



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

**Présentée et soutenue par
Edgar Fabián ROMERO FIGUEROA**

Le 17 décembre 2021

Au-delà de l'oxymore: la poésie scientifique d'Ernesto Cardenal

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Etudes Hispaniques et Hispano-américaines**

Unité de recherche :

FRAMESPA- France, Amériques, Espagne-Sociétés, pouvoirs, acteurs

Thèse dirigée par

Modesta SUAREZ

Jury

M. Dante BARRIENTOS TECÚN (Aix-Marseille Université), Rapporteur

Mme Sandra HERNÁNDEZ (Université Lyon 2), Examinatrice

Mme Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Examinatrice

Mme Modesta SUÁREZ (Université Toulouse - Jean Jaurès), Directrice de thèse

M. Hervé LE CORRE (Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle), Président



Imagen de la portada interior:

Pablo Carlos Budassi, *Observable Universe Logarithmic Illustration (OULI)*

www.pablocarlosbudassi.com

*A mi madre,
cuyo esfuerzo me dejó ir a ver de ambos lados de la cultura.*

*A los compañeros y compañeras del seminario PoP,
gracias por la poesía.*

*A Keats and a Newton, listening to each other,
might hear the galaxies sing.*

RICHARD DAWKINS

INTRODUCCIÓN

Poesía científica

Hugues Marchal abre su voluminosa y meritoria antología de poesía científica con el relato de los funerales del poeta Jacques Delille (1738-1813):

la dépouille embaumée [...] est exposée plusieurs jours durant, dans une salle du Collège de France, sur un lit de parade orné d'immortelles. Des peintres comme le célèbre Girodet, à qui Napoléon avait commandé en 1800 l'Apothéose des héros français morts pour la patrie, se déplacent pour dessiner son visage. Aux dires des journaux, des « jeunes gens vinrent le couronner » de lauriers, et rivalisèrent pour porter au cimetière du Père-Lachaise son cercueil, sur lequel on avait posé les œuvres de Virgile. Sur sa tombe, l'un des plus grands mathématiciens et astronomes de l'époque, Delambre, prononce un long discours devant des représentants de l'institut et de l'Université. La presse se joint au deuil public. Elle déplore la perte d'un écrivain qu'on ne balance pas à ranger parmi les « sept à huit grands poètes » des deux derniers siècles, à l'égal de Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, Boileau ou Voltaire.¹

La escena muestra hasta qué punto la relación antitética de los discursos científico y poético no es una constante histórica. Delille, autor por excelencia de una poesía que sus contemporáneos califican de *científica*, *didáctica*, *descriptiva* o *demonstrativa*, vendió en diez días más de 10 000 ejemplares de su *Homme des champs* (1800), que cantaba la geología de Buffon. En 1808, tres renombrados investigadores: el gran naturalista Georges Cuvier, el químico Louis Lefèvre-Gineau y el físico Antoine Libes redactan las notas de otro largo poema sobre *Les Trois Règnes de la nature*.²

Cabe preguntarse qué ha pasado para que, de nuestros días, un poeta como Ernesto Cardenal, quien se ha referido a su *Cántico cósmico* como “un extenso poema de más de quinientas páginas hecho principalmente con poesía

¹ Hugues Marchal, “Avant-propos”, en Hugues Marchal (ed.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, París, Éditions du Seuil, 2013, p. 10.

² Cf. asimismo Hugues Marchal “La méthode de Virgile: sciences naturelles et ordre du texte dans la poésie de Jacques Delille” en *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 18, 2020.

científica o ciencia poética”,³ considere esta poesía como “la única en el mundo inspirada en la ciencia”.⁴

Es difícil quedar insensible a la aparente *contradictio in terminis* presente en la definición cardenaliana de los materiales que mayoritariamente conforman el poema, el cual no solamente presenta una genericidad problemática, sino que se ofrece como un oxímoron ya desde su configuración architextual.⁵ La estrategia de Cardenal puede entenderse en los términos de una yuxtaposición de discursos antitéticos: pasajes poéticos que se alternan con citas científicas. Y si bien este tipo de contradicción está presente, me propongo mostrar que la discursividad del *Cántico cósmico* es oximorónico en un sentido *fuerte*,⁶ con todos los riesgos que ello implica para la producción del sentido.

Lejos quedaron, pues, aquellas obras en las que el astrónomo Étienne-Hyacinthe de Ratte veía, sin asombro, “croître dans le même champ les épines des sciences et les fleurs de la littérature.”⁷ En lo que sigue intentaremos el esbozo de la ruptura, una especie de deriva discursiva, que hizo que la poesía científica acabara siendo, en palabras de Marchal, “un continent disparu, tombé aux oubliettes de l’histoire littéraire”.⁸

³ Ernesto Cardenal, *Este mundo y otro*, Madrid, Trotta, 2011, p. 71.

⁴ Berna González Harbour, “Ernesto Cardenal. ‘El papa Francisco hace la revolución’”, *El País*, 9/06/2015, [https://elpais.com/cultura/2015/06/02/babelia/1433240553_228692.html; acceso: 30/10/2021]

⁵ Según la definición de Gérard Genette del architexto como “el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Gerard Genette, *Palimpsestos*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989, p. 9.

⁶ Desde el punto de vista retórico, el oxímoron se diferencia de la antítesis por la mayor trabazón sintáctica del primero. Más que una simple yuxtaposición, la poeticidad del *Cántico* reside en la *interacción* (a menudo conflictiva) de sus elementos discursivos.

⁷ “Discours prononcé à l’ouverture de l’assemblée publique de 16 floréal an X, par le citoyen Deratte”. Citado en Hugues Marchal, “Avant-propos”, en Hugues Marchal (ed.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, *op. cit.*, p. 10.

⁸ *Idem*, p. 10.

Destejer el arcoíris

No es ninguna casualidad el que tanto Pound como Cardenal aludan constantemente a la *Divina comedia* ni el que ésta sirva como punto de referencia para la composición y para la comprensión de los *Cantos* y del *Cántico cósmico*. El poema dantesco es, tal y como lo afirmaba Francisco de Paula Canalejas y Casas, “la última epopeya humana”.⁹ Es el magnífico postrer monumento de la cosmovisión medieval, cuya imagen de un mundo sin fisuras se encarna en la coherencia formal del poema.

En pleno siglo XX, la coherencia del mundo es cosa del pasado, así lo explica Pound a un correspondiente que inquiere sobre la forma de los *Cantos*: “All I can say or pray is: wait till it’s there. I mean wait till I get ’em written and then if it don’t show, I will start exegesis. I haven’t an Aquinas-map; Aquinas *not* valid now.”¹⁰ La concurrencia de puntos de vista característica de la modernidad y la consecuente falta de una Verdad común exigen y al tiempo dificultan el proyecto de un poema-mundo. Como lo ha visto George Kearns, “In the twentieth century a *Summa* is not attainable”.¹¹

Podemos identificar simbólicamente el origen de una de las mayores fisuras en esta visión del mundo, tal y como lo hace Durs Grünbein,¹² con las *Dos lecciones ante la Academia Florentina acerca de la forma, la ubicación y el tamaño del infierno de Dante*, leídas públicamente por un joven Galileo entre 1587 y 1588.¹³

⁹ Francisco de Paula Canalejas y Casas, *La poesía épica en la antigüedad y en la edad media. Discursos pronunciados en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, 1869, p. 202.

¹⁰ Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, D. D. Paige (ed.), Londres, Faber and Faber, 1951, p. 418.

¹¹ Kearns, George, *Ezra Pound: The Cantos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 6.

¹² *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Massen hängen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996. Hay traducción francesa: Durs Grünbein, *Galilée arpente l’enfer de Dante et n’en retient que les dimensions*, Laurent Cassagnau (trad.), París, L’Arche, 1999.

¹³ Galileo Galilei, *Dos lecciones infernales*, Matías Alinovi (trad.), Buenos Aires, La Compañía de los Libros, 2011.

En ellas Galileo presenta una topografía del infierno, en un ejemplo típico de geometrización de la experiencia característica del método científico temprano, cuyo discurso se sitúa, para decirlo con Bachelard, “entre lo concreto y lo abstracto, en una zona intermedia en la que el espíritu pretende conciliar las matemáticas y la experiencia, las leyes y los hechos”.¹⁴ Para Grünbein, Galileo encarna la matematización progresiva de la ciencia y su consecuente alejamiento del mundo experiencial:

Dès lors, le divorce entre les sciences naturelles et les arts s'accélère, les unes suivant une ligne droite et uniforme, les autres faisant des crochets ou dessinant des spirales et des ellipses. Jamais plus elles ne se rencontreront vraiment, nulle part elles ne se croiseront directement. L'Occident a appris à faire la distinction entre les qualités sensorielles primaires et secondaires, désormais l'imagination poétique et l'abstraction des sciences naturelles divergent et nulle spéculation ne les force à se rapprocher.¹⁵

Si bien el cuadro dibujado por Grünbein peca de reduccionista, es cierto que, por un lado, la distinción hecha por filósofos como Descartes y Locke entre cualidades primarias (las cuales existen de manera objetiva en las cosas: solidez, extensión, figura, forma, movimiento o reposo y número) y secundarias (que existen sólo en el sujeto, como el gusto, el color, el sabor, el sonido, el calor, etc.) y la postulada imposibilidad de la mente humana —su dependencia de los sentidos— para aprehender directamente las esencias de las cosas y, por el otro, la creciente matematización de los saberes que culmina en los *Principia* newtonianos y el célebre “*hypotheses non fingo*”,¹⁶ ahondaron la brecha entre dos

¹⁴ Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico*, José Babini (trad.), México, Siglo XXI, 2000, p. 7.

¹⁵ Durs Grünbein, *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, Laurent Cassagnau (trad.), París, L'Arche, 1999, p. 81.

¹⁶ “No imagino ninguna hipótesis”, fue la respuesta de Newton a quienes objetaban la incompletitud de la explicación matemática, al dejar en la oscuridad (donde continúa hasta hoy) el problema de la naturaleza real de la gravitación. La frase aparece en el “Escolio general” que Newton añadió a la segunda edición de los *Principia* (1713): “La gravitación hacia el Sol está formada por la gravitación hacia las diversas partículas que componen el cuerpo del Sol; y al alejarse del Sol decrece exactamente como el cuadrado inverso de las distancias hasta la órbita de Saturno, como demuestra con evidencia la quietud del afelio de los planetas, e

visiones del mundo —la humanística y la científica— que en tiempos de Dante (e incluso en tiempos de Galileo) eran consideradas aspectos de una sola y misma cultura.

Si, durante el siglo XVIII, las tensiones entre las letras y las ciencias se apaciguaron merced al optimismo ilustrado, a la divinización de la naturaleza y al auge de la teología natural —es ésta la “edad de oro” de la poesía científica, antes de que la modernidad la destierre del campo de lo poético¹⁷—, no todos los poetas concuerdan con Alexander Pope (1688–1744), quien escribió en su epitafio para Newton: “Nature, and Nature’s laws lay hid in night./ God said, ‘Let Newton be!’ and all was light.”¹⁸

Goethe, quien, amén de poeta, era científico (o, más precisamente, *filósofo natural*) publicó en 1810 su *Teoría de los colores (Zur Farbenlehre)* fuertemente anclada en la percepción a contrapelo de la óptica de Newton quien, un siglo antes, había explicado el color por la cantidad.¹⁹ Aunque su propuesta fue

incluso el afelio más remoto de los cometas, si tales afelios son también invariables. Pero hasta el presente no he logrado descubrir la causa de esas propiedades de gravedad a partir de los fenómenos, y no finjo hipótesis. Pues todo lo no deducido a partir de los fenómenos ha de llamarse una hipótesis, y las hipótesis metafísicas o físicas, ya sean de cualidades ocultas o mecánicas, carecen de lugar en la filosofía experimental. En esta filosofía las proposiciones particulares se infieren a partir de los fenómenos, para luego generalizarse mediante inducción. Así se descubrieron la impenetrabilidad, la movilidad, la fuerza impulsiva de los cuerpos, las leyes del movimiento y de gravitación. Y es bastante que la gravedad exista realmente, y actúe con arreglo a las leyes que hemos expuesto, sirviendo para explicar todos los movimientos de los cuerpos celestes y de nuestro mar.” Isaac Newton, *Principios matemáticos de la Filosofía natural*, Antonio Escohotado (trad.), Madrid, Tecnos, 2011, p. 621. Cf. Florian Cajori, “Historical and explanatory appendix”, en Isaac Newton, *Mathematical Principles of Natural Philosophy and System of the World*, Andrew Motte (trad.), Berkeley, University of California Press, 1946, p. 627-680, nota 55.

