

# Ernesto Cardenal (y Ezra Pound).

## Relaciones

————• Por Jorge Luis Arcos •————

*M'amour, m'amour / ¿qué es lo que amo y / dónde estás?  
Que perdí mi centro / peleando con el mundo.  
Los sueños entrechocan / y se trizan –  
y yo que quise hacer un paradiso terrestre.*

EZRA POUND



La lectura de la obra de Ernesto Cardenal (1923-2020) es uno de los *viajes* poéticos más interesantes de la cultura iberoamericana de los últimos dos siglos. El imaginario del que se nutre y devuelve en sus textos es extraordinario. La incorporación de la poesía latina en sus *Epigramas* (México, 1961), donde recrea la poesía amorosa y epigramática de Catulo y Marcial,<sup>1</sup> fue un feliz hallazgo poético. Digo *recrea*, porque la actualiza. Son versiones creadoras,<sup>2</sup> incluso como contraste con las que hace Ezra Pound, su maestro «*il miglior fabbro*».<sup>3</sup> Recuérdese que T. S. Eliot llegó a decir que Pound «había conseguido crear la mejor poesía latina que existía en inglés» (Coy, 2010: 31). Este hallazgo tendría una repercusión notable en la llamada poesía conversacional, no tanto por las fuentes señaladas, sino por el modo poético que recupera y expresa. Repárese en la zona epigramática y antipoética de la poesía de su coetáneo, Nicanor Parra. O en la de Roque Dalton. O en las versiones clásicas de José Emilio Pacheco. Pero su singularidad no descansa solo en la forma. Cardenal aúna con naturalidad el discurso amoroso y el de la política. El ingenio, el humor, la ironía, esa llamada poesía de la inteligencia, que tanta descendencia tendría en el conversacionalismo, tienen aquí un ejemplo paradigmático.

Ya se sabe que este movimiento centraliza lo que antes había caracterizado al posromanticismo y al

posmodernismo, antes marginales y transicionales (FERNÁNDEZ RETAMAR, 1995). Algo de *Gotas amargas*, de José Asunción Silva, por ejemplo. Algo, sobre todo, de esa anticipación conversacional que acaece en «Epístola (A la señora de Leopoldo Lugones)», de Rubén Darío. Y además del uso frecuente de prosaísmos, esa llamada ironía sentimental propia del posmodernismo. Pero después esos epigramas paganos son reescritos en *Telescopio en la noche oscura* (CARDENAL, 1993) para dar cuenta de su experiencia mística, en una de las reconversiones literarias más creadoras de la poesía contemporánea. Siempre me ha llamado la atención esta relación, porque sus paganos epigramas iniciales, son escritos cuando ya Cardenal había tenido su vivencia trascendente. Lo cierto es que, literalmente, en sus textos, Dios (pero también el «amado», «él», «tú», «vos», «amor mío»), que se sabe el cristiano, no se reconoce por sus atributos teológicos, porque siempre se muestra en una correspondencia, empatía, muy personal, sexual incluso. Aunque sabemos que se trata del dios del Amor:

Yo que he tenido la mala suerte  
de que Dios se enamorara de mí.  
He quedado fuera del juego erótico.  
Otros en esos juegos se reirían de mí.  
Cuando mi amor en Granada  
ilimitado ¿estabas celoso?

Mis deseos sexuales han sido y son  
tan solo analogías de mi amor a vos.  
Creo que te agradan mis deseos sexuales.

Pero todavía fue más lejos. Con *Hora 0* (Montevideo, 1957), *Gettsemani Ky* (México, 1960), *Epigramas* (Madrid, 1961), *Salmos* (Antioquía, Colombia, 1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (Medellín, Colombia, 1965), *El estrecho dudoso* (Madrid, 1969, con prólogo de José Coronel Urtecho), *Homenaje a los indios americanos* (León, Nicaragua, 1969) se convierte en uno de los referentes primordiales de la época conversacional.

En *Hora 0* ya aparece su otro gran hallazgo: la transfiguración de Ezra Pound, su conversión creadora en nuestra lengua. Como Garcilaso de la Vega con Petrarca. Como Rubén Darío con la poesía francesa. Como José Martí con Walt Whitman. Amén de muchas otras fuentes, Pound, literariamente, fue su daimon tutelar, aunque, espiritualmente, lo fuera San Juan de la Cruz. Aunque, como precisa su traductor Jan de Jager, Pound leyó mucho a San Juan de la Cruz (JAGER, 2018).



Ernesto Cardenal.

Este no es un hecho menor. Recuérdese que cuando Juan Boscán y Garcilaso comenzaron a escribir en endecasílabos (además de introducir el soneto), un poeta menor, Cristóbal de Castillejo, entre otros reparos, los acusó de prosificar el verso (solo por extender el metro de ocho a once sílabas) porque ya no recurrían al octosílabo. Esto es sintomático. Acaso ya no podemos escuchar al endecasílabo como fue escuchado entonces, cuando fue una extrañeza tonal, y no, como inmediatamente sucedió, cuando se incorporó para siempre como una de las respiraciones del idioma, como ya era el octosílabo. Algo similar sucedió con el alejandrino francés, tan utilizado por Darío. El crítico español Juan Varela lo acusó de galicismo mental. Ya se sabe que *Versos libres*, de Martí, no fue leído en su época. Martí había leído a Whitman en inglés (escribió un deslumbrante ensayo entonces, que fue el que influyó en Darío). No se atrevió Martí con el versículo whitmaniano, pero escribió ese libro en endecasílabos blancos, con acusados encabalgamientos que tienden a borrar la cesura, y que aproxima al verso a la secuencia de la prosa. Miguel de Unamuno elogiaría después esos «endecasílabos hirsutos». Cuando Darío escribió su extraordinaria «Epístola», en *El canto errante*, lo hizo en alejandrinos con rima pareada, pero utiliza tanto el encabalgamiento (además de introducir prosaísmos y recurrir a un tono después llamado conversacional o coloquial) que tiende también a establecer una tensión entre el verso y la prosa. En este texto, además, Darío se anticipa (por ejemplo, a Vicente Huidobro) a la incorporación de un léxico que tuvo que escucharse entonces como antipoeético.

Como fue típico de la generación conversacional o coloquialista (deslindándose también en esto de la profusión de poéticas y de la metapoesía vanguardistas), Cardenal no hizo muchas declaraciones autorreferenciales sobre su poética. En una entrevista que le hiciera Mario Benedetti, dice lo fundamental sobre lo que él denominó como *exteriorismo* poético: «El exteriorismo es la 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. En fin, es la poesía impura.» (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2016).<sup>4</sup>

Creo necesario transcribir un fragmento del prólogo de Cardenal a la edición venezolana de *Antología de la poesía norteamericana*, compilada y traducida por Cardenal y José Coronel Urtecho (la primera edición fue publicada en Madrid por Aguilar en 1963, aunque ya Coronel Urtecho había publicado una anterior,

también en Madrid, en 1949), porque precisa allí que el concepto «exteriorismo» surgió durante ese proceso de lectura y traducciones, además que hace explícita una de las fuentes de su poética:

Esta es una poesía muy vinculada a la naturaleza, tanto la naturaleza salvaje como la domesticada; muy descriptiva de la vida rural y de la vida urbana, y también de la sociedad industrializada. Una poesía realista casi siempre, de la vida diaria y de lo cotidiano frecuentemente, muy narrativa también y anecdótica, y conversacional y coloquial, muy inteligible generalmente, en el lenguaje de todos, concreta y directa. Esta es la poesía americana que Pound decía que podía presentar orgullosamente a los europeos: «Poesía objetiva, sin desviación, directa, nada de una utilización excesiva de adjetivos, ninguna metáfora que no permita la profundización, ninguna indagación que no resista un examen. Es lenguaje directo, tan directo como el de los griegos».

