

SEIS INSINUACIONES PARA INTÉRPRETES DE LAS CANTIGAS CÓSMICAS DE ERNESTO CARDENAL

Jorge Alvarado Pisani
Investigador Asociado IDEHU-UPOLI

Resumen: Las cantigas cardenalinas¹ son revolucionarias formas estróficas de poesía concreta que funcionan como hologramas o fractales literarios de la realidad. Su fuerza poética se revela plenamente sólo cuando son interpretadas, a viva voz, con las cadencias y tonos adecuados. La originalidad de este tipo de hiperestrofas puede explicar algunas críticas negativas que se les hacen. Las cantigas han sido creadas por una mente en estado de percepción unitaria y un corazón en estado de unión mística con el Amor *che move il sole e l'altre stelle*.

I

Las presentes insinuaciones quisieran contribuir a la interpretación de las 43 cantigas de *Cántico Cósmico* (1989), la cantiga *Telescopio en la noche oscura* (1993) y las 6 cantigas que integran *Versos del Pluriverso* (2005).² Estos 50 poemas cosmológicos³ pertenecen al linaje del *Canto General* de Pablo Neruda, del *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz y del bíblico *Cantar de los Cantares*. Además, desde que José Coronel Urtecho lo hizo por primera vez, se siguen estudiando las analogías de *Cántico Cósmico* con *De Rerum Natura* de Tito Lucrecio Caro y la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. Ciertamente algo de tan magnos poemas resuena en las cantigas cardenalinas. Sin embargo, como ha mostrado Isabel Fraire, la herencia literaria que más cuenta en los cantos de Cardenal es la de los insólitos “Cantares” (*The Cantos*) de Ezra Pound,⁴ que prepararon al poeta nicaragüense para hacer poesía apropiándose materiales orales y escritos procedentes de las ciencias de la naturaleza (mecánica clásica, termodinámica, física cuántica, astrofísica, biología molecular, genética, zoología, ecología,...); las ciencias sociales (antropología, mitografía, economía política, historia,...); las filosofías, teologías y artes

¹ Como de Cervantes procede “cervantino”, más eufónico resulta decir “cardenalino” que “cardenaliano”.

² Las citas de las cantigas se indican así: [Nombre de la cantiga; Libro que la contiene: CC (*Cántico Cósmico*), TNO (*Telescopio en la Noche Oscura*) o VP (*Versos del Pluriverso*); Número de la cantiga en el libro; y Página de la cita en la edición referida en la bibliografía]

³ Calificar como cosmológicos a este conjunto de poemas exige aclarar que algunos de ellos son reelaboraciones o reediciones de poemas de tema “político” publicados antes de *Cántico Cósmico*. En su tesis doctoral, PASTOR ALONSO (1993: 547-562) encontró 51 poemas previos que pasaron a formar parte del *Cántico*. Sin embargo, ello no es óbice para considerarlos poemas cosmológicos, porque “el poema previo ha influido en la génesis de su [nuevo] contexto, y el [nuevo] contexto presta densidad y enriquece la lectura actual del poema.” (p. 562) Al incorporar a las cantigas cósmicas tales poemas previos, se hace más patente la conexión que el poeta percibe entre historia y creación y entre evolución y revolución.

⁴ Ver FRAIRE (2010: 474-79)

literarias, musicales y plásticas de todas las latitudes; y las tecnologías de todos los tiempos, incluyendo los medios de comunicación actuales. Pero, sobre todo, procedentes de las rebeldías, esperanzas, derrotas y victorias de los pueblos oprimidos, y también de sus amores con el Amor *che move il sole e l'altre stelle* (Dante, *Divina Commedia*, in fine), ese Amor que lo tiene anonadado desde el mediodía del sábado 2 de junio de 1956 cuando oía a las sirenas de la guardia del tirano pedir vía por la avenida Roosevelt, hoy Sandino, mientras Somoza García subía hacia la Loma de Tiscapa después de apadrinar las bodas de la muchacha que el poeta aún amaba, ciento once días antes que el viernes 29 de septiembre el músico y poeta Rigoberto López Pérez le callara al dictador las sirenas para siempre.⁵ Las cantigas cardenalinas han sido concebidas por obra y gracia de la maestría artística, la curiosidad científica, la praxis revolucionaria y la experiencia mística de un poeta que logró perfeccionar una estructura formal muy conveniente para cantar las revoluciones de los astros, del planeta, de la historia y del amor.

II

La palabra “interpretación”, en castellano, denota dos prácticas análogas pero diversas. Primero, la acción de elucidar, explicar, declarar, hacer manifiesto lo que se supone alguien ha dicho, hecho o querido decir o hacer (y corresponde a uno de los usos del verbo inglés *to interpret*). Segundo, la acción de representar, actuar o ejecutar una obra de música, teatro, danza o poesía (y corresponde a los verbos ingleses *to play*, *to perform*). En el primer sentido, interpretar es hacer “traducción”, al propio u otro idioma, de lo dicho, hecho o escrito previamente. Pero, *ipso facto*, también es cometer voluntaria o involuntaria “traición” a lo traducido, más o menos grave según sea la calidad de los recursos de la persona intérprete, exégeta o hermeneuta. Este tipo de interpretación es una difícil tarea de análisis lingüístico, histórico y filosófico que concluye en éxito, con índices mínimos de traición; o en fracaso, con máximos índices de traición hermenéutica. En el segundo sentido, interpretar es dar expresión sensible a partituras musicales, guiones escénicos, secuencias coreográficas o textos literarios, con mayor o menor fidelidad creativa a la obra interpretada, según sea la riqueza de recursos puestos en juego por la persona intérprete, actriz o ejecutante. Este segundo tipo de interpretación es