¹⁷ Cf. Muriel Louâpre, Hugues Marchal, and Michel Pierssens, (eds.), *La poésie scientifique, de la gloire au déclin*, Epistemocritique, 2014, edición electrónica [<http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/POESIESCIENTIFIQUE.pdf> ; acceso : 01/11/2021].

¹⁸ Alexander Pope, *The Poetical Works*, Londres, Frederick Warne and Co., 1716, p. 371.

¹⁹ Cf. Isaac Newton, *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflections & colours of light; based on the 4th ed.* [1730], Nueva York Dover Publications, 1979, p. 345-346. “Do not several sorts of Rays make Vibrations of several bignesses, which according to their bignesses excite Sensations of several Colours, much after the manner that the Vibrations of the Air, according to their several bignesses excite Sensations of several Sounds? And particularly do not the most refrangible Rays excite the shortest Vibrations for making a Sensation of deep

rechazada por la mayoría de la comunidad científica, el poeta alemán siguió convencido, hasta el final de su vida, de la veracidad de su propuesta: “I do not pride myself at all on the things I have done as a poet [...]. But I am proud that I am the only one in my century who knows the truth about the difficult science of color, and in this I am conscious of being superior to many.”²⁰

La querrela del poeta contra la teoría newtoniana oculta algo más profundo, según lo ha señalado Wolfgang Paalen: si bien reconoce en la cualidad y la cantidad dos polos de la existencia perceptible, en la práctica “[Goethe] ne permet que la compréhension qualitative de l’univers et proteste contre les procédés inquisitoriaux de la nouvelle physique qui veut forcer les secrets de la nature par ‘leviers et tenailles’”. Newton, por el contrario, “dans cette interprétation mécaniste de l’univers qui devint le scientifique pour deux siècles, pratiquement ne reconnaît que l’interprétation quantitative de la réalité”.²¹

De la representación geométrica fundada sobre un realismo ingenuo de las propiedades espaciales se pasa a una representación a la vez más abstracta y más profunda. El precio a pagar por esta aprehensión más profunda del mundo es el abandono del realismo aparential, como lo explica Bachelard:

Poco a poco se advierte la necesidad de trabajar debajo del espacio, por así decir, en el nivel de las relaciones esenciales que sostienen los fenómenos y el espacio. El pensamiento científico es entonces arrastrado hacia “construcciones” más metafóricas que reales, hacia “espacios de configuración” de los que el espacio sensible, en definitiva, no es sino un mísero ejemplo.²²

Es contra esta ciencia descarnada que Goethe se rebela. Otro tanto hace Coleridge, quien tenía en alta estima el trabajo del químico Humphry Davy, y

violet, the least refrangible the largest for making a Sensation of deep red, and the several intermediate sorts of Rays, Vibrations of several intermediate bignesses to make Sensations of the several intermediate Colours?”

²⁰ Johann Peter Eckerman, *Conversations with Goethe*, Gisela C. O’Brien (trad.), Nueva York, Frederick Ungar, 1964, p. 149.

²¹ Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu“, en *DYN*, n° 3, 1942, p. 22. (Edición facsimilar en Christian Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen’s DYN: the Complete Reprint*, Viena, Springer, 2000.)

²² Gaston Bachelard, *idem*, p. 7.

escribe en una carta, a propósito de la óptica newtoniana; “To me, I confess, Newton’s positions [...] have always, and years before I ever heard of Göthe, appeared monstrous FICTIONS!”²³

Los poetas, pues, (los artistas) reivindican como suyo el dominio de la cualidad, frente al avance imparable de la cuantificación científica de la realidad. El divorcio se consuma —he aquí otra fecha simbólica— la noche del 28 de diciembre de 1817, en que el pintor Benjamin Haydon recibió en su estudio para una “cena inmortal”, a William Wordsworth, John Keats y Charles Lamb, entre otros miembros del círculo romántico. Como fondo y dominando la escena, a medio terminar, estaba el más reciente (y enorme) cuadro de Haydon, *La entrada de Cristo a Jerusalén*. Asistiendo a la escena en el cuadro, Haydon retrató a varios escritores modernos: los propios Lamb, Wordsworth y Keats aparecen junto a las figuras de Voltaire y Newton. Lamb, “exceedingly merry and exquisitely witty” a causa del vino, le reclamó a Haydon por pintar a Newton, “a fellow [...] who believed nothing unless it was as clear as the three sides of a triangle.” Keats y Lamb coincidieron en culpar a Newton de haber destruido la poesía del arcoíris al reducirlo a los colores prismáticos. “It was impossible to resist him —escribió Haydon en su diario—, and we all drank ‘Newton’s health, and confusion to mathematics.’”²⁴

Tres años después, en el largo poema *Lamia*, Keats poetizaría su reproche a la “fría filosofía” de la nueva ciencia:

[...] Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel’s wings,
Conquer all mysteries by rule and line,

²³ Samuel Taylor Coleridge, *Collected Letters IV: 1815-1819*, E. L. Griggs (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 750-751.

²⁴ Benjamin Robert Haydon, *Autobiography and memoirs*, Tom Taylor (ed.), Nueva York, Harcourt Brace, 1926, p. 269.

Empty the haunted air, and gnomed mine—
Unweave a rainbow [...]²⁵

Dos culturas

Para finales del siglo XIX, el discurso científico ha asegurado su lugar privilegiado en la configuración de la visión del mundo. A principios de la década de 1880, un debate enfrenta, en el mundo anglosajón, a los proponentes de una educación exclusivamente literaria y a quienes pugnan por la inclusión en el currículo universitario de contenidos científicos. Este último campo está representado por el biólogo y filósofo Thomas Henry Huxley (1825-1895) apodado el “bulldog de Darwin”. Huxley pone de relieve la insuficiencia de la educación literaria (aunque no tiene reparos en admitir que una educación exclusivamente científica sería igualmente deficiente):

We cannot know all the best thoughts and sayings of the Greeks unless we know what they thought about natural phenomena. We cannot fully apprehend their criticism of life unless we understand the extent to which that criticism was affected by scientific conceptions. We falsely pretend to be the inheritors of their culture, unless we are penetrated, as the best minds among them were, with an unhesitating faith that the free employment of reason, in accordance with scientific method, is the sole method of reaching truth.²⁶

Por su parte, el poeta y teólogo Matthew Arnold (1822-1888), representando a quienes privilegian la visión humanista, arguía en su conferencia Rede titulada “Literature and Science”:²⁷

what a curious state of things it would be, if every pupil of our national

²⁵ John Keats, *Complete poetical works*, Heathcote W. Garrod, (ed.), Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1970, p. 176-177.

²⁶ Thomas Henry Huxley, *Science and Culture and Other Essays*, Londres, Macmillan And Co., 1881, p. 17.

²⁷ La *Sir Robert Rede's Lecture* es una conferencia pública que tiene lugar cada año en la Universidad de Cambridge. Arnold pronunció una versión adaptada de su conferencia en gira por Estados Unidos un año más tarde, en 1883.

schools knew, let us say, that the moon is two thousand one hundred and sixty miles in diameter, and thought at the same time that a good paraphrase for ‘Can’st thou not minister to a mind diseased?’²⁸ was, ‘Can you not wait upon the lunatic?’ If one is driven to choose, I think I would rather have a young person ignorant about the moon’s diameter, but aware that ‘Can you not wait upon the lunatic?’ is bad, than a young person whose education had been such as to manage things the other way.²⁹

En 1959, casi 80 años después de la lectura de Arnold, el químico, físico y novelista inglés Charles Percy Snow (1905- 1980), dictó en Cambridge su propia e influyente conferencia Rede, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, publicada en forma de libro ese mismo año. En él advierte, desde su experiencia como científico y literato, una polarización de la cultura en dos grupos “who had almost ceased to communicate at all”.³⁰ A pesar del dibujo simplista de ambos grupos —científicos progresistas de izquierda, empáticos con los pobres de los países subdesarrollados; literatos individualistas, reaccionarios de derecha, despectivos hacia la ciencia:³¹ “The feelings of one pole become the anti-feelings of the other. If the scientists have the future in their bones, then the traditional culture responds by wishing the future did not exist.”³²

Snow reconoce, con todo, el auto-empobrecimiento que resulta de la ceguera del científico frente a la relevancia de la literatura de la cultura

²⁸ *Macbeth*, V, 3.

²⁹ Matthew Arnold, *Discourses in America*, Londres, Macmillan And Co., 1885, p. 127.

³⁰ C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959, p. 2.

³¹ La polarización se invertiría décadas más tarde, en los años 90, durante los debates de las llamadas “Guerras de la Ciencia” entre críticos posmodernos (reivindicando un pensamiento de izquierda) y científicos realistas (acusados por los posmodernos de reaccionarios), a propósito de la naturaleza de las teorías científicas: los realistas defendían la objetividad del saber científico frente a la relativización posmodernista que considera la ciencia como una construcción social más. Cf. Paul R Gross y Norman Levitt, *Higher superstition: the Academic Left and its Quarrels with Science*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994; *Social Text*, n° 46/47, 1996 (número dedicado a las *Science Wars*); Alan Sokal y Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, París, Odile Jacob, 1997; Harry Collins y Jay A. Labinger (ed.), *The One Culture?: A Conversation about Science*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

³² C. P. Snow, *op. cit.*, p. 11.

tradicional para sus propios intereses. La afirmación recíproca es igualmente, o más, válida para los hombres de letras:

They still like to pretend that the traditional culture is the whole of ‘culture’, as though the natural order didn’t exist. As though the exploration of the natural order was of no interest either in its own value or its consequences. As though the scientific edifice of the physical world was not, in its intellectual depth, complexity and articulation, the most beautiful and wonderful collective work of the mind of man. Yet most non-scientists have no conception of that edifice at all. [...] Once or twice I have been provoked and have asked the company how many of them could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative. Yet I was asking something which is about the scientific equivalent of: *Have you read a work of Shakespeare?*³³

Y, si su optimismo científico y su confianza en el futuro lo llevan a hacer predicciones que rayan en la ingenuidad,³⁴ Snow acierta al señalar la poca asimilación de la ciencia contemporánea en el arte contemporáneo: la ciencia, insiste, “got to be assimilated along with, and as part and parcel of, the whole of our mental experience, and used as naturally as the rest.”³⁵

Apuntes para ir más allá del oxímoron

Es sabida la fuerza de la vocación religiosa de Ernesto Cardenal tras haber estudiado Letras en México y Estados Unidos antes de viajar a Europa entre 1949 y 1950. De regreso a Nicaragua, escribió sus *Epigramas*, los cuales conjugan decepción amorosa y compromiso político. Participó en la frustrada

³³ *Idem*, p. 14.

³⁴ “This disparity between the rich and the poor has been noticed. It has been noticed, most acutely and not unnaturally, by the poor. Just because [the scientists] have noticed it, it won’t last for long. Whatever else in the world we know survives to the year 2000, that won’t. Once the trick of getting rich is known, as it now is, the world can’t survive half rich and half poor. It’s just not on.” *Idem*, p. 2.

³⁵ *Idem*, p. 16.

“rebelión de abril” de 1954, que tenía como objetivo apoderarse del palacio presidencial de Somoza. En 1956, una experiencia mística, le decide a incorporarse al monasterio trapense de Nuestra Señora de Getsemaní, en Kentucky, en los Estados Unidos, donde conoce al poeta y monje Thomas Merton, quien se convertiría en su amigo y mentor. Su vivencia monástica le inspiró los poemas de *Getsemaní, Ky.*, y una actualización de los salmos bíblicos que redactaría, junto con el largo poema histórico *El estrecho dudoso*, en un monasterio benedictino de México y más tarde en un seminario colombiano.

