis* (xxi-1) al cual se había tan sólo aludido en el v. 208. Otros treinta y ocho versos más abajo “Entramos a la Pascua de la Revolución” (v. 338) —en que el juego verbal entre ‘Revolución’ y ‘Resurrección’ hace salir a flor de agua una asociación antes tan sólo sugerida— al comienzo de una tirada de catorce versos que termina con la última de nuestras *reprises* en la cual se conjugan no sólo la Resurrección y la Revolución con la idea del progreso de la evolución natural sino todas éstas con la idea de un ‘renacimiento’ terrenal de los seres humanos, proceso equiparable a la salida de la mariposa ya en su forma definitiva:

(este es el misterio pascual de la revolución)
renaceremos juntos como hombres y como mujeres.
Se vuelve crisálida y a la
crisálida le salen alas (vv. 348-351).

Dije que el tercer modo en que se iba complicando el conjunto poético de *Oráculo sobre Managua* dependía del modo en que el poeta lo iba situando dentro de un amplio y sutil contexto geográfico-político-temporal. En la siguiente cita —la última que quiero aportar del *Oráculo sobre Managua* en esta ocasión— varios de los elementos que hemos visto se conjugan temprano en el poema (mucho antes de introducir ni la figura de Rugama ni el motivo de la metamorfosis revolucionaria) dentro del contexto del desembarco de los astronautas norteamericanos en la luna el día 20 de julio de 1969, junto con la visión de la tierra desde la luna que pudimos contemplar en la pantalla de todo televisor entonces. Veamos cómo los distintos niveles temáticos se entrecruzan en este último fragmento:

Una luna sobre Acahualinca
con astronautas cantando en ella canciones de Frank Sinatra
Lentamente la corriente en dirección al lago
la corriente de mierda de Managua
y en ella huellas de pies desnudos
como los de aquellos que por allí fueron huyendo
a 10 mts. de profundidad como si fuera ahora en lodo fresco
Apolo 11, éste es Houston... Cambio
cielo negro como de media noche y suelo brillante
y las sombras de los cráteres negras como el cielo
y la hermosa tierra, azul y rosa, en el cielo negro
como un oasis de vida y color en la vastedad vacía
(‘la más bella de las joyas’)
pero para los pobres como los cráteres y mares lunares
“Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna” (vv. 82-96).

Todo lector nicaragüense se daría cuenta de una serie de *resonancias intertextuales* que le escaparían totalmente a cualquier extranjero que desconociera lo que Cardenal llamaría la *Poesía nueva de Nicaragua*²⁵: v.g. las resonancias de las relaciones entre nuestro texto y uno de los poemas más conocidos de Rugama, “La tierra es un satélite de la luna”, en que el contraste irónico entre el costo de las misiones Apolo y las condiciones de la gente de Acahualinca —cuyos hijos “tienen hambre de nacer, para morir de hambre” (v. 25)— termina (v. 26) precisamente con el último verso de

(25) Título de una famosa antología recopilada y prologada por nuestro poeta (Lohlé, Buenos Aires - México, 1974); habíase publicado anteriormente en Cuba como *Poesía nicaragüense* (Casa de las Américas, 1973) y bajo este mismo título tuvo su primera edición nicaragüense en 1975 (Ediciones el Pez y la Serpiente, Managua). La introducción (llámase “Presentación” en la edición de Lohlé, “Prólogo” en las otras dos) es un ensayo-clave sobre el Exteriorismo, fechado en Solentiname el 3 de abril de 1972.