Traduciendo con Coronel Urtecho esta poesía fue que surgió entre nosotros el término «Exteriorismo», con el que queríamos designar la tendencia predominante en ella, y que era la que más nos gustaba. Debíamos haberle llamado más bien «concreta», pues no se contraponía propiamente a un tipo de poesía «interiorista», sino a una poesía abstracta predominante en otras partes; y no lo hicimos porque en aquella época había en el Brasil una poesía que se llamaba «concreta», aunque en verdad no lo era. La poesía de la realidad exterior, objetiva o concreta, había existido desde Homero, incluyendo la poesía bíblica, la china y japonesa, el Romancero y La Divina Comedia (CARDENAL, 1963).

Cintio Vitier hace una precisión importante sobre el exteriorismo: «implica una opción, precisamente, de la subjetividad, la cual decide salir de sí, entregarse y olvidarse, para expresar mejor el mundo circundante» (VITIER, 1978). Lo cual nos remite a un juicio de T. S. Eliot: «Poesía no es una liberación de la emoción, sino una huida de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino una huida de la personalidad... La emoción del arte es impersonal» (Coy, 2010: 17).<sup>5</sup>

Aparte de la influencia que recibió de su otro maestro, Coronel Urtecho,<sup>6</sup> tomó de Pound la ilusión vanguardista de borrar las fronteras entre la poesía y la prosa, ya comentada antes. De *The Cantos* poundianos: la vocación por el poema extenso, donde ensaya ese discurso *heterogéneo* (utilizo la noción de Antonio Cornejo Polar) que despliega en *Hora 0* (y que no lo abandonará más, aunque no con el hermetismo o la

profusión erudita de otras lenguas que acaece en su maestro), donde ensaya una simultaneidad de procedimientos retóricos pasmosa: conjunción de lirismo y prosaísmo, recurrentes intertextualidades, citas, expresión conversacional y coloquial, dialogismo, incorporación de la llamada cultura popular, regreso a la oralidad poética (tan singularmente preeminente en la cultura poética nicaragüense). Y predomina la imagen (lo visual, lo concreto, por sobre la metáfora, o el concepto), como preconizaba el imaginismo poundiano. Por cierto, hasta Vásquez Amaral (acaso el mejor traductor de Pound; al menos lo fue para Pound) reconoce que: «Las dos cumbres de la literatura moderna en inglés [el otro es James Joyce], se pusieron de acuerdo sobre lo artificial, o pasado de moda, de la separación entre verso y prosa. Diferenciación formal, sí; esencial, no. Mas en la realización de hecho, el prosista siempre corre con mayor fortuna que el poeta. Cuando se dice que una prosa es poética, la intención es generalmente elogiosa; acontece todo lo contrario cuando se califica a lo formalmente poético como prosa. La obra de Ezra Pound emplea como vehículo la forma poética, pero debastada.»

También observa cómo muchas veces Pound introduce textos ajenos sin reelaborar poéticamente. Lo mismo hará Cardenal. Marco una tendencia, no una constante. Porque ya se sabe la importancia que le daba Pound a la música en el verso.

Si Pound se había propuesto en sus *Cantos* desenvolver la historia de la tribu universal («*the tale of the tribe*»), Cardenal hace algo similar aunque más circunscrito a la cultura o culturas americanas (incluyendo a las cosmogonías originarias, como puede apreciarse, por ejemplo, en *Los ovis de oro*). Pero va más lejos que Pound cuando incorpora, además de la Historia (o dentro de esta), tres discursividades más: el genésico de las Sagradas Escrituras y el cosmogónico de otras culturas; el del marxismo (su discurso enfáticamente anticapitalista, aunque no con el mismo sesgo ideológico, también está en Pound —a veces hasta con semejantes ingenuidades<sup>7</sup>—, aunque también en toda la tradición de la poesía de la lengua desde Antonio Fernández de Andrade y Francisco de Quevedo), y (sobre todo, después, con su *Cántico cósmico*) el de la astrofísica. Le obsesionaban las fuentes de la creación: los orígenes míticos y cosmogónicos. Acaso sentía, como José Lezama Lima, que esas fuentes eran un «misterio que nunca se podrá precisar»... Lo que hace Miguel Ángel Asturias con su *Hombres de maíz*, o el peruano José María Arguedas en la novela indigenista, y la cosmovisión mitopoética que despliegan algunas obras de la llamada nueva novela latinoamericana (Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Joao Guimaraes Rosa...), realismo mágico o maravilloso

incluidos, lo hace Cardenal con sus poemas. En este sentido, también va más lejos que el Neruda de *Canto General*.

Sería interesante relacionar, desde las silvas bellistas (iba a llamarse *América* el poema que quedó inconcluso), pasando por el antecedente ineludible de «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz (donde la monja genial incorpora el saber «científico» de su época, aunque para expresar, como Cardenal, su pasión por el conocimiento del universo y de sí misma), y algunos tópicos de «Altazor o el viaje en paracaídas», de Vicente Huidobro, y «Muerte sin fin», de José Gorostiza, el exuberante Neruda mencionado, hasta «Pensamientos en La Habana», y *Dador*, de José Lezama Lima. Acaso también, más recientemente, la poética dantesca de Raúl Zurita.<sup>8</sup> También sería muy interesante relacionar (como ya se ha hecho con Pound) la presencia de Dante en las obras de Pound, Lezama Lima, Leopoldo Marechal, Cardenal y Zurita.