⁵ Ver TNO, pp. 50 y 67. El poeta ha contado lo que le sucedió ese día en CARDENAL (1999: 81-93)

también una difícil tarea de comunicación que concluye en éxito, con la venturosa comunión autor-obra-intérpretes-auditorio; o en fracaso, con el desencuentro, antipatía y excomunión entre ellos, por inepticia del público, de la obra, del autor o de quienes ejecutan (como verdugos, en este caso) la obra artística. Las presentes insinuaciones pretenden contribuir a la interpretación escenográfica, individual o pública, mental o vocal, de las cantigas cardenalinas y sólo de forma colateral a su interpretación exegética o análisis literario. Son sugerencias para intérpretes-rapsodas y no para intérpretes-hermeneutas, aunque quizás puedan ser útiles para éstos cuando las interpreten rapsódicamente en voz alta o en silencio. Las insinuaciones parten del hallazgo más importante de la tesis doctoral de María Ángeles Pastor Alonso, quien descubrió que las cantigas cardenalinas son poemas que no sólo contienen materiales cosmológicos sino que funcionan como espejo del cosmos y de quien las oye:⁶

“En suma, guiado a través de una densa red de asociaciones y conceptos por el hablante poético, interpelado por él e introducido en la obra, el destinatario del poema recibe también las llaves que le permiten el acceso a su factura interna, y las instrucciones que desvelan su proceso de construcción. Conscientemente o no, el grado de asimilación entre el universo físico y estas páginas excede, desde luego, el de una relación temática usual; analógicamente a lo que sucede con el cosmos, Cardenal ha convertido la lectura de su poema no sólo en un medio para acceder a la realidad, sino también en realidad ante la que se reflexiona.”

En efecto, la estructura literaria de las cantigas es isomorfa con la estructura dinámica de la realidad: son metapoemas que reflejan y recrean el orden y el caos cósmico, histórico y cotidiano. En esto consiste su radical novedad: el cosmos en ellas está presente y patente como información (tema, materia) y como in-formación (campo de fuerzas, forma) de sus versos. Las cantigas cósmicas de Cardenal constituyen una forma de holograma poético, un fractal del universo. He aquí algunas de sus “llaves” o claves autorreferenciales:

«¿El orden de este poema? No tiene orden
ni desorden.

Dónde empieza la tierra y dónde acaba.
Dónde empieza y acaba una galaxia.» [“Más allá y más acá”: CC 6, 60]

«En cuanto a la unidad de este poema
no la tiene. La unidad es afuera.
La unidad del todo.»

[“Más allá y más acá”: CC 6, 70]

⁶ PASTOR ALONSO (1993: 568)

«“Nadie entiende la física cuántica”
dijo Feynman.
Así los cuantos:
como no hay orden en estos cantos.
Shiva no es otra cosa que la mecánica cuántica.
La materia no tiene sustancia, sólo ritmo.» [“Cántico cuántico”: CC 29, 336]

«El Cántico no tiene fin.
Es decir, el tema del poema no termina.» [“Omega”: CC 43, 578]

«Si el poema es poco congruente
su tema el cosmos es menos congruente.
La fuerza de convergencia del universo hacia su centro
es el amor.
El que toda parte tiende al Todo
este es un *cliché* en mi poema
pero es de Platón.» [“Omega”: CC 43, 579]

«Como el cortador de diamantes
estudia antes muy bien su diamante.
Así yo también con este cántico difícil del cosmos
(aunque sin lo difícil del físico austríaco Schrödinger
con su ecuación matemática del movimiento de
las enigmáticas ondas probabilísticas y
cálculos prácticos de los movimientos de las moléculas
junto con los niveles energéticos de los átomos que...)
queriendo decir tan sólo, entendámonos,
que estamos hundidos en una realidad toda distorsionada.
No sólo porque vemos hundirse el sol en el horizonte
8 minutos después de que se ha hundido el sol
¡sino porque no se ha hundido el sol!
Como el universo es redondo
lo más lejano que podemos ver con un telescopio
es nosotros mismos mirando un telescopio
donde está la imagen de nosotros mismos mirando un telescopio
¡y la estrella más lejana es nuestro sol!»
[“Luz antigua sollozante: CC 34, 407]

III

Hay dos fuertes objeciones contra las insinuaciones anteriores. Primera, parece que las cantigas cardenalinas no fueron escritas para ser vocalizadas sino leídas. En efecto, cuatro cantigas del *Cántico Cósmico* y una de *Versos del Pluriverso* hablan a la persona lectora:

«Suponga el lector que deseamos ver la estrella HD193182.
La estrella no podía ver su belleza
sino por nosotros.
Somos la estrella que se ve; que a ella misma
se ve.» [“Música de las esferas”: CC 20, 239]

«Morderán el polvo las doctrinas económicas
contrarias al corazón humano,
y tal vez lean este poema dentro de mil años
cuando ya no se leerá *Newsweek*...» [“En la tierra como en el cielo”: C 26, 304]

«Volviendo, amable lector, a nuestra realidad:
políticos de hollywoodense irrealidad
con caras cosmetizadas discutiendo
problemas de vida o muerte en 10 segundos.» [Ibidem: C 26, 309]