nuestra cita, “Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna” (v. 96). Aquel verso ya era de por sí una referencia bíblica transformada: parodia de la segunda de las nueve ‘Bienaventuranzas’, “Beati mites quoniam ipsi possidebunt terram” (*Lucas* v-4). Citado aquí en la versión de Rugama ya tenemos *dos niveles de relaciones intertextuales superpuestos*, pero hay más, ya que —para quien reconozca la fuente de la versión intermedia— esta cita luego se le revelará como la primera introducción de una referencia clara (aunque anónima) al héroe de la *historia guerrillera*. Hay muchos ecos en estos quince versos: toda aquella red de relaciones intertextuales (con la Biblia, con la poesía de Rugama, con el reportaje de los astronautas en la luna), la evocación de las imágenes visuales que todos contemplamos en 1969, por no decir nada del paralelo ahora plenamente explicitado —y ya recargado de sus propias resonancias— entre las huellas de hoy en “la corriente de mierda de Managua” (v. 85) y las “de aquellos que por allí fueron huyendo / a 10 mts. de profundidad como si fuera ahora en lodo fresco” (vv. 87-88) hace miles de años. Hay más, pues (al glosar aquel verso de Rugama) Cardenal va mucho más allá que el poeta original con su *inversión visual* de luna y tierra, de modo que ésta —tan bella— se muestra a los pobres tan estéril como “los cráteres y mares” de aquélla. Pero la mayoría de estas referencias quedan sólo medio explicitadas, mientras sus interacciones quedan totalmente sin explicitar: es a nosotros que nos toca descubrir todo lo que se esconde en el entrechoque repetido de sus ecos.

Supongo que todos estaríamos de acuerdo en que esta vasta red asociacional no puede apreciarse sin una lectura muy atenta del poema. Esto no quiere decir que no se captaría nada al escucharlo pues es un poema que tiene un fuerte impacto auditivo, cuyas imágenes yuxtapuestas despertarían mil efectos visuales en los ojos de nuestra imaginación. Sin embargo, no cabe duda que todos los poemas considerados anteriormente comunicarían sus mensajes esenciales a quienes los escucharan en un recital (aunque el título del “Katún 11 Ahau” permanecería opaco sin una nota aclaratoria) mientras *Oráculo sobre Managua* quedaría seriamente empobrecido. Fue en parte por esa razón que al leer esta ponencia en el congreso mismo no hice más que referirme a la interacción de las tres historias (la geológica, la sociopolítica, la guerrillera) al mencionar este poema, descartando toda discusión detenida de los ejemplos examinados en los últimos cinco párrafos de este texto impreso: hubieran sido difíciles de seguir si no se tuvieran todos los pasajes a la vista (máxime para quienes estaban escuchando las ponencias y discusiones por la radio en transmisión directa). Hubo, asimismo, otra razón: queriendo hablar de la influencia de la poesía de Ernesto Cardenal sobre la poesía de los Talleres —y concretamente de la interacción entre lo explicitado y lo implícito en la *Poesía campesina de Solentiname*— lo pertinente no era el tipo de poesía del *Oráculo* o de las *Coplas* sino los procedimientos poéticos que vimos en los *Epigramas* y *Hora 0* y que se pudieran haber estudiado igualmente en los largos poemas ‘públicos’ como el *Canto nacional*, o el *Viaje a Nueva York*, o las dos *Epístolas*. Si pensamos en los poemas publicados por Cardenal entre el triunfo de la revolución y la celebración de este congreso en honor de su 60º cumpleaños, veremos que él mismo se ha dedicado al cultivo de la poesía pública en una serie ya larga de poemas mayormente breves (de evocación o reportaje) que tienen un estrecho parentesco con mu-

chos 'episodios' o subsecciones del *Canto nacional*: poemas cuya brevedad responderá en parte a las circunstancias de su vida como Ministro de Cultura (tan distinta de la tranquilidad de Solentiname, en donde se podía trabajar ininterrumpidamente sobre un mismo poema durante meses enteros) pero que quizás también responda a un deseo de estimular la producción de los Talleres proporcionándolos posibles modelos. Estoy pensando en poemas como los seis que se publicaron en el primer número de *Nicaráuac* (mayo-junio 1980): "Muchachos de *La Prensa*", "Otra llegada", "En la tumba del guerrillero", "Ofensiva final", "Waslala" y "Barricada". Pero aquí yo no quiero pasar a un análisis de esta nueva etapa de su productividad poética, sino mirar unos cuantos ejemplos de la *Poesía campesina de Solentiname* para sugerir que (por sencilla que ésta nos pudiera parecer) su eficacia poética depende de pequeños procedimientos técnicos tan sutiles como lo fueron aquellos de los *Epigramas y Hora 0* con que empezamos, ¡por lejos que pudieran parecer de las sutilezas mucho más complejas que hemos visto en los múltiples niveles del *Oráculo sobre Managua!*