El poeta, sacerdote y revolucionario Ernesto Cardenal, nacido en la ciudad nicaragüense de Granada en 1925, también fue traductor —y sobre todo vector— de las poesías anglosajonas en toda Hispanoamérica, e incansable *pasador* de tradiciones poéticas raigales (del salterio davídico a las encantaciones de la Polinesia y de las poesías grecolatinas a los cantos rituales de los pueblos amerindios), es la cuya presencia eminente en el panorama de la poesía en lengua española en el siglo XX y aun en el XXI. Su poética “exteriorista” propone un verso condensado, escrito en una lengua *viva* en el sentido más fuerte de la palabra y que privilegia las cosas y del mundo.

Ordenado sacerdote en Managua en 1965, al año siguiente fundó una pequeña comunidad contemplativa en una isla del archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua. Allí, el estrecho contacto con los pobres y los campesinos, y la lectura y discusión de los textos evangélicos desde un perspectiva marxista, acentuaron su compromiso social y político, lo cual se materializó en una visita de tres meses a Cuba en 1970. En 1977, en represalia a la participación de un grupo de jóvenes de Solentiname en el asalto al cuartel de San Carlos, la guardia de Somoza arrasó la comunidad. Ahí, lo político entronca definitivamente con lo religioso y lo poético. Será Cardenal portavoz del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en el extranjero desde mediados de la década de 1970, convirtiéndose en ministro de cultura tras el triunfo de la revolución sandinista en julio de 1979. Abandona públicamente el

FSLN en 1994, en protesta contra la “corrupción y el caudillismo” del partido y de su líder.

El exteriorismo, tal como la práctica Cardenal, rechaza la ornamentación retórica —en particular la metáfora— y propone, a contrapelo de la visión que ve en el lirismo, ante todo, una efusión del “yo” (y en consonancia con el verso de W. C. Williams: “No ideas but in things”), una poesía objetiva, concreta. En su legitimación del lenguaje cotidiano, tal poética encaja en la corriente conversacionalista, vertiente constitutiva de la poesía hispanoamericana, desde mediados del siglo XX, que propugna la comunicabilidad del poema mediante el recurso a un lenguaje prosaico, no en el sentido de “banal”, sino marcado por el rechazo de los lugares comunes del discurso lírico.

De esta manera Cardenal, fuertemente influenciado por Ezra Pound y los preceptos *imagistes*, sabe reivindicar para la poesía los procedimientos que los románticos y simbolistas habían cedido a la prosa, ampliando así el campo de posibles del verso y adecuándolo al tratamiento de todo tipo de temas. Es, así, natural que la poesía del nicaragüense resulte un crisol propicio para amalgamar elementos a primera vista disímiles, incluso antitéticos, aliando sólidamente planto amoroso y denuncia política, documentalismo y mística, pensamiento mítico y rigor científico.³⁶

En el proyecto poético de Cardenal confluyen las dos vertientes constitutivas de nuestra modernidad poética. Por una parte, la tradición simbolista alimenta la poesía cardenaliana por la doble vía del modernismo — en cuyo centro se sitúa, desde luego, la presencia radiante de Darío— y de las vanguardias, con las cuales Cardenal no deja nunca de dialogar y polemizar. Por otra parte, la poética del nicaragüense se articula alrededor de las propuestas del *modernism* anglosajón, con Pound en el primer plano. He intentado reflejar este

³⁶ Ernesto Cardenal murió el 1 de marzo de 2020 en Managua. Sus restos descansan en la isla Mancarrón, en Solentiname.

dualismo, la doble raíz de la poesía cardenaliana, haciendo uso de un utillaje que convoca elementos de tradiciones críticas y teóricas tanto de origen francés como anglosajón. A esto hay que añadir la parte específicamente hispánica o hispanoamericana. Lo anterior explica y, espero, justifica la abundancia de citas en inglés y, más generalmente, la alternancia de lenguas a lo largo del texto.

Del mismo modo, la heterodiscursividad del *Cántico* demanda, a mi entender, para su adecuada apreciación crítica, el recurso a nociones y categorías que desbordan el campo de lo convencionalmente poético, como pueden serlo los conceptos de dominios especializados (*e. g.*, aquellos de la psicología cognitiva) o los pertenecientes a prácticas discursivas específicas, ya vigentes o incluso hegemónicas (los discursos de las diferentes ciencias), ya en apariencia “obsoletas” (la apologética).

En estrecha relación con el punto anterior se halla la decisión de proveer en un buen número de casos, —en el cuerpo de la tesis, pero separado por un recuadro, solución que representa un compromiso entre el “infierno” de la nota al pie y una inclusión demasiado intrusiva— el intertexto del poema: se trata, sobre todo, de las fuentes de las citas o las referencias de las alusiones. Ello se justifica no por el simple placer de una “source-hunting”, sino como un paso necesario previo a una comprensión del poema, más allá del inicial placer estético de una lectura de, en palabras de Pound, “wot is there in the page”.³⁷ Se trata, pues, de ayudar a expandir el sentido condensado por el poema (cuyo funcionamiento es hipertextualidad *avant la lettre*) y de disipar la relativa aunque inevitable oscuridad³⁸ de un poema cuyo principio consiste en la yuxtaposición extremadamente condensada de materiales que, según lo ha visto Fernández

³⁷ Carta a Eva Hesse, Junio 20, 1951. Citado en Michael Kindellan, *The Late Cantos of Ezra Pound: Composition, Revision, Publication*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019, p. 24.

³⁸ “There is no intentional obscurity. There is condensation to maximum attainable. It is impossible to make the deep as quickly comprehensible as the shallow.” Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, D. D. Paige (ed.), Londres, Faber and Faber, 1951, p. 418.

Retamar, “el lector debe conocer, al menos en parte, para descodificar plenamente el mensaje”.³⁹

La interrogación que guiará nuestra reflexión podría plantearse de esta manera: ¿Cómo los dispositivos de producción de sentido asociados a los distintos discursos (y particularmente al discurso científico) confluyen en el poema y en qué medida el resultado es *poético*? Dicho de otra forma, ¿cómo Cardenal hace poesía de la ciencia?

Partimos de la siguiente hipótesis abductiva:⁴⁰

Que una poesía contemporánea de la ciencia es posible (e incluso necesaria) en una época que parece haber expulsado el didactismo fuera del campo de lo poético y que el *Cántico cósmico* es, en efecto, poesía (la alternativa es, desde luego, pensable, pero mucho menos productiva desde el punto de vista heurístico), y poesía científica. Esto es, que los distintos discursos que confluyen en el poema se organizan según un principio poético y en vistas a configurar un sentido poético (diferente de la suma de los sentidos propios a cada discurso).

Nos apoyamos, asimismo, en las siguientes premisas:

Que el razonamiento científico no se limita a los tipos inductivo y deductivo, sino que se apoya largamente en la abducción, una forma de inferencia esencialmente *creativa*.⁴¹

³⁹ Roberto Fernández Retamar, “Prólogo a Ernesto Cardenal”, en *Antología personal*, México, Siglo XXI, 2007, p. 170.

⁴⁰ “Deduction proves that something *must* be; Induction shows that something *actually* is operative; Abduction merely suggests that something *may* be. Its only justification is that from its suggestion deduction can draw a prediction which can be tested by induction, and that, if we are ever to learn anything or to understand phenomena at all, it must be by abduction that this is to be brought about.” Charles Sanders Peirce, *Collected papers. Volume V, Pragmatism and pragmatism / Volume VI, Scientific metaphysics*, Charles Hartshorne y Paul Weiss (ed.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1974, p. 106.

⁴¹ Cf. K. T. Fann, *Peirce's theory of abduction*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1970.

Que la ciencia no lidia única, o ni siquiera mayormente, con nociones abstractas, sino que siempre guarda un pie en el mundo concreto de la experiencia.

Que la poesía, como se ha repetido desde tiempos antiguos, puede ser una forma de conocimiento, en el sentido fuerte de la palabra.

En vistas a poner a prueba nuestra hipótesis, nuestro trabajo propone una exploración, en tres partes, de los dispositivos discursivos productores de sentido que confluyen en el *Cántico cósmico*. En la primera parte exploramos el discurso de la teología natural (un discurso que aúna fe y razón) y el discurso irracional y paradójico de la mística. La segunda parte la dedicamos a la investigación de las modalidades discursivas propias de la poética *imagiste*/ exteriorista, con especial atención puesta en la preeminencia de lo visual. La tercera parte se ocupa de la técnica ideográfica, consistente en la yuxtaposición de unidades discursivas altamente condensadas. A lo largo de la tesis abordamos distintos aspectos de la discursividad científica en resonancia con la problemática tratada en cada parte.

Quizá al final de nuestro recorrido, si de nuevo prestamos oídos a la pregunta perpleja de Feynman: —“Is nobody inspired by our present picture of the universe?”⁴²— y a la profecía de Canalejas —“aunque la Humanidad espere tantos siglos como esperó de Homero al Dante [...] las edades futuras gozarán una nueva epopeya”⁴³—, no sea demasiado aventurado pronosticar, a propósito de la nueva épica, que ésta será (como lo apuesta Cardenal) *astrofísica* o no será.

⁴² Richard Feynman, *The pleasure of finding things out*, Cambridge (MA), Perseus Books, 1999, p. 145.

⁴³ Francisco de Paula Canalejas, *op. cit.*, p. 202

PARTE 1: FE Y RAZÓN

Encuentros y desencuentros

Según el propio Cardenal, su poesía se nutre de la ciencia porque en los hechos científicos encuentra “muchísima inspiración mística y mucha inspiración poética”⁴⁴ Probablemente a pocos escandalice el hecho de que Cardenal encuentre inspiración poética en la ciencia. ¿No cantó Baudelaire la belleza abyecta de lo putrefacto, los futuristas la belleza convulsa de la máquina? El que halle inspiración mística es menos evidente. En efecto, ¿cómo conciliar dos visiones del mundo no sólo opuestas, sino contradictorias? La historia de las relaciones entre la religión y ciencia (en el sentido amplio del conjunto de los saberes derivados de la observación y la razón) es una historia de desencuentros más o menos violentos: lo atestiguan Hipatia, Bruno, Galileo, Darwin. Y, sin embargo, la llamada civilización occidental es el resultado, en gran medida, de la combinación y de la interacción de las tradiciones cristiana y científica, un poco como el relieve terrestre resulta de la interacción entre las placas tectónicas.

En tiempos precientíficos o precristianos las relaciones entre religión y razón no son menos complicadas y la poesía no sólo las refleja sino que ayuda a conformarlas. Lucrecio (ca. 99 a. C.-ca. 55 a. C.) construye su *De rerum natura* como un ataque contra la superstición religiosa con las armas de la razón filosófica. Por otro lado, previo a la revolución científica, Dante (1265-1321) realizará en la *Comedia* la síntesis perfecta de la visión mística y el modelo racional (aristotélico) del mundo.

El *Cántico cósmico*, largo poema de casi 16000 versos divididos en 43 “cantigas”, es difícilmente clasificable. Compararlo con cualquier obra poética previa, según escribe en la solapa el editor de la traducción inglesa, “is to diminish its originality.”⁴⁵ Lo cierto es que el *Cántico* se inscribe de manera

⁴⁴ Ernesto Cardenal, *Este mundo y otro*, op. cit., p. 71.

⁴⁵ Ernesto Cardenal, *Cosmic canticle*, John Lyons (trad.), Willimantic (CT), Curbstone Press, 1993.

bastante inmediata en una tradición que incluiría en su canon obras como el *De rerum natura*, de Lucrecio, la *Divina Comedia* de Dante o, temporal y espacialmente más cercano, el *Canto general* de Neruda. En esta genealogía entran también el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, la whitmaniana *Song to myself* y los *Cantos* de Ezra Pound —modelo directo de la *magnus opus* cardenaliana. Si, como señala Octavio Paz, “la mayoría de los poetas escogen a sus antepasados”,⁴⁶ el árbol genealógico de Cardenal se encuentra, entero, en su *Cántico cósmico*.

En lo que sigue exploraremos una rama, la teológico-mística, central en la discursividad del poema cardenaliano. Así, una de las relaciones intertextuales más estrechas, y la primera que el poema establece (ya desde el íncipit: “En el principio...”), es la que lo enlaza al conjunto de los textos bíblicos. El *Cántico cósmico* explota poéticamente las tensiones producto de la interacción de discursos —es decir: de visiones del mundo— diversos, al tiempo que las tematiza, como ocurre, por ejemplo, en estos versos:

El cristianismo es locura reconoció San Pablo.
El cristianismo es locura o no es cristianismo.
No la única, pero tal vez es la máxima locura.