Sobre el poema extenso, conviene hacer una precisión sobre la forma de su recepción, y su naturaleza. En esos poemas extensos es casi imposible mantener la intensidad lírica de una forma permanente. Ni siquiera Dante lo logró. Tampoco Neruda, aunque haya partes en su *Canto general*, como «Alturas de Machu Picchu», donde aquella indudablemente sobreviene. Lo mismo sucede en *The Cantos* de Pound y, por supuesto, en los poemas extensos de Cardenal. Pero, además, esa poesía objetiva, épica, narrativa (porque de esto se trata) se diferencia por su propia naturaleza del discurso eminentemente lírico tradicional. Si a esto le agregamos que tanto Pound como Cardenal se propusieron enfáticamente en estos textos desenvolver esa poética llamada por el nicaragüense como exteriorismo poético, es decir, sacrificar hasta cierto punto la emoción lírica, acceder a cierta impersonalidad, e, incluso, considerar estos textos como algo que rebasa —que va más allá de— la emoción estética, entonces se comprenderá mejor que esos momentos líricos solo son parte del discurso general como otros tantos prosaicos. Aparecen como momentos epifánicos, y acaso ese contrapunto o contraste les añada, cuando acaecen, más intensidad lírica. Vásquez Amaral comenta que Pound «como lo aprendió a costa de la propia vida el más sincero de los dadaístas, Jacques Vaché, la poesía no existe; como la felicidad, solo existen momentos poéticos o felices» (Vásquez Amaral, 2010: 97). Tanto Pound como Cardenal (siguiendo en esto también a su maestro) querían aprehender en todo caso la poesía que está *afuera*, romper con la tiranía del discurso lírico monológico en beneficio de otro dialógico. Como también precisa Vásquez Amaral sobre *The Cantos* (pero vale también para Cardenal): «En Ezra Pound el poetizar siempre está subordinado al propósito esen-

cial, es decir, a la temática. En Pound nunca se encuentra el afán beletrístico, artepurista que caracteriza a tanta poesía contemporánea. El esteticismo nunca es su norma» (Vásquez Amaral, 2010: 97).

Es obvio que Cardenal aprehende de Pound la sabia edición o montaje poéticos —también cinematográficos— (que incluye algunos de los procedimientos que Pound aprendió a su vez de los poetas vanguardistas o simultaneístas franceses), y que traspasó a su «discípulo» T. S. Eliot para la reescritura final de *La tierra baldía* (lectura también decisiva para el poeta nicaragüense). No puede olvidarse tampoco la anteriormente mencionada apertura versicular y el ensanchamiento cognitivo semántico que había realizado Walt Whitman.<sup>9</sup>

En la entrevista que le realizara Mario Benedetti, Cardenal reconoce explícitamente su deuda con Pound:

En cuanto se refiere a mi poesía, creo que la principal influencia (como en la mayor parte de los poetas norteamericanos nuevos) es la de Ezra Pound. De Pound procede casi toda la poesía norteamericana. El mismo Eliot procede de Pound, como él lo ha reconocido, y también E. E. Cummings, William Carlos Williams, Archibald McLeish, Hart Crane. Estos poetas, que han influido bastante en nosotros, fueron ellos mismos influidos por Pound, así que puede decirse que han continuado ciertos aspectos de la poesía de Pound.

[Mario Benedetti]: ¿Y en qué consiste en realidad esa influencia de Pound?

Principalmente en hacernos ver que en la poesía cabe todo; que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa, y otros que sean propios de la poesía. Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede también decirse en un poema. En un poema caben datos estadísticos, fragmentos de cartas, editoriales de un periódico, noticias periodísticas, crónicas de historia, documentos, chistes, anécdotas, cosas que antes eran consideradas como elementos propios de la prosa y no de la poesía.

Pound, pues, abrió los límites de la poesía, de manera que en ella cabe todo lo que se puede expresar con el lenguaje: incluso ha hecho ver que ya no son necesarios el cuento, ni la novela, ni el ensayo, porque todo se puede decir con la poesía; es lo que él ha hecho en sus *Cantos* donde ha dado lecciones de economía, de historia, de filosofía, etc., temas que él también ha tratado en su prosa; las ha vuelto a expresar en la poesía con la misma fuerza, y aun con más fuerza que en la prosa.

Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del ideograma, o sea, el descubrimiento de que la poe-

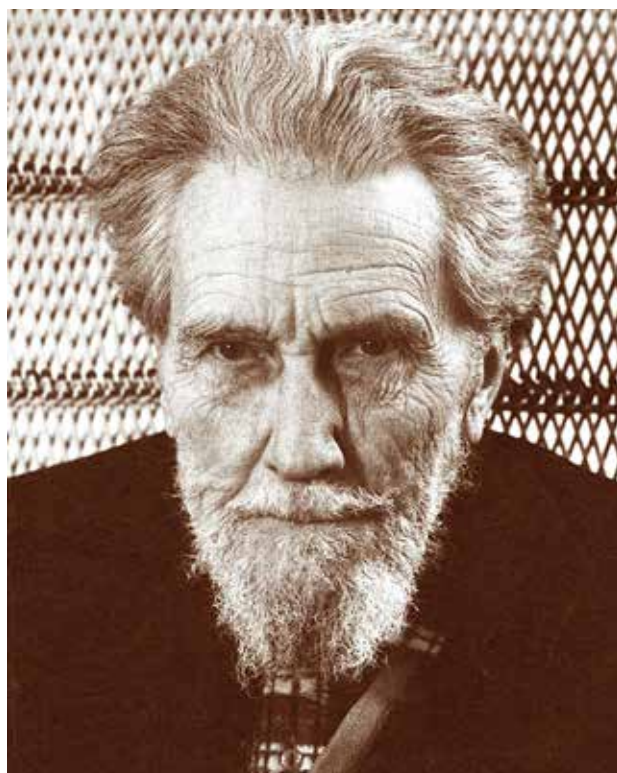


sía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir, a base de superposición de imágenes. La poesía en Pound no necesita de adornos verbales, de metáforas, ni de muchos otros recursos retóricos a los que estamos acostumbrados en la América Latina. La de Pound es una poesía directa; consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen. Por ejemplo, cuando Pound contrapone la imagen de las putas y la del santuario de Eleusis, dos cosas tan contradictorias. Juntándolas, produce la tercera imagen: la usura ha llevado putas a Eleusis.

Hay un poeta colombiano amigo mío, que escribió un poema, «Colombia macheteada», donde incluye la imagen de sacerdotes en Mercedes Benz. Al juntarse esas dos cosas tan contrarias: el Mercedes Benz, carro de lujo, y el sacerdote, que se supone debe ser humilde y pobre como Cristo, se produce una tercera imagen. Ese es el ideograma de Pound; así es como los chinos escriben porque la lengua china es, según Pound, esencialmente poética. En cambio nosotros estamos acostumbrados a otro tipo de lenguaje, y solo a través de la poesía podemos expresarnos como los chinos con el ideograma, es decir, mediante la superposición de imágenes. Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes.

Algunos han hablado en la América Latina de la sobriedad de mi poesía, de que he renunciado a los adornos, que es una poesía directa, etc. No es más que una aplicación de esas enseñanzas de Pound, en el sentido de hacer la poesía superponiendo las imágenes unas con otras, sin recurrir a ningún otro efecto de lenguaje porque no se hace necesario (BENEDETTI, 1972: 101).<sup>10</sup>

Se refiere, entre otras cosas, al llamado «*ideogrammatic method*», como le llamó Pound, y que también utilizó Eliot en *The Wast Land*, inspirado en la técnica contrapuntística del ideograma chino, donde la tensión entre dos realidades diferentes secretan una tercera y nueva realidad, pero esta nueva imagen o sentido debe nacer en la mente del lector. Algo, por cierto, que acaso también aprendió Pound de Apollinaire. Recuerda también la propuesta de José Lezama Lima sobre el tercer elemento desconocido. Es obvio que atendió igualmente el consejo de Pound sobre la adjetivación certera (en la que fue también un maestro su colega Carlos Martínez Rivas). Y, en general, la propuesta también poundiana del lenguaje preciso (solo lo imprescindible), la destilación de recursos expresivos, que potencia la sugerencia.<sup>11</sup>



Ezra Pound.