No es ésta la ocasión para examinar la historia del primer taller de poesía, iniciado por Mayra Jiménez en Solentiname en enero de 1977, cuya producción en la isla durante los meses antes del asalto al cuartel de San Carlos y luego en Costa Rica durante el exilio fue editada por ella en el cuarto tomo de la "Colección Popular de Literatura Nicaragüense" del Ministerio de Cultura (v. n. 8), ni tampoco para estudiar la historia posterior del movimiento 'tallerista' cuyo auge se coronó con la antología *Talleres de poesía* (1983) ²⁶. Sobre el taller de Solentiname pueden consultarse varios escritos de Mayra Jiménez ²⁷, yo tengo publicados dos artículos que tratan tanto del movimiento posterior como de la producción solentinameña ²⁸, y conozco un bellísimo estudio de *Talleres de poesía* por Fina Marruz que se ha de publicar pronto en *Nicaráuac*. Lo que quiero examinar aquí es tan sólo el aspecto de la implicación y la explicitación en determinados ejemplos de la poesía isleña.

Para mí uno de los aspectos más encantadores de esta poesía es su falta de es-

- (26) Introducción de Ernesto Cardenal (discurso pronunciado en la clausura del Primer Encuentro Nacional de Talleres de Poesía, 20 de diciembre de 1981) págs. 7-14, selección y prólogo (págs. 15-32) de Mayra Jiménez, publicada por el Ministerio de Cultura en Managua.
- (27) Sobre sus propios antecedentes consúltese su ensayo "A propósito de" en Mayra Jiménez, *Cuando poeta* (Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, 1979) págs. 105-110; sobre el taller solentinameño, "Poesía de Solentiname", *Casa de las Américas*, XIX, núm. 112 (enero-febrero 1979), págs. 110-122, y el poema "Carta al esposo", *ibid.*, XX, núm. 115 (enero-agosto 1979) págs. 114-119; sobre los talleres posteriores, "Talleres de Poesía en Nicaragua", *ibid.*, XXII, núm. 129 (noviembre-diciembre 1981) págs. 108-122.
- (28) "The 'Workshop Poetry' of Sandinista Nicaragua", *Antilia* (St. Augustine, Trinidad) I, núm. 2 (1984) págs. 7-38; "Mayra Jiménez and the rise of Nicaraguan *poesía de taller*", en prensa en *Conference Papers of the Sixth Conference on Spanish Caribbean Literature* (St. Augustine, Trinidad, anunciado para mayo 1984 pero la publicación parece haberse demorado). Ambos artículos fueron escritos antes de que me llegara la antología *Talleres de poesía*. Hay unas primeras reacciones mías en "Poesía de la Nueva Nicaragua", *Nicaráuac*, núm. 6 (diciembre 1981) págs. 150-155.

tridencia política, aún cuando ya se nos muestra plenamente inmersa en la lucha armada después de octubre de 1977. Hasta los poemas que contienen un mensaje sociopolítico lo suelen dejar entrever muy suavemente, deslizándolo por entre los versos con una ironía bien fina, como en este poema de Esperanza Guevara:

Ayer pasé por este ranchito

*El ranchito estaba sucio
porque es muy temprano;
los niños estaban sucios
porque es muy temprano
y en el forrito viejo y destartado
estaba una foto de Somoza
porque es muy temprano.*²⁹

Aquí jamás se explicita la conexión implícita entre la suciedad del ranchito y de los niños y las condiciones de vida del pueblo bajo los Somoza, ni entre esta suciedad física y la 'suciedad moral' de la foto del tirano, ni tampoco la resonancia adicional que adquiere aquel 'estribillo' reiterado "porque es muy temprano" cuando sale por tercera vez y nos obliga a repensar su sentido en los versos anteriores: a la primera lectura la suciedad del rancho y de los niños pudiera haberse debido tan sólo a que fuera "tan temprano" en el día cuando Esperanza pasara pero luego resulta que la "foto de Somoza" está ahí porque no ha llegado todavía la Revolución y —por lo tanto— que la suciedad de los niños y del ranchito también está ahí por no haber llegado aún la Revolución. El procedimiento sugestivo recuerda aquellos de los *Epigramas*, cayendo a medio camino entre la *indirecta* totalmente callada de aquel "Y el presidente camina a pie en San José" y la ironía a medias explicitada del cuarteto sobre "el cumpleaños del tirano".