(Cantiga 34: *Luz antigua sollozante*)

En efecto, el advenimiento del cristianismo supone una primera gran ruptura (otra será la revolución científica) en la historia del pensamiento occidental. Tal como lo ha señalado Étienne Gilson,

la nueva revelación está colocada como una piedra de escándalo entre el judaísmo y el helenismo. Los judíos quieren la salvación por la observancia integral de una ley y la obediencia a las órdenes de un Dios cuyo poder se muestra en milagros de gloria; los griegos quieren una salvación conquistada por la rectitud de la voluntad y una certeza obtenida por la luz natural de la razón. A unos y otros ¿qué les trae el Cristianismo? La salvación por la fe en Cristo crucificado; es decir, un escándalo para los judíos, que reclaman un milagro de gloria, y a quienes

⁴⁶ Octavio Paz, *Obras completas I. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura económica, 1994, p. 562.

se les ofrece en cambio la infamia de un Dios humillado; una locura para los griegos, que reclaman lo inteligible, y a quienes se les propone el absurdo de un Dios-hombre, muerto en la cruz y resucitado de entre los muertos para salvarnos. Lo que el Cristianismo opone a la sabiduría del mundo es, pues, lo impenetrable, el escándalo misterioso de Jesús.⁴⁷

La definición que da San Pablo en la *Epístola a los corintios* de la revelación cristiana toma activamente partido por la fe en contra de la razón:

Porque la palabra de la cruz es locura a los que se pierden; pero a los que se salvan, esto es, a nosotros, es poder de Dios. Pues está escrito: Destruiré la sabiduría de los sabios, Y desecharé el entendimiento de los entendidos. ¿Dónde está el sabio? ¿Dónde está el escriba? ¿Dónde está el disputador de este siglo? ¿No ha enloquecido Dios la sabiduría del mundo? Pues ya que en la sabiduría de Dios, el mundo no conoció a Dios mediante la sabiduría, agradó a Dios salvar a los creyentes por la locura de la predicación. Porque los judíos piden señales, y los griegos buscan sabiduría; pero nosotros predicamos a Cristo crucificado, para los judíos ciertamente tropezadero, y para los gentiles locura; mas para los llamados, así judíos como griegos, Cristo poder de Dios, y sabiduría de Dios. Porque lo insensato de Dios es más sabio que los hombres, y lo débil de Dios es más fuerte que los hombres.⁴⁸

La acogida de la irracionalidad, tan ostensible en la predicación paulina, pasará a ser un elemento constitutivo de la episteme occidental. La historia del cristianismo, surgido en el seno de una civilización construida en gran medida sobre los logros de la razón, puede entenderse como una danza de siglos entre el *logos* y el *misterio*:

El misterio de los misterios, el verdadero escándalo para helénicos y judíos, es la revelación de Dios en la persona humana y divina de Cristo. Las enseñanzas de los apóstoles se centran en este misterio de la encarnación. Y es esta misma revelación la que el cristiano está dispuesto a aceptar por la fe, como guía de una vida que adquiere su verdadero sentido si se dirige a la salvación eterna del alma. Ahora bien, la fe, creencia y convicción de las cosas que no se ven (san Pablo), no parece encuadrar en el marco de la antigua lógica, la lógica de la razón, que desarrollaron, siglos tras siglos, los filósofos de Grecia. Parece como si un elemento irracional al mismo tiempo que básico, viniera a introducirse

⁴⁷ Étienne Gilson, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid, Ediciones Rialp, 2009, p. 28.

⁴⁸ *1 Corintios* 1, p. 18-25 (Reina-Varela 1960).

en el cuerpo mismo del conocimiento cuando se nos dice que conocer es, principalmente, creer.⁴⁹

La danza se aparenta más, en ocasiones, a una lucha, como lo ilustra el fideísmo radical de un Tertuliano (*ca.* 160-*ca.* 220) cuyo emblemático *credo quia absurdum* (“creo porque es absurdo”) resume la perspectiva que decreta la irrelevancia de la razón en cuestiones divinas.

De cualquier forma, todo ello no obstó para que la razón griega llegara a nosotros gracias principalmente al celo de hombres de fe cristianos (y musulmanes). Los Padres de la Iglesia se encargarán de aclimatar el pensamiento filosófico antiguo al suelo cristiano. Así, famosamente, Agustín de Hipona conciliará platonismo y fe cristiana, mientras que Tomás de Aquino hará lo propio con la filosofía aristotélica. La búsqueda de una cohabitación de la fe y la razón está en el origen de métodos e ideas cuya influencia llega hasta nuestros días y de algunos de los trabajos más importantes en la historia del pensamiento occidental. Y el surgimiento de la ciencia moderna se produce en un contexto cultural marcado por una profunda religiosidad, lo cual ya da una idea de la inadecuación de la hipótesis de una incompatibilidad esencial entre ciencia y religión. Incluso se halla en el mismo san Pablo el germen de una teología natural que permitiría acercarse al creador a través de las creaturas: “Porque las cosas invisibles de él, su eterno poder y deidad, se hacen claramente visibles desde la creación del mundo, siendo entendidas por medio de las cosas hechas, de modo que no tienen excusa [para no creer]”.⁵⁰

El pensamiento patrístico se alejará, en general, de un antirracionalismo extremo para desarrollar, en cambio, la estrategia más conciliadora inaugurada por el apologeta griego Justino mártir (*ca.* 100-*ca.* 165), a partir de quien “[l]os filósofos griegos adquieren derecho de ciudadanía en la nueva ciudad cristiana.

⁴⁹ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 121.

⁵⁰ *Romanos* 1, p. 20. (Reina-Valera 1960)

Y con ellos, como ayuda a la fe, adquiere derecho de ciudadanía la razón.”⁵¹ Justino, como lo cuenta él mismo en su *Diálogo con Trifón*, había ensayado varios sistemas filosóficos que lo habían decepcionado antes de su conversión. Así, la experiencia de Justino, que reivindica sin contradicción el título de filósofo, es ejemplar en tanto “busca la verdad valiéndose únicamente de la razón, y fracasa; la fe le ofrece la verdad, la acepta, y, luego de aceptarla, la halla satisfactoria para la razón.”⁵²

De esta forma comienza una era en las relaciones entre razón y fe sintetizada en el adagio *philosophia ancilla theologiae*, cuya primera formulación se remonta probablemente al filósofo judío en lengua griega Filón de Alejandría (ca. 20 a. C.-ca. 45 d. C.), y que fue retomado más tarde y prolongado a la doctrina cristiana por Clemente de Alejandría (ca. 150 – ca. 215).⁵³

El rol ancilar de la filosofía en la vivencia religiosa, deudor de una jerarquización de los saberes de raigambre aristotélica, vacilará a lo largo de la Edad Media entre la preponderancia, ya del aspecto de subordinación, ya del de asistencia. Así, san Agustín (354-430), quien no esconde su entusiasmo y admiración por la filosofía griega, la juzga también severamente como inferior a la sabiduría revelada de la religión verdadera. En todo caso, asigna al saber antiguo un papel auxiliar y, más generalmente, subordina la razón a la fe: “Todo hombre quiere entender; no existe nadie que no lo quiera; pero no todos quieren creer. Me dice alguien: ‘Entienda yo y creeré’. Le respondo: Cree y entenderás” (Sermón XLIII).⁵⁴

⁵¹ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 123.

⁵² Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ Cf. José Luis Illanes Maestre, «Philosophia ancilla theologiae. Límites y avatares de un adagio», en *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 36, n° 1, 2004, p. 13-36.

⁵⁴ San Agustín, *Obras VII. Sermones (1º)*, Miguel Fuertes Lanero y Moisés M^a Campelo (trads.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1981, p. 591.

Más aún, el platonismo agustiniano casi no deja espacio para una participación del mundo natural en la experiencia religiosa (contrariamente al aristotelismo de un santo Tomás). Así lo declara en sus *Confesiones*:

¿Y *qué es esto?* Pregunté a la materia del mundo por mi Dios y me respondió: —No soy yo, sino que Él me ha hecho).

Pregunté a la tierra y me dijo: —No soy.

Y todo cuanto hay en ella me confesó lo mismo. Pregunté *al mar y a sus abismos, y a los reptiles de almas vivas* y me respondieron:

—No somos tu Dios; busca por encima de nosotros.

Pregunté a las ventosas auras, y la totalidad del cielo con sus habitantes me dijo: —Se equivoca Anaxímenes; no soy Dios.

Pregunté al cielo, al sol, a la luna, a las estrellas: —Tampoco somos nosotros el Dios que buscas —me dijeron.

Y dije a todas estas cosas que rodean las puertas de mi carne: —Decidme algo de mi Dios, ya que vosotras no lo sois; decidme algo de Él.

Y con gran voz rompieron a gritar:

—*Es Él quien nos ha hecho.*⁵⁵

Como anota Ramón Xirau, san Agustín explora “una sola vía en la cual coinciden la razón, la fe y la caridad, en busca de una revelación que surge del mundo creado y del alma cuando esta regresa a sí misma y encuentra que en ella habita la verdad.”⁵⁶ En este sentido la filosofía patristica retoma al menos parcialmente el modelo griego de una sabiduría práctica, desembocando sobre un ideal de amor (*caritas*) y unión con Dios y el cosmos. En este sentido, y tal como lo señala José Luis Illanes,

al referirse a la patristica, por “teología” debe entenderse no tanto una ciencia, en el sentido moderno del vocablo, cuanto una vida. Más concretamente, una vida de comunión con Dios; vida que connota y presupone, ciertamente, la dimensión intelectual en sentido estricto, pero que trasciende esa dimensión. Es en referencia a esa vida —y, por tanto, a la persona considerada en la totalidad de sus dimensiones—, como si se quiere ser fiel al espíritu de los Padres, puede hablarse de servicio y no —o al menos no primariamente— en referencia a un saber concreto. Toda consideración de la conexión entre ciencias o saberes debe venir

⁵⁵ San Agustín, *Confesiones*, Alfredo Encuentra Ortega (trad.), Madrid, Gredos, 2010, p. 477-478.

⁵⁶ Ramón Xirau, *op. cit.*, 138.

después, y presuponiendo siempre ese contexto vital.⁵⁷

Por otro lado, la historia de las relaciones entre filosofía y teología alcanza un punto crítico tras el período caótico de los siglos X y XI. La actitud recelosa de ciertos teólogos impidió a la filosofía desarrollarse de manera independiente. El ejemplo paradigmático de esta severidad teológica lo encarna el reformista dominico Pedro Damiano (1007-1072), quien pone radicalmente el acento sobre el aspecto sujecional del adagio que resume la situación ancilar de la filosofía. Para el monje y teólogo,

Cette expression et les comparaisons qui l'illustrent ne signifient pas du tout que la théologie puisse et doive s'en remettre à la philosophie du soin de telles ou telles besognes, même inférieures. Elles signifient au contraire que la théologie doit n'avoir aucune confiance en la philosophie et la maintenir avec la prudence la plus soupçonneuse dans un état de stricte servitude. Jamais et sous aucun prétexte la raison naturelle ne doit avoir l'initiative de la recherche ni s'arroger le contrôle de la vérité. Ce n'est pas une chose facile que d'adapter aux dogmes révélés par Dieu les raisonnements des dialecticiens ou des rhéteurs. C'est donc une erreur grave que de vouloir soumettre la révélation aux règles du syllogisme, de prétendre par exemple que, puisque cela est contradictoire pour la raison, il est impossible à Dieu de faire que ce qui a eu lieu n'ait pas eu lieu. La philosophie ne précède pas la théologie, elle la suit; car si elle voulait la précéder il arriverait qu'en suivant les conséquences des termes qu'elle profère, elle perdrait de vue la lumière intérieure qui nous éclaire et le droit sentier de la vérité. La philosophie ne doit donc pas s'arroger le droit de magistère sur la révélation, mais s'en faire l'esclave et la servir comme une servante sert sa maîtresse.⁵⁸

Y si bien la fórmula "*philosophia ancilla theologiae*" interpretada en el sentido drástico de Pedro Damiano "ne représente pas exactement la pensée des grands scolastiques concernant les rapports de la raison et de la foi", es preciso constatar que la visión del dominico, amigo a la sazón de Hildebrando de Sovana (el futuro Gregorio VII, 1020-1085), "représente très exactement au

⁵⁷ José Luis Illanes Maestre, "*Philosophia ancilla theologiae*. Límites y avatares de un adagio", en *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 36, n° 1, 2004, p. 21.