Como ya ha expresado el propio poeta, no puede ignorarse la incorporación de la literatura norteamericana (además de la muy puntual que él hace de la latina, acaso también influido por Pound). Como un palimpsesto, a la italiana de Garcilaso, a la francesa de Darío, suma Cardenal (como también otros poetas de su generación) la de la poesía norteamericana contemporánea, la cual, por cierto, conoció muy bien porque la tradujo junto a Coronel Urtecho. Y ya se sabe lo que, en el plano de la expresión poética, significa para un poeta la traducción de otros poetas. Es como la adquisición creadora de otra lengua, con todo lo que ello implica. Ese léxico invisible acompañará siempre a su expresión poética en lengua española.

Por cierto, cuando se lee el prólogo de Cardenal a esa antología sobresalen tres nombres en sus valoraciones: Emily Dickinson, Whitman y, por supuesto, Pound. Es tanta la importancia que le concede a Pound que casi no hay juicio sobre otro poeta donde no haga ver su relación con el autor de los cantares. Pero, regresando a Cardenal, creo que su obra no ha sido lo suficientemente valorada estéticamente. Sin embargo, cuando pase el tiempo, acaso se verá más claro que su impronta en nuestra literatura es semejante a la de Pound (que no se limitó, por cierto, solo a la poesía: repárese en su influjo sobre James Joyce, por ejemplo) en la norteamericana. Ensayó casi todos los registros de la poesía de la lengua, y fue un pionero en casi todos ellos.

De los clásicos, desde Jorge Manrique (con quien comienza su oda a Thomas Merton) hasta Darío, sobresale sin duda San Juan de la Cruz (aunque ¿no tiene a veces Cardenal algo de la picardía goliardesca —y hasta cierto imperativo moral, didáctico— de un Arcipreste de Hita, y hasta algo también, sin duda, del utopismo ontológico del Quijote?). Pero «el frailecillo incandescente» es su referente esencial (que no le fue ajeno a Pound, por cierto). *Vida perdida* e *Ínsulas extrañas* se llaman los dos primeros tomos de sus extraordinarias memorias. El último, *Revolución perdida*, remite también a quien escribiera en *Cántico espiritual*: «y me hice perdidiza y fui ganada».

Uno de los poemas que prefiero de Cardenal es uno de los textos (¿fragmentos?, ¿visiones?)<sup>12</sup> sin titular de *Getsemani, Ky*, el que comienza «Como latas de cerveza vacías y colillas...», escrito en el Monasterio benedictino de Santa María de la Resurrección, en Cuernavaca, Morelos, México, hacia 1960, que ilustra una de sus reminiscencias de la estancia decisiva en el monasterio de *Our Lady of Gethsemani, Kentucky* (1957-1959), donde se incorporó como novicio de la orden trapense con la decisiva guía espiritual de Thomas Merton.<sup>13</sup> Siempre leo a mis alumnos este poema, al principio y al final de la clase, sobre la poesía de Cardenal. También me gusta leerlo para mí solo en alta voz (o acaso escucharlo, imaginarlo, como un *blues*).

Como latas de cerveza vacías y colillas  
de cigarrillos apagados, han sido mis días.  
Como figuras que pasan por una pantalla de televisión  
y desaparecen, así ha pasado mi vida.  
Como automóviles que pasaban rápidos por las  
carreteras  
con risas de muchachas y músicas de radios...  
Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos  
y las canciones de los radios que pasaron de moda.  
Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,  
más que latas vacías y colillas apagadas,  
risas en fotos marchitas, boletos rotos,  
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares  
(CARDENAL, 2007: 58)

En el prólogo de Merton a *Getsemani, Ky*, aborda directamente la otra lectura implícita de este y otros poemas del libro. Expresa: «Él calla, como debía, los aspectos más íntimos y personales de su experiencia contemplativa, y sin embargo esta 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 presentado tan exactamente la espiritualidad sin pretensiones de esta existencia monástica tan sumamente llana.» (VITIER, 1978).

Es una suerte de *ubisunt* con el léxico contemporáneo. En *Vida perdida* rememora el poeta aquellos días de juventud, de amor por las muchachas. Este texto porta su poética exteriorista. Está ahído de trivialidades. Pero ¿qué sentido tienen las trivialidades en la vida?, se pregunta Frei Betto en *La obra del artista* (BETTO, 1998). Como cuento en un texto que leí frente a él en Casa de las Américas en 2003, al narrar mi experiencia de lectura de sus memorias (ARCOS, 2003), no encontraba respuesta para esa pregunta, hasta que un día en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en México, compré un libro de Emil Cioran y, al abrirlo al azar en cualquier parte, lo primero que leí fue acaso la respuesta: «Solo intimamos con la vida cuando decimos —de todo corazón— una trivialidad» (CIORAN, 1990: 55). Es un poema que soportaría ser considerado dentro de una estética de lo sucio y lo trivial. Lleno de prosaísmos. Es sombrío. Pero el tono, de una música indecible, trasmite un estado de ánimo que remite a los clásicos: a Manrique, por ejemplo. Hay como una serena, estoica melancolía. Hay que hacer una pausa antes de decir: «Y la belleza pasó rápida»... (*sictransit; tempus fugit*). En *Telescopio en la noche oscura*, cita a Merton en un significativo poema:

Y Merton: su última advertencia  
en el Guest House antes de admitirme al claustro:  
«La vida del monje es  
un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez».  
No me dio miedo  
(CARDENAL, 1993: 67).

Por cierto, en el prólogo que hizo Merton a *Gethsemani, Ky* (México, 1960), afirma: «una serie de *sketches* con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos de la dinastía Tang» (Merton, 1960),<sup>14</sup> por donde resulta otro sincronismo con Pound. Poética exteriorista, y experiencia mística, y sentido profundo de sus experiencias vitales (a lo que nunca renunció y que, como refiere en sus memorias y en algunos poemas, implicó uno de sus conflictos más profundos), y la ambivalencia empero de sentir siempre lo que perdía y lo que ganaba. Uno de los últimos poemas que escribió su amigo Roberto Fernández Retamar, «Victoria» (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2001: 229-230),<sup>15</sup> sobre el destino de una monja que conoció en su juventud cuando era una brillante intelectual, remite a la experiencia de Cardenal. Se piensa también en Simone Weil. A veces, leyéndolo, se tiene la impresión de que su vida, a partir de la experiencia mística, fue un *ubisunt* perpetuo. Tener la valentía de exponerlo, le confiere a su poesía una tensión e intensidad notables. Por eso, por ejemplo, cuando se lee «Cántiga 34», subtitulada «Luz antigua sollozante», de *Canto cósmico*, uno no se extraña del pasaje siguiente:

*Skybala* dijo San Pablo.  
Después de haber sentido lo que sintió  
todo lo demás lo vio como basura.  
La traducción literal es basura,  
en realidad dijo en griego *skybala* («mierda»)  
(CARDENAL, 2013: 383).