Pasemos a considerar "Las garzas", de Alejandro Guevara (uno de los hermanos de la Esperanza y también de Myriam, cuyos versos "Después del combate" se han de considerar abajo, y también el futuro marido de Nubia Arcia, autora de mi cuarto ejemplo solentinameño). Este poema de Alejandro parece un poemita tan sencillo, nada más que una instantánea del Archipiélago:

Las garzas

*Las garzas grandes
blancas y elegantes
pescando todo el día.
Protestan y hasta pelean cuando otra
pesca en su costa favorita.
Cada sardina es un viaje al nido
porque en su estrecho estómago
caben dos*

(29) *Poesía campesina de Solentiname*, p. 116.

una de su alimento y otra para
un pichón.

Una garza de largo
se puede confundir con una virgen ³⁰.

A primera vista, casi no hay nada: unas observaciones sobre la vida de las garzas en el Gran Lago y una pequeña comparación 'poética' al final, distanciada de las observaciones ornitológicas por un espacio interlinear; pero esta sencillez tan manifiesta no es todo, ni es tampoco el resultado de ninguna falta de poder inventivo. Representa más bien el resultado de una austera depuración del lenguaje, tal como siempre se exige en las sesiones de taller. Esta depuración, aconsejada por Mayra, reproduce la extremada economía verbal tan característica de Ernesto Cardenal, pero no es ninguna reproducción servil.

Pues bien —volviendo ahora a "Las garzas"— me parece que tanto en este poema de Alejandro Guevara como en la poesía del sacerdote-poeta las cosas verbalmente representadas no son tan sólo cosas sino imágenes: fotografiadas con todo el cuidado y la precisión exterioristas y colocadas ante el lector para que él trabaje un poco y vea lo que éstas esconden. En otros lugares he hablado de la ascendencia imaginista de estos procedimientos en la obra de Cardenal ³¹: lo que quiero sugerir aquí es que cuando encontramos fenómenos parecidos en los textos de la poesía tallerista tampoco debemos pasar sus posibles sentidos ulteriores por alto. Es fácil dejarlos pasar inadvertidos por culpa de nuestra propia inatención. Consideremos "Las garzas" algo más detenidamente: a primera vista nada más que el puro fruto de la observación. Para mí —gracias a la temporada que yo pasé en Solentiname hace ya casi trece años— este poema me recuerda con suma nitidez las elegantes garzas que se erguían cada cincuenta o sesenta metros a lo largo de la costa de Mancarrón; pero reconozco que la nitidez de la imagen visual depende de la experiencia compartida (v.g. del hecho que Alejandro y yo hemos contemplado las mismas cosas) y que estos versos 'dirán' mucho menos al lector que jamás haya visto garzas ni vivido largas y tranquilas semanas en aquel ambiente. Luego vienen aquellos dos versos finales: "Una garza de largo / se puede confundir con una virgen". Contienen —evidentemente— una pequeña sugerencia de la vida semireligiosa de la comunidad solentinameña. Bien recuerdo a Alejandro (el cual luego se destacaría como guerrillero intrépido e imperturbable) sentado al lado del lago tan tranquilo como yo, a unos cien metros de distancia, los ojos puestos en sus aguas igualmente tranquilas: y él meditabundo, alerta, observando, pensando. Y para mí su observación final —la cual es una observación 'exteriorista' bien exacta que no tiene nada de 'símil poético' inventado— me hace pensar no sólo en las garzas y en Nuestra Señora sino también en las blancas y elegantes estatuas que Ernesto hacía no sólo de la Virgen sino también de las garzas. No dudo que Alejandro estuviera pensando —por lo menos inconscientemente— en todas estas cosas: en las

(30) *Ibid.*, p. 101.

(31) Introducción a *Marilyn* (v. n. 18) págs. 12-14; "Acciones", págs. 218-219.

estatuas de la Virgen y de las garzas y las realidades en ellas representadas, y simultáneamente en el parentesco establecido entre garzas y Virgen por el escultor.