⁵⁸ Etienne Gilson, *op. cit.*, p. 35.

contraire la conception officielle qui fut celle de l'Eglise et de la papauté".⁵⁹ Esta alianza predetermina el carácter que adquirirá la Universidad de París (fundada en 1150), considerada baluarte de la fe y fuente de la suprema verdad,⁶⁰ a diferencia de otras universidades (es notable el caso de Oxford) que conservan una relativa libertad que le confiere un carácter más "científico".

Si el rigorismo de un Pedro Damiano marca la postura oficial de la Iglesia en el inicio del nuevo milenio, Anselmo de Canterbury (1033-1109) prolonga y consolida el método agustiniano de la *fides quaerens intellectum* ("la fe buscando el entendimiento")⁶¹, con él, y paradigmáticamente con su célebre argumento ontológico a favor de la existencia de Dios, de gran influencia en la filosofía occidental, "encontramos la primera tentativa de la filosofía medieval por aclarar los datos de la fe mediante los argumentos de la razón."⁶²

Así, con Anselmo comienza verdaderamente el deslinde entre fe y razón que habrá de acentuarse en los siglos venideros. El advenimiento de la nueva ciencia, gracias en buena parte a la reintroducción de una parte del canon aristotélico conservada sólo fragmentariamente en Occidente y resguardada durante siglos por los estudiosos musulmanes, no hace más que avivar el problema de las relaciones entre estas dos formas de conocimiento. La respuesta teológica toma la forma de un intento de coordinación del conocimiento revelado y el conocimiento natural que va a cristalizarse en el pensamiento escolástico.

Una figura esencial en la recuperación occidental del corpus aristotélico es Alberto Magno (1193-1206), verdadero hombre de ciencia cuyo trabajo sentaría a su vez las bases de la filosofía de Tomás de Aquino (1225-1274). Santo

⁵⁹ *Idem*, p. 44.

⁶⁰ *Idem*, p. 48 y ss.

⁶¹ *La fe que busca comprender* era el título inicialmente previsto por Anselmo para su *Proslogion*. Cf. San Anselmo, *Proslogion*, Judit Ribas y Jordi Corominas (trads.), Madrid, Tecnos, 1998, p. 5. San Anselmo declara haber escrito "con la disposición de quien intenta elevar su espíritu a la contemplación de Dios y busca entender lo que cree."

⁶² Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 155.

Tomás, máximo representante del escolasticismo, elabora una filosofía que es “la tentativa por esclarecer no sólo los límites de la fe, no sólo la esfera de la razón, sino los contactos posibles y compatibles entre lo racional y lo suprrracional.”⁶³

El aristotelismo del aquinate trasluce ante todo en el papel central asignado en su pensamiento a la interpretación naturaleza: “Como Aristóteles, santo Tomás partirá del mundo sensible. A diferencia de Aristóteles, lo hará basándose en la idea muy claramente cristiana de que el mundo sensible es un mundo creado por Dios, que tiene en sí las huellas divinas y que nos debe conducir a la divinidad que lo ha creado”.⁶⁴

Otro aspecto aproxima la obra de santo Tomás a la de Aristóteles: su carácter de *summa*, o de gran síntesis totalizadora del pensamiento de su tiempo, emblemática del apogeo de una visión del mundo como *ordinata collectio creaturarum*,⁶⁵ fruto magnífico de la armonía entre la fe y la razón. Síntesis y armonización posibilitadas por el pensamiento cristiano en la medida en que “lo real es inagotable y por consiguiente la tentativa de sintetizarlo en forma de principios es una empresa prácticamente imposible”, e incluso “puede darse [...] que la realidad natural no sea sintética y que no sea posible encontrarle una unidad sino considerándola desde el punto de vista de un sujeto.” Frente a ello, “[a]l elegir al hombre en su relación con Dios como centro de perspectiva, el filósofo cristiano se da un centro de referencia fijo, que le permite introducir en su pensamiento el orden y la unidad.”⁶⁶

Al designar los límites de cada una, la distinción tomista entre los dominios de la fe y los de la razón abre la puerta a un desarrollo de la filosofía

⁶³ *Idem*, p. 164.

⁶⁴ *Idem*, p. 162.

⁶⁵ La expresión es del gramático y filósofo platónico Guillermo de Conches (1080/1090-1145/1150). Cf. Tina Stiefel, “Science, Reason and Faith in the Twelfth Century: The Cosmologists’ Attack on Tradition, en *Journal of European Studies*, vol. VI, n° 21, 1976, p. 1-16, p. 4.

⁶⁶ Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 43.

independientemente de la teología. En este sentido no es contradictorio afirmar que el pensamiento tomista está en la raíz de la filosofía emancipada del yugo teológico que verá la luz en los siglos posteriores.⁶⁷

Con todo, para santo Tomás, “el más intelectualista de los filósofos cristianos”,⁶⁸ la filosofía continúa estando subordinada a la teología, debido a la falibilidad de la razón humana, como lo explica Gilson:

Para remediar esa *debilitas rationis* el hombre tiene, pues, necesidad de una ayuda divina; y es la fe quien se la ofrece. Como San Agustín y San Anselmo, Santo Tomás ve la razón del filósofo cristiano entre la fe, que guía sus primeros pasos, y el conocimiento pleno de la visión beatífica por venir; como Atenágoras, piensa que el hombre no puede aspirar al perfecto conocimiento de Dios sin ingresar en la escuela de Dios, *qui est sui perfectus cognitor*. La fe es quien, tomándolo en cierto modo de la mano, lo pone en el buen camino y le acompaña cuanto tiempo sea menester para protegerlo contra el error.⁶⁹

Podemos atisbar así, con filósofo francés, la gran complejidad del problema de las relaciones entre fe y razón en la Edad Media así como el de la pertinencia de la noción de una “filosofía cristiana”:

Que, tomada en sí y absolutamente, una filosofía verdadera sólo deba su verdad a su racionalidad, es indiscutible; San Anselmo y aun San Agustín fueron los primeros en decirlo; pero que la constitución de esa filosofía verdadera no haya podido llegar a su fin y remate sino con la ayuda de la revelación, obrando como auxilio moral indispensable a la razón, es igualmente cierto, desde el punto de vista de los filósofos cristianos [...]. Descubrir en la historia la presencia de una acción ejercida sobre el desarrollo de la metafísica por la revelación cristiana, sería traer una demostración en cierto modo experimental de la realidad de la filosofía cristiana.⁷⁰

⁶⁷ Con gran razón escribe Gilson que Tomás de Aquino “no ha escrito para su siglo; tenía el tiempo por delante.” *Idem*, p. 547.

⁶⁸ *Idem*, p. 44.

⁶⁹ *Idem*, p. 44-45.

⁷⁰ *Idem*, p. 45-46.

En todo caso, el gran impulso sintetizador característico del periodo patrístico, nutre con su savia el proyecto poético cardenaliano,⁷¹ el cual puede ser leído como una actualización del discurso apologético cristiano, tal y como lo ilustra el pasaje siguiente:

La atmósfera está llena de sus moléculas
y en el aire respiramos a los muertos.
Pero la misteriosa vida:
 ¿nacida sólo del azar
 o de inevitables reacciones químicas?
La explicación de que vino de otro planeta,
un microorganismo venido, etc...
haciendo decir a Chesterton
que es como si un muerto saliera en un cementerio
y lo explicaran diciendo
que sería un muerto venido de otro cementerio.*
Las células de un molusco no son locas ni impredecibles.
 Y un embrión: ¿quién lo explica?

(Cantiga 35: *Como las olas*)

*[T]he suggestion [from Thomas Alva Edison] that [life] came from another planet seems a rather weak evasion. Even a mind enfeebled by popular science would be capable of stirring faintly at that, and feeling unsatisfied. If it came from another planet, how did it arise on that planet? And in whatever way it arose on that planet, why could it not arise in that way on this planet? We are dealing with something admittedly unique and mysterious: like a ghost. The original rising of life from the lifeless is as strange as a rising from the dead. But this is like explaining a ghost walking visibly in the church yard, by saying that it must have come from the churchyard of another village.⁷²

Estos versos que aúnan discursividad objetivista e interrogación metafísica son representativos del fino trabajo de hilado con el que Cardenal elabora su texto (su *tejido*). Así, el excursus anterior por el pensamiento medieval, dominado por las relaciones entre fe y razón, encuentra su justificación, además

⁷¹ Recordemos que Cardenal recibió una formación teológica en el Seminario de Cristo Sacerdote, en el municipio antioqueño de La Ceja, a principios de la década de los 60.

⁷² Gilbert K. Chesterton, *The Collected Works. Vol. XXXIII: The illustrated London News, 1923-1925*, Lawrence J. Clipper, (ed.), San Francisco, Ignatius Press, 1990, p. 322.

de en su rol introductorio a la problemática moderna de las relaciones entre las ciencias y la experiencia religiosa, en la luz que arroja a un número de estrategias discursivas y semióticas (*i. e.*, productoras de sentido) movilizadas en el *Cántico cósmico*.

Concretamente, el carácter marcadamente apologético del poema lo emparenta, desde luego, con los apologetas cristianos de los primeros siglos (los propios apóstoles, Justino, Tertuliano, Clemente de Alejandría) y con los grandes armonizadores de la Edad Media (Agustín, Anselmo, Tomás de Aquino); pero sobre todo, con toda una tradición teológico-natural que va de Robert Boyle a Teilhard de Chardin, pasando por William Paley.

Siguiendo en ello a Pedro, quien urge a los primeros cristianos a que “estén siempre listos para responder a todo el que les pida razón de la esperanza que hay en [ellos]”,⁷³ el *Cántico* de Cardenal ofrece, sin agotarse en él, un testimonio de fe ejemplar en su apertura discursiva. Las “razones” del poema, como corresponde a un auténtico discurso apologético, “sont celles du dialogue, et d’un dialogue non seulement extérieur mais intérieur au croyant : [l’apologétique] cherche à établir les motifs qu’à chaque époque le fidèle reconnaît à sa croyance, en face de sa propre incroyance, et à les communiquer à autrui.”⁷⁴

Teología natural

Uno de los hilos constitutivos de la urdimbre discursiva del poema del nicaragüense es el de la teología natural, una de las vías más frecuentadas por los apologetas del periodo escolástico. Se trata de una forma de acceso a un conocimiento (siempre parcial) del Creador a través de las creaturas. Así, las

⁷³ 1 Pedro 3, p. 15. (Reina-Valera, 2015).

⁷⁴ Bernard Dupuy, “Apologétique”, en *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/apologetique/>; acceso: 17/06/2021].

quinque viae sistematizadas por Tomás de Aquino permiten inferir la existencia de Dios, pero la razón sigue supeditada a la fe: “La existencia de Dios y otras verdades que de Él pueden ser conocidas por la sola razón natural [...] no son artículos de fe, sino preámbulos a tales artículos. [...] Sin embargo, nada impide que lo que en sí mismo es demostrable y comprensible, sea tenido como creíble por quien no llega a comprender la demostración.”⁷⁵

Las pruebas especulativas de la existencia de Dios⁷⁶ que se apoyan en la experiencia, es decir, siguiendo la clasificación kantiana, los argumentos cosmológicos y los físico-teológicos,⁷⁷ proveen, como se verá, buena parte de los motivos que se entretajan en el poema cardenaliano (Cardenal, consecuentemente con su poética exteriorista —*concreta*—, prescinde, como lo hace Aquino, del argumento ontológico anselmiano, el cual peca de *abstracto*).

Así, el pasaje del Cántico citado anteriormente figurativiza el argumento teleológico, o del diseño, el cual parte de la evidencia de un orden en la naturaleza atribuido a un Creador inteligente: “Las células de un molusco no son locas ni impredecibles./ Y un embrión: ¿quién lo explica?”