«La primera causa del universo,
de la materia cada vez en mayor y mayor
expansión, queda al lector determinarlo.
Las ecuaciones no lo dicen.» [“Vuelo y amor”: CC 40, 500]

«La que más quisiste y no te quiso
quiera o no quiera estará unida a ti
donde todo está junto en un punto.
Lector/a, puedes dar estos versos
a quienquiera que sea que no te quiera.» [“Pluriverso”: VP 1, 16]

En segundo lugar, algunos escritores dotados de un oído poético seguramente muy sofisticado no han podido o querido reconocer la forma poética de las cantigas y las han considerado como *collages* de prosa, caóticos, farragosos y antipoéticos. Como ejemplo, valga la pena de considerar las tres opiniones siguientes :

«Yo digo que “Canto Cósmico” [sic], de E. C., es un pastiche; aunque el hecho de ser no un pastiche literario sino científico atenúe su pastishicidad. ~ Y, más que cántico, es un borrador; y no cósmico (cosmos: mundo, orden), sino caótico (caos: desorden) ~ “Borrador caótico”.» [Carlos Martínez Rivas]⁷

«...*Cántico Cósmico* (1989) es una obra magna en su concepción pero desigual y saturada de verbalismo pedestre. (...)» [Jorge Eduardo Arellano]⁸

«Por un lado, los *Cantos* de Ezra Pound, por el otro, *Canto general* de Pablo Neruda. Añádase la Biblia, una docena de libros científicos de divulgación, un paquete de informes de la CIA [sic], agítese y desparrámese sobre cuatrocientas páginas y aparecerán **doce** mil [sic] versos de Ernesto Cardenal. A semejanza de las cinco horas de los discursos habituales de Fidel Castro, Cardenal nos presenta este libro de poemas, de ambiciosa proporción, en el que, remontándose al Big bang, siempre llega, sin que se

⁷ Énfasis de Carlos Martínez Rivas (1924-1998). Este juicio de CMR, manuscrito por él en la última página de su ejemplar de *Cántico Cósmico*, que tiene dedicatoria autógrafa de Cardenal, no fue hecho público en vida de CMR, aunque era conocido por personas allegadas, sino fue divulgado, ocho años después del deceso del autor de *Insurrección Solitaria* (1957), por el periodista cultural y crítico de arte Arnulfo Agüero. La nota periodística AGÜERO (2006) ofrece una reproducción del autógrafo de CMR.

⁸ Ver ARELLANO (1997: 229-230). Este autor juzgó *Cántico Cósmico* en 1997 en un texto de ocho líneas: las dos que aquí se citan, otras cuatro que citan textualmente la crítica del poeta malagueño Juan Malpartida (que se ofrece a continuación de la de Arellano) y otras dos líneas que utilizan términos de esa crítica de Malpartida a la obra de Cardenal (“residual”, “maniquea”, ilegible”), sin declarar su procedencia.

sepa bien cómo, a la “revolución” sandinista. Por lo que he podido ver en la prensa española, este libro ha de ser uno de los mayores de nuestras letras, espejo de poesía y ejemplo para los desvariados poetas españoles. (...) *Cántico cósmico* es otra cosa: es ilegible y literatura residual. En sus mejores momentos no pasa de ser un remedo de un literato con ciertos conocimientos pero incapacitado para escribir cinco versos auténticos. Diré en síntesis que este soberbio y vanidoso volumen cuenta la historia de la vida biológica y física (desde algunos libros de divulgación) para desembocar en las ideas comunistas que alimentaron los cambios sociales de Cuba y, sobre todo, de Nicaragua. (...) Pondré ejemplo de esta ramplonería: “presidentes de corporaciones: criminales comunes ¡bang! ¡bang!”, “la creación entera pedía, pedía a gritos la Revolución”. (...) Dos de los procedimientos literarios empleados en este libro son el *collage* y la cita, pero esas citas suelen ser reductivas porque el fondo de este libro es profundamente ideológico. (...) Pero quiero dejar claro que no sólo es un libro erróneo por su carga extremadamente maniquea sino, sobre todo, especialmente, porque es mala literatura, como por lo demás se ve en los ejemplos que vengo citando. (...) ¿Cómo comprender, pues, su repercusión? Sólo se puede comprender si se analiza no la historia de la estética de nuestro siglo sino la de las creencias: las mismas que llevaron a muchos pueblos a convertirse en esclavos de pasiones totalitarias, revolucionarios pero gélidos cálculos del espíritu de sistema.» [Juan Malpartida]⁹

Así, pues, primera objeción: ¿Cómo es posible insinuar que las cantigas cardenalinas son poesía oral, oralidad escrita, que debe ser interpretada rapsódicamente, si el propio autor dice escribir para ser leído y no para ser oído? Y segunda objeción: ¿Cómo es posible insinuar que las cantigas son una cumbre de la literatura mundial si poetas competentes las tildan de *pastishes* científicos caóticos de versos prosaístas, ramplones, residuales?