En el mismo texto sobreviene al final uno de los pasajes líricos más conmovedores de toda su poesía. Como una epifanía, irrumpe su pasado, y su amor nunca menguado por la belleza y el amor terrenal. Recuerda los epigramas. Hay como dos universos simultáneos, el del mitin político (hay una notable edición, un eficaz *collage*) y su visión desgarradora de la muchacha «de ojos color de uva moscatel». Ella le recuerda un amor de su juventud. Es una intensa rememoración (actualización) poética. Aquella antigua muchacha

a la cual yo cambié por Dios  
vendí por Dios ¿salí perdiendo?  
Te cambié por tristeza.  
[...]  
Era como si otra vez la perdiera  
como si otra vez se me diera y otra vez la entregara.  
Una renuncia que fue dura  
y aún dura, era de una vida entera.  
y ahora otra vez la renuncia,  
tan pasajera esta vez,  
pero aún así dura, dolorosa,  
entre los aplausos de las sombras  
(CARDENAL, 2013: 386-387).

Este es el Cardenal que prefiero, y que alcanza en *Telescopio en la noche oscura* una intensidad inaudita. Algo similar sucede en un extenso y extraordinario pasaje sobre el amor y el misticismo que refiere en *Las ínsulas extrañas*, desde que comienza diciendo: «*Para virgos envigado*» hasta «moviendo los labios como si se le hiciera agua la boca» (CARDENAL, 2003: 26-32). No creo que exista un testimonio mejor que este para aproximarnos a lo que puede ser la experiencia mística y algunas de sus consecuencias y características. Ahí y en *Telescopio en la noche oscura*, acaso confiesa lo que no podía confesar San Juan de la Cruz (como también advierte Luce López-Baralt en el prólogo al poemario), a quien constantemente evoca. Porque la vivencia de una sexualidad mística es preeminente.

La recepción de la poesía de Cardenal exige una lectura palimpséstica, caleidoscópica, relacionadora. Como ya comenté con anterioridad, e insisto ahora: no hay en toda la poesía llamada conversacional otra que tenga tantos registros diferentes, tanta riqueza, tantos sincronismos internos.

Hay otro indicio interesante en su poesía de que su devoción por el menester poético era una suerte de sacerdocio sagrado, otro más. Me refiero a su poema «La Diosa Blanca». Quien haya leído, como Cardenal, *La diosa blanca*, de Robert Graves (GRAVES, 2014), sabe que creer en esa diosa, es creer en la Poesía. No es un mito más, es un arquetipo central de la psiquis humana: el principio de lo femenino. Era la diosa del matriarcado. Atraviesa toda la cultura. Especialmente es la diosa que ofrece el don de la creación, pero también la muerte. Diosa ambivalente, daimónica, tanática. Toda la poesía de Graves da cuenta de esa presencia avasalladora. Pero lo supieron también los poetas antiguos que la invocaron en poemas mágicos y herméticos. Y Dante y Shakespeare y Keats y Coleridge y Borges... Menciono algunos que recrearon su presencia de algún modo, pero ella puede estar en cualquier poeta, incluso inconscientemente. Parece que esto pudiera suponer un problema de fe. No insisto, entonces.

Pero que Cardenal, como narra en el poema, haya publicado un texto crítico sobre el libro de Graves en Madrid, que haya ido especialmente a Deyá, en Mallorca, para conocer a Graves (a quien reverencia como a un maestro), que haya escrito tan extenso poema, solo puede tener un sentido: que fue una suerte de iniciado en el culto de la diosa. No es ocioso advertir que toda la poesía, y las memorias, de Cardenal, están saturadas por la fascinación por lo femenino, lo que es sentido no solamente como una plenitud, sino también como un desgarramiento. Después de todo, para un cristiano, perder el Paraíso... Transcribo solo un fragmento (pero todo el poema es importante):

La razón por la que yo estaba en aquel apartado pueblito de Mallorca un mediodía mediterráneo era un libro comprado hacía poco en la librería de la Universidad de Columbia en Nueva York: *The White Goddess* de Robert Graves que trata nada menos que del descubrimiento de una diosa.

Él demuestra con apabullante erudición que en la Europa pagana y todavía matriarcal hubo solo una gran diosa a quien todos los pueblos rendían culto. Una diosa madre con un hijo también dios. Diosa de la virginidad y la procreación, la fecundidad y la muerte, del amor y el terror, del cielo y el infierno. Implantado más tarde el patriarcado asiático, el dios su hijo primero, y muchos otros dioses después, ocuparon el lugar de la diosa.

Pero la creencia en ella no desapareció del todo, quedó en innumerables mitos, leyendas y supersticiones de

todos los pueblos, y que aún persisten. Venus, Diana, las Gracias,

las Musas, ninfas, sirenas, Circe, son fragmentos del mito de la Gran Diosa. Los cuentos de hechicerías y brujas en todas partes, mujeres que salen de noche para perder a los hombres, la mujer araña, la mujer que chupa la sangre de los hombres y cuyo abrazo es muerte... La Diosa tiene siempre el mismo aspecto físico según Graves: blanca, bella y esbelta, pálida, la nariz afilada, largos y hermosos cabellos, labios muy rojos y ojos zarcos. Botticelli la pintó exacta en el Nacimiento de Venus, dice Graves. Shakespeare la conocía y la temía, y es la Belle Dame Sans Merci de Keats. La Muerte que da inmortalidad poética.

Es la yegua blanca de la noche: nightmare (pesadilla) y es serpiente y sirena y bruja. Sobre todo el mito de la Diosa es uno con la luna (la luna que es mujer con un ritmo menstrual normal de veintiocho días). Y un resto de ese culto es lo que actualmente conocemos como poesía —pero también la danza, la música y la magia—. La poesía que nos eriza con un silbido de lechuza, la luna rauda entre nubes, árboles meciéndose, unos perros que ladran lejos: es por la presencia de la Diosa.

Al principio el poeta dirigía las danzas religiosas. Sus versos eran danzados alrededor de un altar y cada verso era una nueva vuelta de danza, de ahí versus en latín que significa vuelta, y balada es un poema bailado (de *baillare*, bailar). Las danzas eran estacionales, de donde nació el tema único universal de la poesía: la vida y muerte y resurrección del Espíritu del Año, hijo y amante de la Diosa.

Por eso la poesía está siempre unida con la luna y con la mujer. No existe desde Homero, dice Graves, un poeta verdadero que no haya cantado a esa mujer divina y aterradora. La que fue primitivamente la única gran diosa. Los poetas aun ahora la siguen invocando con el nombre de Musa y éste es el lenguaje de la verdadera poesía. Aunque «mito» es hoy igual a absurdo o antihistórico.