De manera análoga, los versos siguientes que aluden de forma explícita el argumento de tipo cosmológico:

Ah, Leibniz, la razón por la que algo exista
en vez de no existir.

Y el que no todo pueda ser puro azar.

Cantiga 40: *Vuelo y amor*

Un argumento de este tipo parte de la necesidad de explicación de alguna característica observable del universo, por ejemplo, el movimiento o la

⁷⁵ Tomás de Aquino, *Suma de teología*, José Martorell Capó (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 110.

⁷⁶ Para Santo Tomás, la *esencia* de Dios es cognoscible únicamente y de forma indirecta a través de la analogía.

⁷⁷ Cf. Immanuel Kant, *Critica de la razón pura*, Mario Caimi (trad.), Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 641-642. Ambos tipos de argumentos han sido objeto de formulaciones tempranas de Platón y Aristóteles.

existencia de cosas contingentes, explicación que se identifica a la causa primera, o Dios, como lo sugiere, bajo la subdeterminación, la interrogación retórica que llega tres versos después: “¿Este plan, de quién?”.

En el *Cántico*, las formulaciones clásicas (Eckhart, Aristóteles,) se entrelazan en la cuestión central del *sentido* (del poema y del universo), plasmadas a menudo en el motivo del viaje:⁷⁸

Que si la creación fue causada por algo...
¿A qué viene en octubre el vireo
de vestido verde-olivo y ojo rojo?
¿O adónde va, a qué va la V de los patos en la tarde?
La humanidad es como un niño que en todo tiene *por qué*.
Salir del tiempo y del ser
-sermón de Eckhart-
y llegar a la Causa sin causa.*
Qué es ser, poco sabemos. Y menos
qué es causa.
¿Qué significa ser ser sin causa?
¿y Causa sin causa?
“*Inmóvil* es una palabra
para algo que no existe en el universo.”
Y la opinión actualmente más extendida
de que hay un punto en el universo más
allá del cual no hay objetos celestes.
Aún válido el precepto de Aristóteles: ante el cosmos
arreglarse la toga con respeto.**

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

[Sermón XI] ¿Cuándo es [la] plenitud del tiempo? Cuando ya no existe el tiempo. Cuando uno, en medio del tiempo, ha puesto su corazón en la eternidad y todas las cosas temporales han muerto en su fuero íntimo, entonces es la ‘plenitud del tiempo’. Alguna vez dije: Quien se alegra en el tiempo, no se alegra todo el tiempo. Dice San

⁷⁸ El motivo del viaje, que aúna las nociones de movimiento y de origen-destino, toma en el poema, las más de las veces, la forma interrogativa, abriendo el texto a una subdeterminación empírica lleva resonancias místicas: “¿Y las galaxias hacia dónde van?” (Cantiga 4: *Expansión*); “¿Por qué viaja la luz? ¿Y hacia dónde va?” (Cantiga 5: *Estrellas y luciérnagas*); “¿Hacia dónde corre el espacio-tiempo?” (Cantiga 6: *Más allá y más acá*); “¿Pero el mar y el amor adónde van?” (Cantiga 7: *El cálculo infinitesimal de las manzanas*); “La luz viaja a 300.000 kilómetros por segundo/ ¿pero por qué viaja la luz y hacia dónde va?” (Cantiga 10: *Cántico del sol*); etc.

Pablo: ‘¡Todo el tiempo alegraos en el Señor!’ (Filip. 4, 4). Quien se alegra por encima del tiempo y fuera del tiempo, éste se alegra todo el tiempo.⁷⁹

**Aristóteles dice de manera excelente que no hay ocasión en la que debemos mostrarnos más respetuosos que cuando se trata de los dioses. Si entramos en los templos con la debida compostura y, cuando vamos a asistir a un sacrificio, bajamos el rostro, si nos recogemos la toga y adoptamos una actitud de recato en todo, cuánto más debemos hacer esto cuando tratamos de las constelaciones y estrellas y de la naturaleza de los dioses, para no tener la desvergüenza de afirmar lo que ignoramos o faltar a la verdad en lo que sabemos.⁸⁰

La actitud discursiva de Cardenal en asuntos teológicos es menos dogmática que en asuntos político-ideológicos, como lo ha visto Geneviève Fabry :

D’un côté, la science (spécialement l’astrophysique mais aussi la biologie, la chimie, la physique des quantas, etc.) constitue le matériau principal de la réflexion du poète. De l’autre, cette réflexion, bien souvent didactique et parfois, quand l’exposé mêle des considérations politiques et sociales au thème majeur, lourdement dogmatique, se voit comme déstabilisée par l’irruption d’une subjectivité brûlante à la recherche d’un fondement pour la conscience qui interroge l’immensité énigmatique de l’univers.⁸¹

Considérense, por ejemplo, los siguientes pasajes, guiados por una especie de sobredeterminación interpretativa que no deja mucho lugar al disenso:

Noche/día.

Capitalismo y socialismo.

“He descendido para librarlos de los egipcios”

(Cantiga 19: *Hacia el hombre nuevo*)

El Capitalismo era un régimen en que se nos prohibía amar.

O al menos un fenómeno marginal el amor.

El Capitalismo nos vuelve otra vez en vez de células cristalinas.

⁷⁹ Meister Eckhart, *Tratados y sermones*, Ilse Teresa Masbach de Brugger (trad.), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013, p. 351.

⁸⁰ [Séneca *Cuestiones naturales* VII 30] Aristóteles, *Fragmentos*, Álvaro Vallejo Campos (trad.), Madrid, Gredos, 2005, p. 290.

⁸¹ Geneviève Fabry, “Entre science et mystique : le Cantique cosmique d’Ernesto Cardenal” en *Les Lettres romanes*, vol. 64 n° 1-2, 2010, p. 131.

Ontológico el egoísmo.

El instinto de muerte que hay en el hombre
no es heredado. No es un instinto de los animales.
Es adquirido.

(Cantiga 27: *La danza de los millones*)

El Río Chiquito de León, alimentado de manantiales
de cloacas, desechos de fábricas de jabón y curtiembres,
agua blanca de fábricas de jabón, roja la de las curtiembres;
plásticos en el lecho, bacinillas, hierros sarrosos. Eso
nos dejó el somocismo.
(Hay que verlo otra vez bonito y claro cantando hacia el mar.)
Y al lago de Managua todas las aguas negras de Managua
y los desechos químicos.

Y allá por Solentiname, en la isla La Zanata
un gran cerro blanco y hediondo de esqueletos de pez-sierra.
Pero ya respiraron los pez-sierra y el tiburón de agua dulce.
Tisma está llena otra vez de garzas reales
reflejadas en sus espejos.

Tiene muchos zanatillos, piches, guises, zarcetas.

La flora también se ha beneficiado.

Los cusucos andan muy contentos con este gobierno.

Recuperaremos los bosques, ríos, lagunas.

Vamos a descontaminar el lago de Managua.

La liberación no sólo la ansiaban los humanos.

Toda la ecología gemía. La revolución
es también de lagos, ríos, árboles, animales.

(Cantiga 18: *Vuelos de victoria*)

Compárese *ethos* discursivo que se esboza en los pasajes anteriores con el
de unos versos como los siguientes, en los que la subdeterminación el poema
abre —a pesar y por encima de la orientación decididamente mística—,
configurando un espacio de acción para el lector:

¿La vida es irreversible?

¿Es irreversible el amor?

La primera causa del universo,
de la materia cada vez en mayor y mayor
expansión, queda al lector determinarlo.

Las ecuaciones no lo dicen.

De tantas coincidencias dependida nuestra existencia

que podría pensarse en un Autor de las coincidencias.

(Cantiga 40: *Vuelo y amor*)

A continuación cito *in extenso* un pasaje de la Cantiga 6 (separado por blancos del resto de la cantiga), que nos dará una idea de la manera como el *Cántico cósmico* teje su red de significaciones a partir de una gran diversidad de discursos y la consiguiente densidad semántica y semiótica que resulta de la estrategia cardenaliana.

Se inspiró en Pitágoras el poeta Aratos
que San Pablo citó en el Aerópago*
(los hombres son de la raza de Dios según Pitágoras).

Todo el universo armonía musical.

Todo es número y armonía

en la música y en los astros.

O ondas como entendemos ahora,

melodiosas ondas,

las ondas Hertzianas, las ondas de luz, las ondas del mar
y las de los átomos.

El color de una flor

son las ondas de luz que no absorbe esa flor.

Y la belleza de las muchachas también son ondas.

El olor de la flor

es su canto.

Vibración de sus átomos.

La conformación armoniosa de los átomos de la rosa
es su olor.

De difusos e informes estados gaseosos
a solidez condensada y compleja.

De nubes indefinidas de átomos al azar
a simetría estructural y forma desarrollada.

La relación de la masa y la luz:

la masa crea presión que produce calor que genera luz.

El cielo vueltas dando.

Y así pues la materia, toda la materia no es

sino nubes, formas en rotación, o esferas

sus pasos desiguales

*y en proporción concorde tan iguales.***

El cosmos, como un círculo para los omahas.

Tinaja azul de barro para los jíbaros.

El cielo para los mayas un caparazón de tortuga.

Y como una única cuerda tensa lo sentía Plotino
que tocada en un extremo también el otro recibe el movimiento
y tocada otra cuerda también hay una misma armonía
y si la vibración pasa de una lira a otra, por simpatía,
también en el universo hay una sola armonía.***

De pronto las primeras notas, y sale
una negrita, moviendo todo lo movable de su cuerpo
hacia el palo de mayo todo colores
y un muchacho se le acerca, acerca, con contorsiones
como las de una culebra inyectada con alcohol
de atrás para adelante, adelante y atrás,
y ella coquetea

en entrega y rechazo,
rechazo y entrega,

y ahora salen ya otros al ruedo
¡Mayo-Yaaaa! Los movimientos rápidos del cuerpo
son los movimientos rápidos de la música.

En el centro de los círculos que están llenos de fuego
y de otros círculos más lejos que están llenos de noche,
impulsando a la unión de la hembra con el macho
y el macho con la hembra: así Dios para Parménides.

Por lo que también decía Shawn, el bailarín,
no poder imaginar a Dios sin ritmos.

“...su infinito Ser Rítmico”

Los que responden al alargamiento de los días de primavera
o su acortamiento en otoño.

“Tierra, sol, astros, estaciones tan ordenadas...

¿No es fácil probar que existen los dioses,
querido huésped?”****

Siendo para las tribus nuer
uno y muchos a la vez.

Como el pájaro sale del huevo, dicen los zuñi.

Los primeros hombres no andaban erectos. Tenían cola.

Cuando el mundo era todavía nuevo y fresco.

De una edad sin hienas hablaban los sumerios.

Han buscado en sus canoas en los lagos los algonquinos
las islas del otro mundo donde no hay hambre ni guerra
(dicen que las han visto).

Los pigmeos recuerdan el gran árbol que unía el cielo y la tierra

“Hemos perdido el cielo” cantan los ojiwas.

Las 4 estaciones en su orden regular, sin confusión,

nada dañaba al hombre y el hombre a nada dañaba,

pero se alteró el orden del universo dicen los chinos.