Una vez establecida, tal conexión puede provocar más meditación. Es lo que hacen las imágenes igualmente sencillas de los apuntes poéticos de *Gethsemani. Ky.* (1960) en que Cardenal recuerda sus días en el noviciado trapense, bajo la dirección espiritual de Thomas Merton, p.e.

Tú nos envuelves como la niebla
de esta mañana de invierno.
Yo te oigo en el grito del grajo,
los gruñidos de los cerdos comiendo,
y en el claxon de un auto en la carretera ³².

Merton ha descrito estos apuntes como

una serie de sketches con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos... (Ernesto) calla, como debía, los aspectos más íntimos y personales de su experiencia contemplativa, y sin embargo ésta se revela más claramente en la absoluta sencillez y objetividad con que anota los detalles exteriores y ordinarios de esta vida. Ninguna retórica del misticismo, por muy abundante que fuera, podría haber jamás presentado tan exactamente la espiritualidad sin pretensiones (sic) de esta existencia monástica tan sumamente llana ³³.

Esto mismo es —más o menos— lo que el poema “Las garzas” de Alejandro Guevara significa para mí. Pero tal como Merton agregara que no sabía cuánto significarían estos poemas de *Gethsemani, Ky.* “para aquellos que nunca han escuchado el silencio de la noche de Kentucky extendida en torno a los muros de este monasterio”, yo me sigo preguntando hasta qué punto lo que yo hallo en este poemita “Las garzas” pudiera depender tan sólo de la experiencia compartida.

Este problema de la importancia de la *experiencia compartida* como fundamento de buena parte de la *comunicación no explicitada* es el último tema de importancia que quiero tratar aquí. Tal como yo dudaba de si un poema tan complejo y tan alusivo como “Katún 11 Ahau” pudiera apreciarse a fondo sin la *experiencia compartida* de ciertos conocimientos histórico-mitológicos algo especializados, me pregunto si la desnudez o austeridad de gran parte de la poesía tallerista no hace que su *eficacia comunicativa* haya de depender demasiado sobre la *experiencia compartida*

(32) No he visto la primera edición de *Gethsemani. Ky.* (Ediciones Ecuador, México, 1960, 31 págs. - núm. II.15 en *Annotated Bibliography*, v. n. 2 *supra*); en la 2ª edición (Ediciones La Tertulia, Medellín, 1965, 38 págs. - núm. II.16 en dicha bibliografía) “Tú nos envuelves como la niebla” está en la p. 33.

(33) *Ibid.*, págs. 5-6. El texto inglés original está en Thomas Merton, *Emblems of a Season of Fury* (Nueva York, 1961) págs. 114-116, donde precede sus traducciones de quince poemas de Cardenal, once de ellos de *Gethsemani. Ky.*

de la vida nicaragüense, o de la lucha armada, o de la Revolución para que lo que en ella se haya querido expresar pueda llegar plenamente a lectores que no pertenecen al pueblo para el cual se escribió. Quiero escoger un ejemplo quizás extremo: un poema muy breve y que calla mucho (incluso, quizás, todos los aspectos más significativos para quien lo escribiera).

Se trata del poemita de nueve versos que Myriam Guevara escribió después del asalto a San Carlos (su primera experiencia directa de la lucha armada) cuando ya se encontraba en la seguridad de Costa Rica:

Después del combate
Son las seis de la tarde.
Me siento con fiebre.
Comienza a llover en
gotas grandes y seguidas.
Corto dos hojas
verdes y redondas
las pongo en mi cabeza.
Cerca de nosotros
se ven las luces de Los Chiles ³⁴.