IV

La primera objeción se resuelve al considerar que la lectura que todo o toda poeta espera para sus poemas no es la lectura instrumental de una nota periodística (de *Newsweek*, para seguir el ejemplo de Cardenal) sino la lectura rapsódica, silenciosa o en voz alta, que complete el proceso de comunicación-comunión entre poeta, poema, lector o lectora, y realidad poetizada. Pero, además, el poeta exteriorista-concreto espera que sus cantos sean cantados o entonados con la cadencia litúrgica propia de los “Cantares” de Ezra Pound. No es lo mismo leer en papel o pantalla el canto XLV *With Usura* que oírlo recitar por Pound y sentir la propia carne rasgada y rapiñada por las garras de la usura.¹⁰ No es lo mismo leer en papel o pantalla las cantigas cardenalinas que oírse las decir al poeta Cardenal y sentir el diverso colorido de las voces que hablan por su voz: voces

⁹ Ver MALPARTIDA (1993: 54-55)

¹⁰ Oír, por ejemplo <http://junki.es/pound-usura.mp3> o <http://www.youtube.com/watch?v=Aba1dVLVSfg>

indígenas, voces científicas, voces guerrilleras, voces infernales, voces filosóficas, voces evangélicas, voces proféticas, voces de la tierra, voces galácticas y la voz del Amor.¹¹ El insigne lingüista Paul Zumthor demostró, sin lugar a dudas, por qué la lectura-poética silenciosa de un poema no alcanza la potencia fascinante de su interpretación oral:¹²

“ (...) Si, como creo, hay que situar en el instante mismo de la comunicación de la obra su acabamiento, su perfección propia, reveladora de su carácter más íntimo y del designio inicial (quizá poco consciente pero determinante) de su autor, en tal caso, según que se lea o *se interprete* el texto, estaremos en presencia de dos obras totalmente diferentes; y ello sigue siendo cierto cuando un texto es objeto a la vez de lectura y de interpretación, en cuyo caso se escinde en dos obras a las que sólo les queda de común la forma de las palabras. Medio siglo después de la muerte de Dante, la *Divina Comedia*, obra destinada a la lectura, podía oírse en labios de la gente del pueblo que cantaba las *terzine* en las calles de Florencia. ¿Se trataba de la misma ‘obra’? Evidentemente, no. Y es que, en efecto, la escritura entraña unos valores propios, a los que justamente ha dedicado lo mejor de sus reflexiones la crítica europea y americana. Pero la voz implanta y promueve otros valores, que en el momento de la ejecución se integran al sentido del texto transmitido, lo enriquecen y lo transforman, hasta el punto de que a veces hacen que signifique lo que no dice. La voz, efectivamente, desborda a la palabra. A aquélla no cabe reducirla a su función de portadora del lenguaje, porque en realidad éste, más bien que ser llevado, transita por la voz cuya existencia física se nos impone con la fuerza del choque de un objeto material. (...) En el inconsciente humano, la voz constituye una forma arquetípica, imagen primordial y creadora, energía y configuración de rasgos que a cada cual nos predisponen a unas experiencias, unos sentimientos y unos pensamientos determinados. Al interpretarse un texto, la audición reactiva en nosotros, más o menos confusamente, pero a veces con extremada violencia (como ha podido observarse en ciertos festivales de *rock*), esa energía. Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición y don, virtualmente erotizado, en agresión también, en voluntad de conquista del otro, que en el placer de oír se somete a ella. En última instancia, la significación de las palabras no importaría ya nada: gracias al dominio de uno mismo que ella muestra, la voz sola basta para seducir... como nos enseñaron los antiguos con el mito de las Sirenas.”¹³

Por eso hay que estudiar detenidamente la prosodia de los versos cardenalinos, es decir, las características fonológicas (volumen, tono, timbre y ritmo) que posibilitan su adecuada interpretación cuasi-litúrgica (no declamatoria). El ritmo latente en los acentos, las cesuras gráficas, los encabalgamientos y las rimas internas; los diferentes timbres de cada voz intertextual en la cantiga; y los modos tonales de los versos: modo mayor para los versos de consolación, alegría, ironía y ternura; y modo menor para los versos de desolación, tristeza, ira y sobrecogimiento. Oigamos dos ejemplos:

¹¹ Oír [http://www.palabavirtual.com/index.php?ir=ver_video2.php&wid=210&p=Ernesto%20Cardenal&t=Canto%20c%F3smico%20\(fragmento\)&o=Ernesto%20Cardenal](http://www.palabavirtual.com/index.php?ir=ver_video2.php&wid=210&p=Ernesto%20Cardenal&t=Canto%20c%F3smico%20(fragmento)&o=Ernesto%20Cardenal)

¹² Ver ZUMTHOR (1985: 7-8)

¹³ En verdad las Sirenas cantan. Al poeta lo abrazó y abrasó la Voz que se insinuaba (*in-sinu-abat*: entraba en su seno) con la voz de las sirenas de Somoza. Ver CARDENAL (1999: 90.93) y TNO, 67.

1) De “Nostalgia del paraíso” (CC 15, 159) [“*ritmo de mazurquita*”]:

«Junto al lago un pajarito canta y canta,
quién canta y a quién no lo sé. Ya no canta
y supongo por qué.
Después una paloma canta, mucho menos musical
como si cantara yo. Y dejó de cantar y sería
que con alguien se fue. Yo quedé solo.
Media luna metida dentro de la ceiba florecida.»

2) De “Big Bang”(CC 1, 16-18):

[“*ritmo recitativo*”]

«A la enorme densidad del comienzo
corresponde una enorme velocidad de expansión.
El “tiempo característico de expansión”, así dicen,
es 100 veces la extensión de tiempo
en que el tamaño del universo aumenta el 1 por ciento,
la gravitación continuamente retardando la expansión.
Hay un electrón por cada protón
pero demasiado calor para que se reúna un átomo.
Después no hay nada más de interés por 700.000 años.
Entonces los electrones y núcleos formaron átomos.
El universo se volvió transparente a la radiación.
Los átomos recién formados brillaron con gran luz.