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

*[Hechos 17, 22-28] Entonces Pablo se puso de pie en medio del Areópago y dijo: — Hombres de Atenas: Observo que son de lo más religiosos en todas las cosas. Pues, mientras pasaba y miraba sus monumentos sagrados, hallé también un altar en el cual estaba esta inscripción: AL DIOS NO CONOCIDO. A aquel, pues, que ustedes honran sin conocerle, a este yo les anuncio. Este es el Dios que hizo el mundo y todas las cosas que hay en él. Y como es Señor del cielo y de la tierra, él no habita en templos hechos de manos, ni es servido por manos humanas como si necesitara algo, porque él es quien da a todos vida y aliento y todas las cosas. De uno solo ha hecho toda raza de los hombres, para que habiten sobre toda la faz de la tierra. Él ha determinado de antemano el orden de los tiempos y los límites de su habitación, para que busquen a Dios, si de alguna manera, aun a tientas, palparan y le hallaran. Aunque, a la verdad, él no está lejos de ninguno de nosotros; porque “en él vivimos, nos movemos y somos”. Como también han dicho algunos de sus poetas: “Porque también somos linaje de él.”⁸² (Reina-Valera, 2015)

**El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando;
y, con paso callado,
el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando.
[...]
Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores eternals,
su movimiento cierto
sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan iguales⁸³

***Por otra parte, a los encantamientos les es inherente un poder natural basado en el canto, en sonidos especiales y en los ademanes del operador, pues las cosas de este tipo ejercen atracción, por ejemplo los ademanes y sonidos lastimeros. Pero es el alma irracional —y no, efectivamente, la voluntad ni la razón— la que se deja embelesar por la música; y no es sorprendente este tipo de hechizo. La gente, sin embargo, gusta de sentirse fascinada, aunque no sea eso lo que pidan a los que cultivan la música. Y las otras plegarias no hay que pensar que surtan efecto porque la voluntad de los astros les dé oídos, pues tampoco los hechizados por encantamientos proceden de ese modo; y cuando una serpiente hechiza a un hombre, tampoco el hechizado se da cuenta ni lo siente; sólo después de haberlo experimentado se da cuenta de haberlo

⁸² Pablo cita aquí un hexámetro del poema *Minos* de Epiménides, poeta griego del siglo VI a.C., y otro de Arato. De este último toma el segundo hemistiquio de un hexámetro de los *Fenómenos*. “Este hemistiquio lo reproduce también el estoico Cleanthes en el célebre himno a Zeus. La idea aparece también en Hesíodo y Píndaro”. Isidoro Rodríguez Herrera, “La cultura griega en San Pablo”, en *Helmántica*, vol. 11, n° 34, p. 37.

⁸³ Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, p. 1451-1452. Oda XII a Diego Olarte.

experimentado; pero su principio rector permanece impasible. Mas del astro al que se dirigió la plegaria dimana un influjo sobre el suplicante o sobre algún otro. Pero el sol u otro astro no se enteran; así que el influjo correspondiente a la plegaria se debe a que una parte entró en simpatía con otra, como ocurre en una misma cuerda cuando está tensada: al vibrar por la parte de abajo, vibra también arriba, y a menudo la vibración de una cuerda como que se deja sentir en otra por sintonización y porque está armonizada con una misma armonía. Mas si la vibración de una lira repercute incluso en otra según el alcance de la simpatía, entonces también en el universo habrá una sola armonía aunque provenga de contrarios; además la armonía proviene tanto de componentes que son todos semejantes y afines como de los que son contrarios.⁸⁴

****[Leyes X] CL.-¿Es que no te parece que sea fácil entonces, extranjero, sostener que los dioses existen aunque digamos la verdad?

AT.-¿Cómo?

CL.-En primer lugar están, por cierto, la tierra, el sol y todos los astros, así como el hermoso orden de las estaciones, dividido en años y meses, y también que todos los griegos y bárbaros creen que los dioses existen.⁸⁵

En los primeros versos de este pasaje que organiza sus muy diversas fuentes en torno a la noción de armonía, Cardenal⁸⁶ alude al célebre suceso referido en el libro de los *Hechos de los Apóstoles*, cuyo autor (probablemente Lucas, compañero de Pablo) cita a San Pablo que cita por su parte al poeta griego Arato de Solos (310 a. C.-240 a. C.) quien a su vez se inspira, como apunta Cardenal, en uno de los Versos Áureos de atribución pitagórica; engasta, enseguida, unos versos cosmológicos de la neoplatónica *Noche serena* de fray Luis de León;⁸⁷ cita un fragmento de la refutación platónica del ateísmo; convoca la famosa analogía de la lira de Plotino al tiempo que alude a mitos de los pueblos omaha, jíbaro, maya, nuer, zuñi, sumerio, algonquino, pigmeos ojiwa y chino. En medio del pasaje, una descripción hipotipósica de la danza afro-caribeña del Palo de Mayo irrumpe de manera cuasi cinematográfica, mientras que la noción de onda (evocada a partir de la teoría de las ondas electromagnéticas) provee la

⁸⁴ Plotino, *Enéadas* III-IV, Jesús Igal (trad.), Madrid, Gredos, 1985, p. 444-445.

⁸⁵ Platón, *Diálogos IX. Leyes (Libros VII-XII)*, Francisco Lisi (trad.), Madrid, Gredos, 1999, p. 189.

⁸⁶ Me refiero, desde luego, a la “voz poética” o *ethos* discursivo implícito en el poema.

⁸⁷ Cuyo neoplatonismo, según se acuerdan en decir los estudiosos de su obra, le viene del renacentista Marsilio Ficino.

base común para buena parte de las operaciones analógicas⁸⁸ que tienen lugar en el pasaje, amén de preparar la bella imagen sinestésica: “El olor de la flor/ es su canto”.

A esta densísima red de discursos y de isotopías hay que agregar el hecho de que los elementos temáticos del poema se constituyen en *motivos*, es decir, reaparecen —idénticos o transformados—, a la manera de un tema de fuga, a lo largo del poema, para sopesar la productividad semántico-metafórica del *Cántico* o, en otras palabras, su “poeticidad”. De, asimismo, el inconveniente de citar fragmentariamente un texto cuya partícula elemental es, más que el verso o el versículo, precisamente el *fragmento*: así como un verso aislado deja de ser un verso. Las unidades discursivas,⁸⁹ es decir, los fragmentos que configuran el texto cardenaliano funcionan —como las teselas de un mosaico— en interacción con otros fragmentos.

La estructura simbólica del *Cántico* recoge la tradicional oposición luz / oscuridad. La imaginería de raíz judeocristiana, de índole predominantemente conflictual, coexiste con la naturaleza dialéctica característica del pensamiento oriental, más enfocada en el aspecto de complementariedad dinámica de los opuestos. Ambas modalidades de la oposición contribuyen a dotar al poema de su recorrido épico-narrativo. Es la batalla del cosmos contra la entropía, del hombre contra la muerte, del socialismo contra el capitalismo,

La figura del archienemigo cósmico se explora en la cantiga 33, *Las tinieblas exteriores*. En una muestra de heterodoxia religiosa, más allá de la apertura discursiva, la cantiga toma el título del apócrifo *Evangelio de la Verdad*,

⁸⁸ El motivo es desarrollado en profundidad y por extenso en la cantiga 37: *Como las olas*.

⁸⁹ Con la expresión *unidad discursiva*, quiero referirme a un elemento funcional, trátase de una palabra, una cita textual de varios versos o, incluso, una entidad más abstracta como puede serlo un género discursivo.

un texto del cristianismo primitivo atribuido al maestro gnóstico Valentín (s. II), del cual cito un pasaje:

And Mary continued further and said unto Jesus: “Again, Master, of what type is the outer darkness? How many regions of punishment are there therein?” And Jesus answered and said unto Mary: Of the “The outer darkness is a huge dragon, with its tail in its mouth; it is outside the world and surroundeth it completely. There are many regions of punishment therein, for there are in it twelve [main] dungeons of horrible torment. In each dungeon there is a ruler; of the and the faces of the rulers are all different from one another.”⁹⁰

A continuación cito un pasaje del inicio de la cantiga, seguido de extractos de las fuentes que en él confluyen:

“En el principio no había nada, ni tinieblas.
Y un tiempo después, aunque un tiempo sin tiempo,
creó la luz y las tinieblas.”

No es la materia negra esas tinieblas,
la materia negra y fría esas tinieblas exteriores,
la materia negra que aún no sabemos cómo es no es esas tinieblas.
Las tinieblas exteriores tendrán que ser exteriores a la materia.
Los pigmeos los sienten en la selva, esos espíritus.
Colgados en las cavernas resbalosas como murciélagos.
Y allá por el círculo polar, a Rasmussen, el danés:
“Nosotros no creemos. Sólo tememos.
Tememos todas las cosas que nos rodean
y no conocemos bien. ¿Por qué las tormentas de nieve?
¿Y yendo a cazar todo el día se regresa sin nada?
Tenemos miedo al luchar por la comida en la tierra y en el mar.
Tenemos miedo al frío y el hambre en nuestras casas de nieve.
Tenemos miedo a las almas de los muertos, hombres o animales.
Sabemos tan poquito que a todo tenemos miedo.”*

Y para que no falte el Diablo en este poema.

Unos pocos en un cuartito de la Casa Blanca,
no el Situation Room, para no ser notados.
Alguien recordaría que fue una tarde emotiva.
—El éxito consiste en el momento oportuno,

⁹⁰ Anónimo, *Pistis Sophia*, Londres, The Theosophical Publishing Society, 1896, p. 320.

servicio de inteligencia muy fino,
y rapidez en el actuar.
—La operación es de mucho riesgo y mucha ganancia.
—Un impacto muy negativo para Estados Unidos
si fallamos.
—No hemos puesto nada por escrito. Todas las huellas
lindamente borradas —dijo Oliver North.
—Ni siquiera la orden oficial al Pentágono dice qué es.
—Las fotografías aéreas que faltaban ya las tenemos.
—Les pago un lunch a todos en el “Exchange”, no la Cafetería
de la Casa Blanca, si la pegamos.
—¿Cómo responderemos si atacan?
—Proporcionalmente.
—No, desproporcionalmente.
—Un cáncer que debe extirparse —dijo Casey, Director de la CÍA
Nadie mencionó la palabra asesinato, confiaría después
Oliver North. Simplemente se dijo:
—En una situación militar lo que normalmente es crimen no lo es.**

Jesús Santa Marta, flor de las flores,
Jesús Santa Marta, flor de las maravillas,
Jesús Santa Marta, flor de los hombres.
Si guardias hay por fuera
dormidos los he de hallar,
si grillos tengo pegados
caídos los de he ver.
Oh Duende Rojo poderoso
así como venciste al Rey Lucifer.***

*When questioned about the belief of his people, an Eskimo answered the explorer Rasmussen: ‘We do not believe, we fear. We fear everything unfamiliar. We fear what we see about us, and we fear all the invisible things that are likewise about us, all that we have heard of in our forefathers’ stories and myths. Therefore we have our customs’.⁹¹

THE PLANNERS FOR THE LIBYAN RAID **AVOIDED the more formal White House Situation Room, where such meetings might be noticed by other staffers [...].
[...] [Oliver L.]North [...] presciently summarized the pros and cons of the mission:
“Use of our well-trained and capable military forces offers an excellent chance of success if a military option can be implemented. **Successful employment, however,**

⁹¹ Knud Rasmussen, *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos*, Vol. VII, No 1, of the *Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-24* (1929), p. 54. Citado en Hans Kelsen, *Society and Nature*, Londres, Routledge, 1998, p. 6.

depends on timely and refined intelligence and prompt positioning of forces. Counterterrorism missions are high-risk/high-gain operations which can have a severe negative impact on U.S. prestige if they fail.”

At the time of the attack on Libya, North, Poindexter and Teicher had been deeply involved in the Administration’s secret arms dealings with Iran for nearly a year; they also knew that funds from those dealings were being funneled from a Swiss bank account controlled by North to the Administration-backed contras fighting against the Sandinista Government in Nicaragua.

North has told associates that only he and a few colleagues worked on the targeting of Qaddafi and that they left no written record. **“There was no executive order to kill and no administrative directive to go after Qaddafi,”** one former N.S.C. official quotes North as saying. **“They’ve covered their tracks beautifully.”**

EVEN THE OFFICIAL BOMBING ORDERS supplied by the White House to the Pentagon did not cite as targets the tent where Qaddafi worked or his family home. [...]

Senior Air Force officers confidently predicted prior to the raid that the nine aircraft assigned to the special mission had a 95 percent “P.K.” - probable kill. Each of the nine F-111’s carried four 2,000-pound bombs. The young pilots and weapons-systems officers, who sit side-by-side in the cockpit, were provided with **reconnaissance photographs** separately depicting, according to one Air Force intelligence officer, “where Qaddafi was and where his family was.”

[...] In the hours following the raid, Qaddafi’s status was not known, but **inside the White House there was excitement**, one N.S.C. staff aide recalls, upon initial reports that he had not been heard from. Teicher reacted to the belief that Qaddafi had been killed by excitedly telling colleagues: **“I’ll buy everybody lunch, and not at the Exchange,”** an inexpensive Friday night staff hangout.