El poeta se mide por la exactitud con que se describe la Diosa Blanca y su isla.

La Triple Musa.  
Y Triple Diosa: del Cielo, la Tierra y el Infierno.  
La luna en sus tres fases: nueva, llena y menguante

que como luna nueva o primavera era una muchacha, como luna llena o verano una mujer

y como menguante o invierno una bruja. La Triple Diosa era también las tres Gracias y las nueve Musas que primero eran tres.

Y era una única Diosa:

La Diosa Virgen Rhea madre de Zeus que convertida después en Virgen María volvió a ser otra vez Reina del Cielo. Prefería el catolicismo al protestantismo por María, amada por los trovadores y que ha inspirado tanto arte por tantos siglos.

El lenguaje de los mitos y los símbolos era fácil dice Graves, y se hizo confuso con el tiempo. Apolo impuso la razón sobre la poesía, y aún sigue impuesta en las escuelas y universidades: en vez del lenguaje mágico de la poesía el racional y clásico en honor de Apolo. Y decayó la poesía. Pero el verdadero poeta es el que canta a la Musa (no al Rey o al pueblo). La mujer no debe estar separada de los poetas. Los apolíneos pretenden que así sea, y caen en homosexualidad sentimental. El platonismo homosexual expulsa a los poetas de la ciudad. La verdadera poesía es invocación a la Diosa

Blanca o Musa.

La mujer es Musa o no es nada. La mujer es Musa siempre, aunque escriba poesía (CARDENAL, 2008: 58-69)

En el extenso poema alude varias veces a la estancia de Darío en Mallorca, como éste describe en su «Epístola», pero también a otros poemas muy significativos que escribió el autor de *El canto errante* sobre ese viaje. Por cierto, sería muy interesante realizar un estudio de lo femenino en Darío desde aquella perspectiva. Vásquez Amaral, siempre tan agudo, establece una sugerente relación entre Darío y Pound (y tácitamente entonces, agregó yo, con Cardenal) —a la que yo sumaría la lectura del insondable «Coloquio de los centauros» del autor de *Prosas profanas*, entre otros textos. Escribe Vásquez Amaral:

A lo largo de los cantares el poeta se referirá a la Diosa del Amor en varias formas que corresponden a sus numerosos atributos. Es Cytherea potens cuando «Anquises coge sus ancas aéreas / y se le acerca»: es la Madre Tierra, Gea, cuando «las formas del hombre nacen de ellas»; es la Belleza Espantable que el hombre teme, o que la vida breve no le da tiempo para realizar: «Les hommesont jenesaisquel peur étrange de la beauté»; «La beauté,



“La Belleza es difícil, Yeats”, dijo Aubrey Beardsley / cuando Yeats preguntó por qué dibujaba horrores... y Beardsley que se estaba muriendo y que tenía que / dar su golpe rápidamente»; o es la Tierra Primera y eterna y amantísima madre-esposa del Hombre, «¡Cuán atraído, OH GEA TIERRA, / nada atrae como tú / hasta que nos hundimos en ti a una brazada de penetración / abrazándote. Atraes / verdaderamente atraes. / La sabiduría está cerca de ti / sencillamente, más allá de la metáfora». Pound se asemeja, en su consagración del amor de mujer como el móvil supremo del hombre y la historia, al panerotismo de Rubén Darío. «¡Oh, Reina Citera / che ‘lterzocielmovete». (VÁSQUEZ AMARAL, 2010: 103-104).

Por otra parte, no puede olvidarse la devoción de Cardenal por ese extraño poeta «modernista» que fue Alfonso Cortés (que ya demente, terminó viviendo en la misma casa que Darío), a quien Cardenal descubrió (CORTÉS, 1952) y dio a conocer con un sugerente prólogo, y que escribiera el extraño y misterioso poema «Ventana», tan ligado a la vocación mística de Cardenal. Lo transcribo porque, como comprobará quien lea el prólogo, «El caso de Alfonso Cortés», podrá comprobar que el poema tuvo una profunda significación para Cardenal (también para Coronel Urtecho), más allá incluso de toda consideración literaria:

Un trozo azul tiene mayor  
intensidad que todo el cielo  
yo siento que allí vive, a flor  
del éxtasis feliz, mi anhelo.

Un viento de espíritus, pasa  
muy lejos, desde mi ventana,  
dando un aire en que despedaza  
su carne una angélica diana.

Y en la alegría de los Gestos,  
ebrios de azur, que se derraman...  
siento bullir locos pretextos,  
que estando aquí, ¡de allá me llaman!  
(CORTÉS, 1952: 17).

De *Telescopio en la noche oscura*, esos epigramas «místicos» que son acompañados por un penetrante prólogo de Luce López-Baralt (BARALT, 1993), al que sencillamente remito al lector, solo puedo añadir que no conozco otro testimonio poético contemporáneo semejante sobre ese oxímoron que implica decir poesía mística (VITIER, 1997: 242). Reescritura de sus propios epigramas, homenaje a San Juan de la Cruz, y

testimonio de su difícil pero irrenunciable experiencia trascendente (¡y a la vez tan carnal!).

La vida y la obra de Cardenal estuvieron tan inextricablemente unidas al acontecer de la historia que a veces resulta difícil para muchos acceder a una recepción objetiva sobre sus valores poéticos. En su prólogo a la antología *Poesía nicaragüense* expresa (con ideas que podría refrendar Pound): «El antologista es de los que creen que la literatura *sola*, la literatura por la literatura, no sirve para nada. La literatura debe prestar un servicio. Por lo mismo, la poesía debe también ser política. Aunque no propaganda política, sino *poesía* política» (CARDENAL, 1973). Desde que participó, cuando joven, en una conspiración para ajusticiar al dictador Somoza —después escribirá en «Oráculo sobre Managua»: «la mano de los epigramas de amor manejó una Madzen» (CARDENAL, 2008: 153)—; su comprometida participación en el proceso de la Revolución sandinista en su primera etapa, que le costó su conocido enfrentamiento con el Vaticano, hasta su enfrentamiento con el gobierno actual de su país; proceso que puede comprenderse leyendo sus memorias. Pero sobre todo por la creación de la comunidad de Solentiname, de antigua inspiración merthoniana. Porque esa, quizás, fue la gran obra de Cardenal, su verbo encarnado.

Su propia poesía, como se sabe, está ahíta de historia. También la de Pound. La inclinación de ambos por el pensamiento mítico les hace a menudo comprender la historia desde esa perspectiva. Actitud no muy diferente de la de un José Lezama Lima, por ejemplo. ¿No pueden acaso muchas de sus construcciones mitopoéticas y cosmogónicas —y hasta astrofísicas en el caso de Cardenal— constituirse en una suerte de Eras Imaginarias al lezámico modo? A veces, esas imágenes, o visiones, recuerdan «Primer sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Valen por sí mismas, más allá de cualquier precisión lógica, e incluso histórica. Encarnan una suerte de geografía visionaria. Son hijas de la imaginación. Pound sentía íntimamente el sentido último de su aventura poética, cuando expresó hacia el final de su vida en uno de sus últimos cantos:

«Domínate a ti mismo y entonces otros te acatarán»  
Humilla tu vanidad  
Eres can golpeado bajo el granizo,  
Urraca hinchada al veleidoso sol,  
Medio negra, medio blanca  
Y ni siquiera distingues el ala de la cola  
Humilla tu vanidad  
Cuán pequeños tus odios  
Alimentados en la falsedad,  
Humilla tu vanidad,

Apresurado en destruir, avaro en caridad,  
Humilla tu vanidad,  
digo, humíllate.