Después
las primeras estrellas comenzaron a brillar en las primeras galaxias.
Al desacoplarse materia y radiación
la materia comenzó a formarse en galaxias y estrellas,
la gravedad grávida de estrella,
grávida después de planetas en derredor de las estrellas,
y 10.000 millones de años después
Weinberg está contando esta historia.

Pero antes de los protones y electrones
1 millón de millones de millonésimas de segundo después del principio
el mundo que existía

“apenas si podría llamársele material”.

(En California): El mundo era invisible.

Transparente como el cielo...

[“*ritmo tahitiano*”]

Él existía, Ta'arua era su nombre en la inmensidad,
no había tierra, no había cielo,
no había mar, ni Tahití.
Existiendo solo, él se convirtió en universo...

[“*ritmo de hip-hop*”]

La misma idea de “partícula” no tendría sentido,
cada partícula habría sido del tamaño del universo observable
y el universo con una temperatura de más de
100 millones de millones de millones de millones de millones de grados
a una décima de millonésima de millonésima de millonésima
de millonésima de millonésima de millonésima de millonésima
de segundo después del principio.

[“ritmo tahitiano”]

...Él hizo la tierra de Hawai como una concha marina
y la tierra comenzó a danzar...

[“ritmo recitativo”]

Es al menos lógicamente posible el que hubiera un principio
antes del cual el tiempo no tendría sentido.
Una temperatura cero,
pues menos calor que el absoluto no calor no puede haber.
Un tiempo cero,
un momento del pasado
en el que es imposible que hubiera antes por principio
ninguna cadena de causa y efecto,
ningún antes.»

Tal como en el caso de Dante Alighieri y la Divina Comedia aludido por Zumthor, es deseable que pasen menos de cincuenta años antes que las cantigas cardenalinas puedan oírse no sólo en las calles y plazas de las ciudades sino en los sitios y portales virtuales del ciberespacio. Ahora bien, para que ello ocurra son menester nuevos juglares y trovadores, músicos y escenógrafos, teatristas y cineastas, compositores y productores que inventen nuevas formas de ponerlas en escena, interpretándolas con tecnologías multimedia. Imaginemos, por ejemplo, cómo se verían y oírían las cantigas en formato de hipertexto, con enlaces (*links*) que lleven, desde las citas, intertextos, nombres propios y todas las cosas mencionadas en los versos, a otras páginas virtuales (las “lexias” del hipertexto principal) donde se muestren las fuentes de los intertextos y se ofrezcan fotografías e infografías de las personas mencionadas y videos de las cosas que aparecen en la cantiga. Imaginemos, por ejemplo, que, en la próxima estrofa, un enlace de la palabra “*canción*” lleve a un archivo sonoro con los cantos del pájaro que canta los trinos que al poeta le sonaron “*compañía*”, “*emparejémonos*”, “*unión*” y “*compasión*” :

«Otra vez es de día en Solentiname
y canta en la ceiba mirando al cielo
con poca variación en su canción
 compañía *compañía* *compañía*
 emparejémonos *emparejémonos* *emparejémonos*
 unión *unión* *unión*
y también canta
 compasión *compasión* *compasión*
la misma canción cada día
el pájaro pidiendo su pareja.» [“Un no sé que quedan”:CC 42, 549]

O también imaginemos otro enlace con información ornitológica que vaya desde los versos “*gime gime gime gime*” y “*si querés que vaya iré*” al registro sonoro del zurear y

el ulular de las aves nicaragüenses que, haciendo coro a la palomica y la tortolica del *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz,¹⁴ cantan en *Telescopio en la Noche Oscura*:

«El ir amándote mientras viva
sin esperar nada de este amor
igual que si no existieras
y persistir no obstante el amor
¿no es esto, Amor, amor de veras?
Gime gime gime
gime gime gime gime gime
gemido repetido es el arrullo
si querés que vaya, iré,
si querés que vaya, iré.»

Una vez más, imaginemos otro enlace que lleve desde el título de la cantiga a un archivo digital de audio o video donde se oiga y/o se vea al propio autor interpretándola. Y otro enlace que, desde ese archivo, lleve a un menú de interpretaciones de otros intérpretes. E imaginemos que todas las cantigas, con sus carpetas de lexias, están “colgadas” en un sitio o portal interactivo, accesible desde cualquier punto del ciberespacio. Imaginemos todo ello con osadía pero, por supuesto, sin olvidar que el aparato multimediático no debe sustituir sino promover el contacto corporal físico (visual, auditivo, táctil) con las voces intérpretes y, sobre todo, el compromiso ético, estético, político (y aun místico, si se da la gracia) con la realidad poetizada en los poemas.

V

La segunda objeción, referente a la minusvalía poética de las cantigas cardenalinas, se resuelve al mostrar que entre la *ars poetica* convencional y las formas y técnicas de Pound y Cardenal (que incluyen técnicas análogas a la escritura ideográfica china o al montaje cinematográfico), la distancia es mayor que la existente entre la música de Mozart, Bach y Beethoven y la música china o japonesa o las etnomúsicas africanas o indoamericanas. En realidad, los Cantos poundianos y las cantigas cardenalinas están montadas en un formato intertextual revolucionario, como ha mostrado Isabel Fraire:¹⁵

¹⁴ “(Esposo) La blanca palomica/ al arca con el ramo se ha tornado/ y ya la tortolica/ al socio deseado/ en las riberas verdes ha hallado.// En soledad vivía,/ y en soledad ha puesto ya su nido,/ y en soledad la guía/ a solas su querido,/ también en soledad de amor herido.” [Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, estrofas 33 y 34 del Código A (34 y 35 del Código B)]