Los detalles escogidos son muy precisos y también —al parecer deliberadamente— muy prosaicos. Quien no sepa que “las luces de Los Chiles” que se podían ver estaban al otro lado de la frontera no podrá saber a base de sólo el texto lo que significaba el verlos, ni adivinar por consiguiente las emociones que su vista —ya cercana— despertaría en la joven guerrillera neófita. Su hermano Iván escribió un poema mucho más pormenorizado —de sesenta versos— que se llama “Cuatro días en la montaña y el exilio” ³⁵ el cual nos proporciona todos los datos necesarios para evocar en nuestra mente alguna escena (o serie de escenas) que hemos visto en películas cinematográficas o noticieros, pero Myriam ha concentrado sobre una mínima viñeta de un modo que sí que recordaría el episodio circunstancial y violentamente *a quienes estuvieron allí* y que también les recordaría, por lo tanto, la violencia de sus propias emociones cuando finalmente pudieron distinguir “las luces de Los Chiles”. También resulta bastante evocador —*per analogiam*— para quienquiera haya hecho alguna vez la guerra en una selva tropical (como lo hice yo, hace ya tantos años, en Birmania). Pero me parece indudable que lo extremado de su economía (no sólo verbal sino también en la selección de los detalles exteriores escogidos para recordar la experiencia interior) tiende a hacer que este poema ‘no diga casi nada’ a gente distanciada —en casi todo— de la vida de los guerrilleros enmontañados: pienso, p.e., en los niños de alguna escuela

(34) *Poesía campesina de Solentiname*, p. 121.

(35) *Ibid.*, págs. 81-82. Alejandro, el hermano mayor, publicó un ‘testimonio’ en prosa (“El asalto al cuartel de San Carlos”) en *Casa de las Américas*, XX, núm. 117 (noviembre-diciembre 1979) págs. 173-178.

la española que quizás leyera el poema en clase, o en los habitantes de Londres o París (o Nueva York).

Mi último ejemplo es igualmente económico, pero esta vez cobra mayor eficacia —mayor fuerza comunicativa— gracias al ‘montaje dialéctico’ de sus dos instantáneas. Refiérese al mismo episodio de la guerra revolucionaria, aunque a otro instante:

Recuerdo aquella madrugada

*Recuerdo aquella madrugada de octubre
cuando huíamos de la Guardia Nacional
después del asalto al cuartel de San Carlos
cuando me ahogaba al cruzar el río Frío
y grité: —Me ahogo Iván.*

*Pero no fue Iván el primero en llegar
sino que fuiste vos Alejandro* ³⁶.

Girando en torno a la palabra “Pero” —su palabra-eje— ¡cuántos sentimientos no explicitados nos llegan en este texto de Nubia Arcia a través de aquella sencillísima yuxtaposición de dos imágenes visuales, debidamente contextualizados en los tres primeros versos que la sitúan, con la precisión de un cronista, en sus coordenadas de tiempo y de lugar! Después de la lentitud —y el prosaísmo— de aquellos versos circunstanciales, el evento se nos impone de repente en aquel doble *trac-trac* de la cámara, para dejarnos saboreando en silencio el amor no explicitado de aquel “sino que fuiste vos Alejandro”. El ejemplo es muy sencillo (en otro artículo he comentado un poema bastante más largo de la Nubia, en que las técnicas de la implicación poética se manejan con destreza para establecer un conjunto bastante más complejo) ³⁷ pero espero que éste y los tres poemas campesinos anteriormente comentados basten para hacer que nos detengamos lo suficiente como para buscar lo no explicitado —lo sólo entredicho— la próxima vez que leamos otros poemas talleristas. (Recuerdo lo dicho una vez por Mario Benedetti, hablando de las canciones sociopolíticas hispano-americanas, cuando escribió que el autor “ponía las líneas” y la realidad “las entrelíneas” ³⁸: pues bien, en muchos de estos poemas hay que esperar para que la realidad ponga “las entrelíneas”, sobre todo cuando éstas no reposan en una *experiencia compartida* y hay que hacer un esfuerzo intuitivo para reconstruir las realidades de fondo).

Ya sé que esta poesía no es la *poesía popular* tradicional, bien rica en Nicaragua (basta hojear el *Muestrario del folklore nicaragüense* ³⁹ para darse cuenta de su valor y su sabor), y sé también que la poesía tallerista parece haber abandonado casi todos los recursos y preceptos. Los preceptos talleristas se hallan en un do-

(36) *Ibid.*, p. 105.

(37) Art. en *Antilia* (v. n. 28) págs. 21-23.