Pero el haber hecho en vez de no hacer nada  
esto no es vanidad

El haber, con decencia, llamado  
Para que un Blunt abra

El haber recogido del aire una viva tradición  
o de un magnífico ojo anciano la llama invicta  
Esto no es vanidad.

Aquí el error está todo en lo que no se hizo,  
todo en la timidez que titubeó...  
(POUND, Cantar LXXXI: 2285-2287).

Aunque de forma diferente (acaso solo en apariencia), Pound tuvo una marcada vocación política. Ambos padecieron sin duda de algunas ingenuidades, como ya apreció Guillermo Sucre (SUCRE, 2001: 278-292) a propósito del nicaragüense. Tuvieron algo quijotesco. Fueron ambos hijos de Utopía. Sin embargo, resulta significativo que Cardenal, en su prólogo a la nueva edición venezolana de *Antología de la poesía norteamericana*, exprese de Pound: «...para mí es un poeta auténticamente revolucionario a pesar de su adhesión al fascismo. Tal adhesión fue sencillamente un enfoque erróneo de su mente (y un desequilibrio mental) consistente en creer, como dice James Laughlin, que los ideales de Adams y Jefferson habían renacido no en Virginia sino en la Italia de Mussolini.» (CARDENAL, 2007).

Tanto uno como otro, tienen admiradores incondicionales y críticos feroces (estos últimos, casi siempre, por razones extraliterarias). Pero el tiempo pasará, y ya no importarán los güelfos (blancos o negros) o los gibelinos, y quedarán sus obras. Lo cierto es que Cardenal dejó bien claro en su poesía (y esto me recuerda mucho a César Vallejo) ciertos principios. Por ejemplo, en su «Salmo 1»:

Bienaventurado el hombre que no sigue las consignas  
del Partido

ni asiste a sus mítines  
ni se sienta en la mesa con los gánsteres  
ni con los Generales en el Consejo de Guerra  
Bienaventurado el hombre que no espía a su hermano  
ni delata a su compañero de colegio  
Bienaventurado el hombre que no lee los anuncios  
comerciales

ni escucha sus radios  
ni cree en sus slogans

Será como un árbol plantado frente a una fuente  
(CARDENAL, 2007: 64).

\*\*\*

Hasta aquí, estas divagaciones, más parcas que lo que hubiera deseado, que no esconden mi preferencia por *cierto* Cardenal. Hubiera querido detenerme más en su discurso mitopoético y en su vocación astrofísica (si no son una las dos, como diría Martí). También, mucho más, en su misticismo poético. Con la obra de Cardenal me sucede algo semejante a lo que me ocurre con la de Pound: no toda su lectura me complace como lector. Pero tampoco, todo Dante. Ya Borges (BORGES, 2000: 13) reparaba en que su *Paradiso* no estaba acaso escrito para un lector contemporáneo.<sup>16</sup> Y Lezama Lima decía que el goticismo era algo tal vez ya inalcanzable para ese lector. Suma poética, historia de la tribu, sistema poético del mundo, cántico cósmico. Son universos, y ciertamente nos rebasan. Acaso no merezco ciertas zonas de sus obras. No obstante, ambos poetas bastan para colmar la sed del más exigente lector de poesía. Hay algo grande, sublime en los dos. Esto puede provocar un efecto ambivalente, porque, como diría Harold Bloom de Dante, sus extrañezas son permanentes.

San Carlos de Bariloche, 14 de junio, 2020

### Bibliografía:

- ARCOS, JORGE LUIS, «El poeta solo ante el Poder», *Cubaencuentro*, Madrid, 2008, <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-poeta-solo-ante-el-poder-112025> (10/9/2008).
- \_\_\_\_\_, «La crítica de lo indecible. Sobre La poesía, reino autónomo, de Roberto Fernández Retamar», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata: Año 26 (34): 153-183, 2017.
- \_\_\_\_\_, «Ernesto Cardenal: memoria y poesía», *Casa de las Américas*, Núm. 234, La Habana, enero-marzo, 2003.
- BENEDETTI, MARIO, «Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos», *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca Editorial, 1969, pp. 159-164.
- \_\_\_\_\_, «Ernesto Cardenal: evangelio y revolución», *Los poetas comunicantes*, Montevideo: 1972.
- BETTO, FREI, *La obra del artista. Una visión holística del universo*, La Habana: Editorial Caminos, 1998.
- BORGES, JORGE LUIS, «La Divina Comedia», *Siete noches*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CARDENAL, ERNESTO, «Prólogo», VV. AA., *Antología de la poesía norteamericana*. Traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, Madrid: Aguilar, 1963.