¹⁵ Ver FRAIRE (2010: 477-478)

“(…) Pound ha inventado una nueva forma *estructural*, que es tan independiente por derecho propio, tan válida y tan útil a diferentes poetas, como el soneto o la balada o cualquier otra forma métrica. La llamo una forma estructural porque parece más un esqueleto que una caparazón, más algo de lo cual se parte y se cuelgan cosas, que un molde exterior, fijo y rígido que restringe el crecimiento y el movimiento. (…) Es, por supuesto, una forma eminentemente flexible, como se ha visto con respecto al número de versos por Canto, longitud de los versos, tono emocional variable, ausencia general de rima, cuya presencia ocasional, cuando ocurre, es siempre funcional. También es una forma eminentemente funcional, y esta funcionalidad es lo que justifica su flexibilidad. Es funcional en relación a la longitud de los versos y el número de énfasis, que dan continuidad al pensamiento o a los requerimientos dramáticos o emocionales del tema; es funcional en cuanto al número total de versos por Canto, que puede ser tan largo o corto como el tema lo requiera; es funcional con respecto a la ocurrencia de la rima o la repetición, no a intervalos prefijados, sino en la medida en que son necesarios para reforzar una emoción o pensamiento y/o amarrar varias partes en un todo. Y toda la gama de ardidés es funcional.”

El propio Cardenal ha reconocido explícitamente en muchas ocasiones que su arte poética es poundiana y nunca ha dejado de serlo. Este tipo de poesía fue llamada en su momento “poesía exteriorista” pero Cardenal prefiere hablar ahora de “poesía concreta”, puesto que con las técnicas poundianas se pueden cantar cosas externas y cosas internas de la experiencia del poeta. Sin embargo, esta terminología puede prestarse a confusión con la también llamada “poesía concreta” creada a mediados del siglo pasado por el poeta boliviano-suizo Eugen Gomringer y, en Brasil, por el Grupo Noigandres (Pignatari y los hermanos Campos), heredera de Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Mayakovski y el mismo Pound, y vinculada al movimiento pictórico concretista y a la música concreta de Schaeffer, Varèse y Stockhausen. Quizás los críticos acérrimos de las cantigas cardenalinas podrían, si quisieran, repensar sus juicios a la luz de los principios programáticos de la poética poundiana, tal como los expuso Ernesto Cardenal en la entrevista que le hizo, hace 40 años, Mario Benedetti:¹⁶

“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. (…) Todo se puede decir con la poesía. Es lo que Pound 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 poesía 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

¹⁶ Ver BENEDETTI (1970: 176)

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. (...) 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 sólo 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 América Latina de la sobriedad de mi poesía, 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.”

Además, el proyecto poético de Pond y Cardenal no es una mera opción estética exenta de compromiso político. Al contrario, se trata de un proyecto poético-político-profético muy bien articulado, tal como lo ha demostrado la investigadora Tamara Williams:¹⁷

“(…) Con el intento de re-construir la recepción de Pound por Cardenal, he tratado de clarificar el alcance de la adhesión del poeta nicaragüense a los objetivos poéticos de Pound. Además de la frecuentemente citada adopción de la práctica poundiana de la inclusividad textual, Cardenal también llega a comprometerse con la revitalización del género épico, y con la idea de que la poesía, al incluir lenguajes y géneros asociados con las transacciones del poder económico y político, podría impulsar el cambio. Tanto la relajación de las constricciones convencionales de la poesía como la redefinición de los objetivos tradicionales de los géneros literarios alteran radicalmente los roles y las responsabilidades de Cardenal como poeta. En última instancia, él reclama para sí las funciones del bardo épico, al convertirse en guardián de los registros, archivista, historiador, poeta, cuentacuentos y algunas veces moralista, profeta y vidente.”

En consecuencia, suponiendo que el juicio estético de los críticos citados en la tercera insinuación no estuviese lastrado de prejuicios políticos, filosóficos o teológicos, cabe pensar que su valoración negativa de las cantigas cardenalinas tiene como causa su disgusto por la nueva estructura hiperestrófica que Pound comenzó a crear y que ha sido perfeccionada por Cardenal. Esta hipótesis adquiere plausibilidad, en el caso de Malpartida, si se analiza su valoración de la vida y la obra de Pound publicada con el título “Pound en su laberinto”.¹⁸ Malpartida expone en ella las líneas maestras de la poética poundiana, ciertamente con agudeza y elegancia, pero se exime de presentar las pruebas de su caso contra la mayoría de los *Cantos* de Pound, para concluir así:¹⁹

¹⁷ Ver WILLIAMS (1992: 51) Traducción propia.