(38) Benedetti, op. cit., p. 50.

(39) Ed. Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada, Managua, 1978.

cumento titulado "Unas reglas para escribir poesía", escrito y distribuido por Ernesto Cardenal como guía para la red de Talleres de Poesía, el cual no deja de tener cierto carácter de *boutade* heredado del ensayo "A Few Don'ts" de Ezra Pound (traducido como "Varios 'No' " por Cardenal y Coronel Urtecho para que sirviese a manera de manifiesto exteriorista) ⁴⁰. No creo que Cardenal lo pueda haber escrito sin cierto deseo de *épater les bourgeois* (lo cual se consiguió en cuanto no dejaron de escandalizarse varios poetas consagrados) pero, bien mirado, es un documento sumamente positivo: por un lado, *lo desaconsejado* era precisamente aquello que un poeta novato pudiera haber creído que debiera de buscar: la rima, las abstracciones, ideas vagas en lugar de cosas y hechos, las frases altisonantes y gastadas, la palabrería vana.

Del otro lado está *lo aconsejado*, todo lo cual se refiere —siempre, pero siempre— a recursos que Cardenal podía recomendar por experiencia propia, ya que le habían servido bien en su propia poesía: en aquella poesía suya tan *exteriorista* cuyos elementos subjetivos — ¡y está claro que los hay!— sólo se dejan entrever por vías de implicación entre las series de imágenes observadas que es lo único que él se permitiría el lujo de explicitar (el hecho de que un texto sea todo exteriorista no implica que le falte interioridad). Recordemos algunas frases de aquellas "Reglas": (1) "... La rima suele ser buena en las canciones, y es muy apropiada para las consignas... pero no es buena para la poesía moderna..."; (2) "Hay que preferir lo más concreto a lo más vago... La buena poesía se suele hacer con cosas bien concretas"; (3) "A la poesía le da mucha gracia la inclusión de nombres propios..."; (4) "La poesía más que a base de ideas, debe ser a base de cosas que entran por los sentidos: que se sienten con el tacto, que se gustan con el paladar, que se oyen, que se ven, que se huelen... Las más importantes de las imágenes son las visuales; la mayor parte de las cosas nos entran por la vista"; (5) "Hay que escribir como se habla. Con la naturalidad y llaneza del lenguaje hablado, no del lenguaje escrito..."; (6) "Evitar lo que se llama lugares comunes, o frases hechas, o expresiones gastadas. O sea: lo que se ha venido repitiendo de esa misma manera desde hace tiempo..."; (7) "Tratar de condensar lo más posible el lenguaje... Uno debe economizar las palabras como si estuviera escribiendo un telegrama; o como las frases de los cartelones de las carreteras, que se hacen lo más breve posible..." ⁴¹ No son malos tales consejos, y adquieren las glosas necesarias en las sesiones de taller: aunque Cardenal haya prologado sus reglas con las frases "Es fácil escribir buena poesía, y las reglas para hacerlo son pocas y sencillas" no es una cosa —por así decirlo— 'fácil-fácil' y el poeta 'novato-novato' (como lo suelen ser los miembros de taller, los cuales quizás jamás hubieran escrito ni un solo verso sin la existencia de los talleres) requiere el comentario compañeril para aprender a hacerse la debida

(40) En el primer número de *El Pez y la Serpiente* (enero 1961) págs. 129-135.

(41) Las "Reglas" salieron primero en *Barricada* (10 marzo 1980) y luego en una hoja mimeografiada para distribuirse en los Talleres. El texto español saldrá en Pring-Mill, "Mayra Jiménez and the rise of Nicaraguan *poesía de taller*" (v. n. 28) y sale una traducción mía al inglés en "The 'Workshop Poetry' of Sandinista Nicaragua" (v. n. 28).

autocrítica literaria. Ni son malos, pues, los consejos: ¡ni tampoco van a salir necesariamente como mini-Cardenales todos los poetas que hayan pasado por un taller!