- \_\_\_\_\_, *Poesía completa*, Tomo II, Prólogo de Luis Alberto Angulo, Buenos Aires: Editora Patria Grande, 2008.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», VV. AA., *Antología de la poesía norteamericana*, Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana, Colección Poesía del Mundo, Serie Antologías, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Epigramas*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Las ínsulas extrañas. Memorias II*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Poesía Completa, Cántico Cósmico*, Tomo III, Prólogo de Luis Alberto Angulo, Buenos Aires: Editora Patria Grande, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Poesía completa*, Tomo I, Prólogo de Luis Alberto Angulo, Buenos Aires: Editora Patria Grande, 2007.
- CIORAN, EMIL, *Silogismos de la amargura*, Barcelona: Tusquets Editores, S. A., 1990.
- CORTÉS, ALFONSO, *30 poemas de Alfonso*, Prólogo de Ernesto Cardenal, Managua: Editorial El Hilo Azul, 1952.
- COY, JAVIER, «Introducción» («1. Notas para una descripción de la poética modernista», «2. Bio-bibliografía y primera época lírica», «3. The Cantos / Los Cantares»), Pound, Ezra, *Cantares completos*. Edición bilingüe de Javier Coy. Traducción de José Vásquez Amaral, Tomo I, Madrid: Cátedra, 2010.
- ELIOT, T. S., *The Sacred Wood*, Methuen-Barnes & Noble, 1966.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, «Prólogo a Ernesto Cardenal», *La poesía, reino autónomo*, Córdoba: Editorial Universitaria Villa María: Eduvim, 2016.
- \_\_\_\_\_, «Victoria», *Órbita de Roberto Fernández Retamar*, Selección y prólogo de Jorge Luis Arcos, La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- \_\_\_\_\_, Roberto, «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- GRAVES, ROBERT, *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*, Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- JAGER, JAN DE, «Ezra Pound empieza hoy» por Manuel Llorente, *El Mundo, La Esfera de Papel*, <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/12/10/5c096814fc6c83c1548b4585.html> Actualizado: Lunes, 10 de diciembre, 2018.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE, «Prólogo», Cardenal, Ernesto, *Telescopio en la noche oscura*, Madrid: Editorial Trotta, 1993.
- MERTON, THOMAS, «Prólogo», Cardenal, Ernesto, *Gethsemani*, Ky, México: La tertulia, 1960.
- POUND, EZRA, *Cantares completos*, Edición bilingüe e «Introducción» de Javier Coy. Traducción de José Vásquez Amaral, Apéndice bibliográfico de Archie Henderson, «Introducción, cronología y anecdotario sobre Ezra Pound» de José Vásquez Amaral, Madrid: Cátedra, Letras Universales, Tomo I, 2010; Tomos II y II, 2009.
- SUCRE, GUILLERMO, «La trampa de la historia», *La máscara y la transparencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VÁSQUEZ AMARAL, JOSÉ, «Introducción, cronología y anecdotario sobre Ezra Pound», Pound, Ezra, *Cantares completos*, Tomo I, Edición bilingüe de Javier Coy. Traducción de José Vásquez Amaral, Madrid: Cátedra, 2010.
- VITIER, CINTIO, «San Juan de la Cruz (1591-1991)», *Obras, 1, Poética*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997.
- \_\_\_\_\_, «Ernesto Cardenal en la Casa», «Valoraciones», *Casa de las Américas*, <http://www.casadelasamericas.org/semanautor/cardenal/valoraciones.htm>[1978].
- VV. AA., *Flor y canto. Antología de poesía nicaragüense*, Selección e introducción de Ernesto Cardenal, Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 1998.
- VV. AA., *Poesía nicaragüense*, Selección e introducción de Ernesto Cardenal, La Habana, Casa de las Américas, 1973.
- VV. AA., *Antología de la poesía norteamericana*. Prólogo de Ernesto Cardenal, Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana, Colección Poesía del Mundo, Serie Antologías, 2007.

#### Notas:

1 Hay un texto, en *Epigramas*, «Imitación de Propercio», que debe referirse a Sexto Propercio (Sextus Propertius), poeta latino muy admirado por Ezra Pound y T. S. Eliot.

2 Pound se refería a sus versiones como sus «atrocidades», porque se tomaba absoluta libertad en sus traducciones. Si Pound solía ajustar lo traducido a sus principios poéticos, acaso haría lo mismo Cardenal en las versiones de *Epigramas*.

3 Como dijo T. S. Eliot de Ezra Pound en la dedicatoria de *The Wast Land*, tomando una frase de un verso del *Purgatorio* de Dante, donde se refiere al trovador Arnaut Daniel, por lo que es un doble o triple homenaje.

4 Por cierto, escribí un extenso ensayo sobre la compilación referida, donde me detengo (ARCOS, 2017) críticamente en la controvertida polarización que hace Fernández Retamar entre Cardenal y Parra, en su, por lo demás, notable ensayo «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica».

5 Citado por Javier Coy. Tomado de Eliot, T. S., *The Sacred Wood*, Methuen-Barnes & Noble, 1966, pp. 58-59. Es pertinente citar la descripción que hace Coy sobre este

procedimiento a propósito de *The Waste Land*: «*The Waste Land* es un poema intensamente personal, casi catártico; ahora bien, donde la experiencia personal está sublimada por el arte, que logra convertirla en una emoción auténticamente universal. A eso se llega en función de un laborioso proceso de poda, de eliminación: la emoción personal, que se utiliza como punto de partida, irá siendo paulatinamente despojada de lo accesorio, de lo accidental, de lo *personal*, para verse simultáneamente reducida y ampliada, hasta alcanzar lo que es esencial, de modo que, sin convertir al sujeto en un *tipo*, sin que pierda su individualidad, lo transforma en portador de lo universal» (Coy, 2010: 18).

6 Coronel Urtecho, su maestro oral, como los sabios o magos griegos, fue una suerte de Macedonio Fernández nicaragüense.

7 «ingenuidades» es la manera que encuentro para nombrar aquellas ideas o actitudes, tanto en Pound como en Cardenal, que pueden compartirse o no, que pueden incluso considerarse errores, tal vez serlo incluso en ocasiones, o, según el gusto o las preferencias, tolerarse o no; obsesiones personales, manías también, aunque acaso sin ellas no existirían esas dos furiosas singularidades que fueron ambos. ¿Quién está exento de ellas?

8 Por cierto, y aunque es casi obvio, el propio poeta ha reconocido su enorme deuda con Dante. Y no solo por el linaje semejante de la *Comedia* con su *Cántico cósmico*, por ejemplo, sino también (añado) por algo más secreto y primordial: el amor como energía creadora. Dante, como ya ha fatigado la crítica, está muy presente en la estructura misma de *The Cantos* de Pound. Véase, por ejemplo, las consideraciones que hace Vásquez Amaral (2010: 42-44).

9 Vale la pena leer el extenso texto que le dedica Cardenal a la poesía de Whitman en su nuevo prólogo a *Antología de la poesía norteamericana*, Caracas, Editorial Fundación el

Perro y la Rana, 2007. Hay otras ediciones posteriores a la de la Editorial Aguilar en 1963 (con ese nuevo e importante prólogo): una de Siglo XXI, y otra de Editorial Colihue. Se cita aquí del prólogo que aparece en la venezolana.

10 También véanse sus nuevos juicios sobre Pound en el (nuevo) prólogo a *Antología de la poesía norteamericana* (CARDENAL, 2007).

11 Escribió Pound: «*Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something*», «*Direct treatment of the thing whether objective or subjective*», «*To use absolutely no word that does not contribute to the presentation*». Citas tomadas de Javier Coy (Coy, 2010: 16).

12 Como en el noviciado estaba prohibido escribir poesía, Cardenal solo anotaba ideas, sentimientos, que luego convertirá en poemas. Restos («de un naufragio», diría María Zambrano). Poética de lo indecible. Pero esto sería tema para otro ensayo.

13 Merton es el otro «maestro» de Cardenal. Prologó precisamente *Getsemani*, Ky. Místico también. La dilucidación de las implicaciones de su magisterio espiritual y hasta social en Cardenal, rebasaría los límites del presente ensayo. Puede leerse su extraordinario poema «Coplas a la muerte de Merton» (CARDENAL, 2008: 99-115), que comienza con la alusión a las otras coplas, las de Jorge Manrique...

14 También prologó Merton el libro en prosa de Cardenal *Vida en el amor*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979.

15 También puede leerse en su *Toda la luz, toda la sangre. Antología (1975-2017)*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2018.

16 Dice textualmente: «si pensamos en los cien cantos del poema parece realmente un milagro que esa intensidad no decaiga, salvo en algunos lugares del Paraíso que para el poeta fueron luz y para nosotros sombra» (BORGES, 2000: 13).