¹⁸ Ver MALPARTIDA (2003)

¹⁹ Ver MALPARTIDA (2003: 67)

“(…) Nada de esto podría ser considerado una crítica si el resultado fuera excelente poesía, pero no lo es: no lo es buena parte de esta obra en la que se salvan, como conjuntos, cantos como el II (en el que el tema de la metamorfosis se expresa con una fuerza imaginativa asombrosa), el XLV y, dentro del conjunto final, donde la calidad y el sentido poético son más evidentes, el famoso CXVI. Pero estos cantos, y algunos más (no trato de ser exhaustivo en mi selección), al rescatarlos, desgajándolos de un conjunto que no termina de revelar su sentido, no hacemos otra cosa que alzarlos de manera crítica contra buena parte de los demás en los que, en realidad, Pound se dedica durante páginas y páginas a pegar recortes de frases, de manera literal o casi, apoyándose en su gran facilidad para usar el verso libre. Algunos críticos, bien intencionados, han discutido sobre cuál sea el tema de esta inmensa obra, o bien su coherencia. Cuando esté puesta la última pieza, todo encajará, dijo Hemingway con verdadera amistad; otros sospecharon que era una huida hacia adelante. Un número grande de profesores y de poetas que juran sobre el tocho de los Cantos sin haberlo leído (en el doble sentido del término) pone los ojos en blanco ante el nuevo traje del emperador. No hay por qué cerrar los ojos: Pound es autor de diez o doce poemas, contenidos en *Personae*, realmente memorables, un conjunto de traducciones que tampoco podemos separar de sus mejores y más personales logros, además de los fragmentos citados de su obra (pretendidamente) magna. No es necesario, pues, admirarlo por lo que no logró hacer. El citado canto CXVI resume, retomando Pound todos sus poderes de poeta, lo que fue su aventura: ‘La belleza no es locura/ Aunque yo esté rodeado por mis errores y mis ruinas’.”

Puede ser que Malpartida haya tenido los ojos bien abiertos al leer los *Cantos* y ver en ellos a su autor desnudo de poesía. Pero esta visión dice poco sobre los *Cantos* y dice mucho sobre el disgusto auditivo de Malpartida ante la “música concreta” de los versos de Pound. Tal vez Martínez Rivas, Arellano Sandino y Malpartida Ortega hayan leído los cantos de Pound y las cantigas de Cardenal como quien oye llover, y en las hojas leídas sólo oyeron ruido y sólo vieron hojarasca. Tal vez si hubieran intentado cantar los versos (en inglés, los de *The Cantos*) en voz alta, con la cadencia apropiada, habrían logrado sentir el encanto de los cantos y las cantigas. Quizás al no escuchar la cadencia emocional de las palabras se disgustaron con lo que percibieron intelectualmente. Porque de los versos de Pound y Cardenal vale decir lo que dijo Pound de los versos de Cavalcanti:²⁰ “La percepción del intelecto viene dada por la palabra; la de las emociones, por la cadencia.” O bien, como decía el poeta campesino de Nazaret (Mc 4,9; par.) y repite el poeta de Granada que vive en su Gran Nada: “Quien tiene oídos para oír oiga” (CC 2, 29). Oigamos, pues, cantar a las sirenas del poeta Cardenal:

²⁰ Ver POUND (2009: 11). La frase está contenida en la Introducción al libro *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, fechada por Pound el 15 de Noviembre de 1910.

Y quien tenga oídos para oír que oiga a Sagan: ²³

«Una religión, antigua o nueva, que enfatice
la magnificencia del Universo
tal como la ciencia moderna lo revela
podría ser capaz de hacer surgir
reservas de reverencia y sobrecogimiento casi intocadas
por los credos convencionales.
Tarde o temprano, tal religión emergerá.»

Y quien tenga oídos para oír que oiga a Teilhard: ²⁴

«El cuerpo es la Universalidad misma de las Cosas
en tanto que centradas en un espíritu animador
que las influye y es influido por ellas.
Para un alma, tener cuerpo es estar *enkekosmisméne*,
arraigada en el Cosmos...
Mi materia no es *una parte* del Universo
que yo poseyera *totalmente*.
Es la *totalidad* del Universo
poseída por mí *parcialmente*.»

Y quien tenga oídos para oír que oiga al Mesías Insurrecto y Resurrecto (Apoc. 22,13):

«Yo soy el Alfa y la Omega,
el Primero y el Último,
el Principio y el Fin.»

El Principio y el Fin, igual Palabra: Creador Principial y Recreador Final. Las cantigas de Cardenal no cesan de cantar ese Principio y ese Término. La voz “En el principio” aparece en ellas 50 veces, y “al principio” otras 12 veces. Más de la mitad (22) de las 43 cantigas de *Cántico Cósmico* comienzan “En el principio” (1; 2; 3; 9; 11; 12; 13; 15; 19; 20; 22; 25; 26; 30; 32; 33; 34; 36; 37; 38; 40; 41) y la última (“Omega”) — y con ella esta última insinuación — también concluye así:

«El Cántico no tiene fin.
Es decir, el tema del poema no termina.
Un planeta de personas primero,
y después de super-personalización.
Ahora la tendencia de la especie
es la convergencia de todas sus tendencias.
Todos a la misma convergencia.
El sueño de todos los místicos, dice Chardin.

²³ Traducción literal de SAGAN (1997: 52): “A religion, old or new, that stressed the magnificence of the Universe as revealed by modern science might be able to draw forth reserves of reverence and awe hardly tapped by the conventional faiths. Sooner or later, such a religion will emerge.”

²⁴ Ver TEILHARD DE CHARDIN (1968: 34-35)

(...)
¡Centro de convergencia del universo,
no me excluyas de tus besos y tus abrazos!
Misterio de ser más el otro mientras más el mismo.
Centro de centros, irradiando desde el centro de un sistema de centros
como un punto solo. Punto Omega.
Donde no cabe nada más junto.
En nuestro ser más íntimo, más cerca de todos.
Allí está nuestro fin,
porque adonde vamos es de donde venimos,
el principio.