Ya sé que los Talleres de Poesía creados y fomentados por el Ministerio de Cultura han sido motivo de controversia pero espero que mis comentarios acerca de aquellos ejemplos de la poesía campesina de Solentiname (en donde yo pasé una de las temporadas más bellas y felices de mi vida) hayan podido servir para indicar la necesidad de escuchar atentamente no sólo “las líneas” sino “las entrelíneas”: no sólo las palabras sino también los silencios de esta nueva poesía de actualidad en que se ha renovado el “saber callar a tiempo” del pueblo castellano medieval. Me parece que algunos de los aspectos más positivos de la poesía tallerista se dejan comprender mejor, además, si se la considera a la luz de los respectivos papeles de la *implicación* y de la *explicitación* en la poesía del propio Ernesto Cardenal.

Mi ponencia bien pudiera haber terminado ahí, pero la experiencia de varias conversaciones —dentro y fuera de Nicaragua— me sugiere la propiedad (por no decir ‘la necesidad’) de agregar un par de reflexiones más acerca de los Talleres de Poesía y su producción poética: reflexiones personales, desde luego, pero que espero no hayan de ser consideradas ‘impertinentes’ en ninguno de los dos sentidos principales de dicho adjetivo (vale decir ni descaradas ni tampoco inoportunas). Se me ha preguntado frecuentemente “¿Y qué tal es la poesía producida?” Como en todo *movimiento literario* —y la *poesía tallerista* lo es— hay poemas muy buenos y otros menos buenos (aunque siempre se tienen que haber mejorado bastante al pasar por la *mesa redonda* de la discusión en un taller) y yo agregaría que no hay ninguno de ellos que no me haya permitido vislumbrar algún nuevo detalle de esta realidad nicaragüense la cual el mundo exterior debiera de aprender a conocer y a apreciar por lo que es. O sea que la poesía tallerista también cumple —quizás inconscientemente— una de las funciones más especializadas del antiguo romancero: la del *romance noticiero*, divulgador de los hechos. A veces dependen demasiado de la *experiencia compartida* para ser comprendidas a fondo en culturas ajenas sin el comentario que no necesitarían para el lector nicaragüense pero cabe recordar que no fueron compuestos como ‘artículos de exportación’. Otras veces callan no ya las *experiencias* mismas sino más bien los *conocimientos contextuales* sin los cuales aquéllas no se pueden justipreciar (un poco como lo hiciera el propio Ernesto Cardenal en “Katún 11 Ahau”) y el profesor extranjero tiene que proporcionar la debida glosa a sus alumnos. Pero a través de esta poesía tallerista aquellos alumnos pueden compenetrarse con lo que se está haciendo y viviendo en un mundo que antes les era totalmente desconocido.

“El árbol”, como siempre, “se conoce por su fruto” (*Mateo* xii-33). Pero ¿cuál es su verdadero fruto en este caso? Yo me pregunto si el fruto más significativo de los talleres —su producto más importante (tanto en sí como para la nueva Nicaragua)— consiste de verdad *en los poemas* (los textos escritos e impresos) o más bien *en los poetas*: las personas —hombres y mujeres— que descubrieron sus capacidades para la creatividad en el contexto del taller. Para mí son estas personas que salen del taller a la calle —que salen de nuevo a la ‘realidad’ renovados por la experiencia compartida de haberla sabido representar en sus poemas— las que constituyen los más auténticos productos de los Talleres de Poesía ideados por Mayra Jiménez y Ernesto

Cardenal: productos no *literarios*, sino más bien *sociales*. Al decir esto no creo estar diciendo nada nuevo sino tan sólo 'explicitando' algo que me parece implícito en toda la actuación político-cultural del P. Ernesto Cardenal, ministro de Dios y ministro del pueblo. Decirlo no es, tampoco, desvalorar ninguno de los 'artefactos' que se producen a consecuencia de dicha política cultural (en este caso concreto: los poemas) sino verlos en función de su papel en el desarrollo de un pueblo antes subdesarrollado. Empecé esta ponencia hablando de la *poesía de compromiso* y la terminé hablando del *compromiso de la poesía*: la labor de los talleres es esencialmente una labor de *concientización* en que se forman 'hombres nuevos' —y mujeres nuevas— en la misma medida en que se van formando nuevos poetas escribiendo nuevos poemas, o sea que es una actividad socio-cultural de naturaleza esencialmente sociopolítica.