(...)
El todo está entero en cada una de sus partes
como lo han visto los místicos
y no sólo la élite de los místicos.
El todo en cada uno y cada uno en el todo.
Unión que será el fruto del árbol de la vida.
Colectividad de conciencias o conciencia colectiva
o super-conciencia.
Un destino extra-planetario.
¿Átomos espirituales?
Hominización aun de la misma muerte
en palabras del místico paleontólogo.
Ya todo confundido con el Todo, y las personas con la Persona
en un Todo que es Persona
y Persona que es Amor.
La materia era tan sólo un tenue velo de tu rostro.

(...)
¿Y qué vemos cuando miramos el cielo nocturno?
En la noche vemos simplemente la expansión del universo.
Galaxias y galaxias y más allá galaxias y más allá cuasares.
Y más atrás en el espacio no veríamos ni galaxias ni cuasares
sino un universo en que aún no se habría condensado nada,
un muro oscuro, antes del instante en que el universo
se volvió transparente. Y más antes
¿qué veríamos finalmente?
Cuando no había nada.
En el principio...»

Managua, Nicaragua, 31 de julio de 2010.

A 454 años del abrazo cósmico entre Íñigo López de Loyola y el Punto Omega, dos personas determinantes en las vidas de Pierre Teilhard de Chardin y Ernesto Cardenal Martínez.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, Arnulfo (2006): "CMR: Canto Cósmico es un pastishe caótico". Marcaacme.com, Portal de Literatura, Managua 7 de noviembre de 2006. Accesible en: <http://www.marcaacme.com/articulo-view.php?id=171> y <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2006/agosto/27/noticias/opinion/139046.shtml>
- ARELLANO SANDINO, Jorge Eduardo (1997): *Literatura Nicaragüense*. Ediciones Distribuidora Cultural, Managua, marzo de 1999 (sexta edición).
- BENEDETTI, Mario (1970): "Ernesto Cardenal: Evangelio y Revolución". Entrevista publicada en la Revista *Casa de las Américas*, No. 63, La Habana, noviembre-diciembre de 1970, pp. 174-183. En: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=5297&mode=thread&order=0&thold=0>
- CARDENAL, Ernesto (1989): *Cántico Cósmico*. Editorial Nueva Nicaragua, Managua, noviembre 1989.
- CARDENAL, Ernesto (1993): *Telecopio en la Noche Oscura*. Prólogo de Luce López-Baralt. Editorial Trotta, Madrid, 1993.
- CARDENAL, Ernesto (1999): *Vida Perdida. Memorias, tomo I*. Ediciones Anamá, Managua, marzo 1999.
- CARDENAL, Ernesto (2005): *Versos del Pluriverso*. Ediciones Anamá, Managua, 2005.
- FRAIRE, Isabel (2010): "Pound y Cardenal". En *Revisiones de Ernesto Cardenal*. Centro Nicaragüense de Escritores (CNE) y Asociación Noruega de Escritores (ANE), Managua, enero 2010, pp. 465-482.
- MALPARTIDA ORTEGA, Juan (1993): "Cántico Cósmico de Ernesto Cardenal". Revista *Vuelta*, Vol. 17, No. 196, Marzo de 1993, pp. 54-55. Accesible en: <http://www.lettraslibres.com/pdf/3745.pdf>
- MALPARTIDA ORTEGA, Juan (2005): "Pound en su laberinto". Revista *Letras Libres*, No 49, Enero de 2003, pp. 64-7. Accesible en: <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=8507>
- PASTOR ALONSO, María Ángeles (1993): *Síntesis y futuro en la poesía de Ernesto Cardenal: El Cántico Cósmico (1989)*. Tesis doctoral presentada bajo la dirección de la Dra. Trinidad Barrera López. Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, septiembre de 1993.
- POUND, Ezra (2009): *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*. Digital Edition in BiblioLife Reproduction Series. Charleston, SC: BiblioLife. Accesible at: <http://books.google.ca/books?id=nSjL8JGicwC&printsec=frontcover&dq=Pound's+Cavalcantived#v=onepage&q&f=false>
- SAGAN, Carl (1997): *A Pale Blue Dot. A Vision of the Human Future in Space*. Ballantine Books, 1997.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre (1968): *Ciencia y Cristo*. Editorial Taurus, Madrid., Junio de 1968.
- VIERECK, George Sylvester, y EINSTEIN, Albert (1929): "What Life Means to Einstein". An Interview with Albert Einstein, first published in *Saturday Evening Post*, 26 October 1929, p. 117. Accesible at http://www.saturdayeveningpost.com/wp-content/uploads/satevepost/what_life_means_to_einstein.pdf
- WHITEHEAD, Alfred North (1960): *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, New York: Harper & Row, 1960. Hay versión española de J. Rovira Armengol en Editorial Losada, Buenos Aires, junio 1956.
- WILLIAMS, Tamara (1992): "Reading Ernesto Cardenal, Reading Ezra Pound: Radical Inclusiveness, Epic Reconstitution and Textual Praxis." En *Chasqui*, Revista de Literatura Latinoamericana, Vol. 21, n. 2 (Nov., 1992), pp. 43-52. Accesible en: <http://www.jstor.org/stable/29740484>
- ZUMTHOR, Paul (1985): "Permanencia de la voz". Artículo publicado en *El Correo de la UNESCO* Vol. XXXVIII, n. 8 ("De la palabra viva a la escrita"), pp. 4-8, París, Agosto de 1985. Original francés de la Revista accesible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000663/066321fo.pdf#65514> Versión española accesible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000663/066321so.pdf#65514> Versión inglesa accesible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000663/066321eo.pdf#65514>