[...] Libya became a dominant topic of the Administration’s secret deliberations on C.I.A. covert action. At senior staff meetings, one participant later recalled, Haig repeatedly referred to Qaddafi as a “cancer to be cut out.”

[...]Fortier, the aide says, asked the general to outline **the Navy’s rules of engagement in case Libya responded**. “Proportionality,” the general said. **“They should be disproportionate,”** the aide heard Fortier sharply respond.

[...] IN A NATIONALLY televised speech on April 14, President Reagan said the intelligence linking Libya to the La Belle bombing “is direct, it is precise, it is irrefutable. We have solid evidence about other attacks Qaddafi has planned.” [...] The President added: “We Americans are slow to anger. We always seek peaceful avenues before resorting to the use of force, and we did. We tried quiet diplomacy, public condemnation, economic sanctions and demonstrations of military force - and none succeeded.”

According to one involved N.S.C. official, there was other language prepared for the President — a few paragraphs bracketed into the text in case the White House could confirm that Qaddafi had been killed. The message would echo an analysis prepared by Abraham D. Sofaer, the State Department legal adviser, claiming that the United States had the legal right “to strike back to prevent future attacks.” **The killing of**

Qaddafi, under that doctrine, was not retaliation nor was it in any way a crime.⁹²

***[Oración a Santa Marta Mágica] **Oh mi Jesús Santa Marta, oh mi Jesús Santa Marta flor de las flores, oh mi Jesús San Marta, flor de los hombres.** En la ciudad de Magna, había un caballero que no había hombre que lo combatiera, ni mujer que lo venciera.[...]

[Oración al Duende Rojo] ¡Oh Duende Rojo!, poderoso amigo mío, Espíritu Soberano que en un tiempo fuistes [sic] ángel del Cielo, pero un día te rebelastes [sic] contra Dios ¡Oh Duende Rojo!, poderoso, dame valor y fuerzas con que vencer a mis enemigos, acalambrados estén y humildes lleguen a mí, y por aquellas tus divinas yerbas, azufre, romero y ruda, si puertas hayan cerradas, abiertas las he de hallar, **si guardias hay por fuera, dormidos deben estar al tiempo que vaya a entrar, si guardias hay por dentro dormidos los he de hallar, si grillos tengo pegados, caídos los he de ver. ¡Oh Duende Rojo!, poderoso, así como venciste al rey Lucifer,** vénceme esta dificultad que en el lugar donde yo ande no me sentirán, que ande con tanta sutileza. ¡Oh vos. Oh Duende Rojo!, poderoso que andas por los aires, poderoso Duende Rojo, que andas por los aires. Oh Duende Rojo, poderoso que andas por los aires.⁹³

Abre esta larga cantiga (549 versos) una variación del motivo central del poema —el *in principio*— el cual establece la oposición dialéctica luz / tinieblas, al tiempo que la reduce, refiriendo ambos polos a un mismo acto creador. La *unidad textual* —lo que en un poema convencional llamaríamos *estrofa*— amalgama al menos dos *unidades discursivas*. Por un lado, unos versos de filiación astrofísica que ponen el acento en la subdeterminación: no sabemos cómo es la materia negra. Por el otro, un pasaje de procedencia etnológica, que orienta el discurso hacia una interpretación mística, aunque sin sobredeterminarlo: sin cerrarlo.

El largo pasaje dialogado describe la planeación del asesinato de Muamar el Gadafi y su familia por parte de la administración Reagan. La fuente es un

⁹² Seymour M. Hersh, “Target Qaddafi”, *The New York Times* 22/02/1987 [<https://www.nytimes.com/1987/02/22/magazine/target-qaddafi.html>]; acceso: 11/09/2021].

⁹³ Anónimo, “Las oraciones mágicas de venta en nuestros mercados”, en *Revista Conservadora del pensamiento centroamericano*, n° 94, 1968, p. 7-11. Cf. asimismo Francisco Pérez Estrada, “El pensamiento mágico en Nicaragua”, en *Revista Conservadora del pensamiento centroamericano*, n° 94, 1968, p. 2-4.

largo artículo aparecido en la edición del 22 de febrero de 1987 del *New York Times*. Transcribo algunos pasajes cuya comparación con el poema ilustra de manera bastante clara la técnica condensadora de Cardenal —un aspecto central de su técnica poética.

Finalmente, el pasaje que cierra el fragmento citado fusiona des oraciones jaculatorias populares que podían comprarse impresas en papelitos en los mercados nicaragüenses en los años sesenta. Todo ello da una clara idea del proceso poético de condensación y de edición, de *montaje*, en la base de la composición del *Cántico*. Así recordaba un amigo del poeta el método artesanal de composición de Cardenal, manipulando pequeños trozos de papel:

Eran pequeñas tiras de papel rectangulares. En cada una sólo cabía un verso. El poeta jugaba con ellas, como formando un puzle. Las deslizaba una a una con el dedo índice sobre la mesa, a la altura del pecho cubierto por la cotona blanca. Y las leía para escucharlas. Las subía o bajaba, las reordenaba, hasta que su instinto poético, y posiblemente su olfato musical, le decían qué verso debía ir en cada lugar.⁹⁴

Queda igualmente constancia de la azarosa técnica composicional cardenaliana en un paréntesis metapoético del *Cántico*, que además refuerza el alcance ontológico de los dispositivos retóricos del poema al establecer un paralelismo analógico entre el acto cosmogónico y la creación poética:

Hombre-no-conocido-en-la-tierra creó todas las cosas
pero el agua y la tierra no estaban separadas,
había tinieblas en todas partes
 (como de un caos de notas del Dios de los primitivos,
 apuntes, papelitos chiquititos,
 puede salir este canto)

(Cantiga 43: *Omega*)

⁹⁴ Francisco Javier Sancho Más, “Así componía sus versos Ernesto Cardenal” en *El País*, 10/03/2020 [https://elpais.com/cultura/2020/03/05/babelia/1583410503_832140.html; acceso: 21/10/2021].

Quisiera destacar otro aspecto del poema cardenaliano, el cual queda, a mi entender, sintetizado en el verso que aparece aislado en el fragmento de la cantiga 33 que citamos antes: “Y para que no falte el Diablo en este poema.” El verso resume bien, me parece, el enciclopedismo e impulso sintetizador y omniabarcador que sitúa el poema en el linaje, de un lado, de las *summae* medievales y, de otro, de los grandes poemas didácticos, comenzando con el *De rerum natura*. Paralelamente a su alcance decididamente místico, o quizás más precisamente en virtud de él, el *Cántico cósmico* propone una síntesis de maneras de ver y de hablar del mundo radicalmente diversas. La comparación de la teología con la concepción psicológica (que Santo Tomás retoma de Aristóteles) del sentido común (*sensus communis*) entendido como la facultad que compara las sensaciones dispares de los sentidos propios (la vista, el oído, el tacto, etc.) y las une en un todo perceptual adquiere una nueva pertinencia:

El sentido común tiene por objeto lo sensible, y lo sensible es también el objeto de la vista o del oído. De ahí que el sentido común, en cuanto facultad, abarque los objetos propios de los cinco sentidos. De modo parecido, lo que cae dentro del campo de las diversas ciencias filosóficas, esto mismo puede considerarlo bajo un solo aspecto, el de poder ser revelado por Dios, la doctrina sagrada como una única ciencia. Es así que la doctrina sagrada es como una imagen de la ciencia divina que es una, simple y lo abarca todo.⁹⁵

Tal como escribe Etienne Gilson respondiendo a una crítica que Pedro Duhem hace de la supuesta incoherencia del sistema tomista:

Concebido como una simple filosofía, decía Duhem, [el tomismo] es un mosaico, ciertamente hábil, pero hecho de piezas y de trozos, cuyos heterogéneos orígenes denuncian bastante su inconsistencia. Pedro Duhem tomaba simplemente una teología por una filosofía. El tomismo ya no es un eclecticismo hecho de préstamos de diversas filosofías, de la misma manera que el conocimiento uno del “sentido común” no es un eclecticismo hecho de préstamos tomados de las percepciones de los cinco sentidos. La teología de Santo Tomás puede hacer uso de conocimientos filosóficos de orígenes diversos, pero *no está compuesta por ellos*. La teología los escogió y los completa; percibe, más allá de cada uno

⁹⁵ Tomás de Aquino, *op. cit.*, p. 89. (c. 1, a. 4)

de ellos, un punto de convergencia desconocido por ellos mismos y hacia el que, sin embargo, tienden sin saberlo. Ninguna de las doctrinas recogidas por la teología tomista entra en ella más que bajo la luz transformadora de la fe en la palabra de Dios.⁹⁶

Las semejanzas con la práctica poética cardenaliana, así como con las teorizaciones *imagistes*, es palmaria ¿no ofrece Eliot una versión poética del *sensus communis* cuando describe el trabajo del poeta como una constante amalgamación experiencias dispares?⁹⁷ Las palabras de Gilson, podrían aplicarse, *mutatis mutandis*, al proyecto poético cardenaliano y, con particular pertinencia, al *Cántico cósmico*. El poema cardenaliano es, en efecto, un vasto mosaico “hecho de piezas y trozos” cuya heterogeneidad, sin embargo, más que denunciar “su inconsistencia” posibilita la transmutación de los materiales en poesía. Este pasaje de los trozos de discurso al poema, análogo al salto cualitativo que conduce de un grupo de células a un organismo vivo, es producto del trabajo del poeta, quien “los escogió y los completa; percibe, más allá de cada uno de ellos, un punto de convergencia desconocido por ellos mismos y hacia el que, sin embargo, tienden sin saberlo.”

Amén del de sirvienta, el otro rol que la Edad Media asigna a la filosofía es, en el otro extremo, el de consoladora⁹⁸ imbuida de sabiduría antigua, y ello en un momento en el que la consolación, y, en general, todo el dominio de la vida interior, había pasado a ser asunto de la teología.

Es Boecio (*ca.* 480-524) quien ofrece el paradigma en su *De consolazione philosophiae*, escrita en prisión en el umbral de la muerte. En esta obra, una de las

⁹⁶ Etienne Gilson, *op. cit.*

⁹⁷ “When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.” T. S. Eliot, *Selected essays*, Londres, Faber and Faber, 1934, p. 287.

⁹⁸ Como lo explicita desde su título el conjunto de ensayos reunidos por Jean-Luc Solère y Zénon Kaluza, *La servante et la consolatrice : la philosophie dans ses rapports avec la théologie au Moyen âge*, París, Vrin, 2002.

más leídas a lo largo de la Edad Media, Boecio construye una teología racional, sorprendentemente libre de elementos cristianos, en un diálogo con Dama Filosofía, quien consuela al autor caído en desgracia echando mano de una síntesis de doctrinas platónicas (inefabilidad y bondad absoluta del ser divino) y estoicas (la idea de la fortuna veleidosa) y, en menor medida de agustinismo (la cuestión de la eternidad y el tiempo) y aristotelismo (el motor inmóvil).⁹⁹

Más allá de las semejanzas superficiales entre el *De consolazione philosophiae* y el poema de Cardenal, como son la textualidad mixta¹⁰⁰ (uso del *prosimetrum*, forma de origen latino caracterizada por la alternancia de prosa y verso, en el *De consolazione*; amalgama de lirismo y prosaísmo en el *Cántico*), un uso de la estrategia compositiva collagística (*avant la lettre*, en el caso de Boecio),¹⁰¹ es notable y mucho más interesante la confluencia en lo que podría llamarse la intencionalidad profunda de ambas obras: convocación conciliatoria de fuentes muy diversas, que les confiere un carácter al mismo tiempo enciclopédico y unitario, y, sobre todo, la *consolatio* como principio organizador del discurso. Esto último queda explicitado en el poema:

El propósito de mi Cántico es dar consuelo.
También para mí mismo este consuelo.
Tal vez más.

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

⁹⁹ A propósito escribe Bertrand Russell: “Written when it was, in prison under sentence of death, it is as admirable as the last moments of the Platonic Socrates.

One does not find a similar outlook until after Newton. [...]

It may be that his freedom from superstition was not so exceptional in Roman aristocratic families as elsewhere; but its combination with great learning and zeal for the public good was unique in that age. During the two centuries before his time and the ten centuries after it, I cannot think of any European man of learning so free from superstition and fanaticism. Nor are his merits merely negative; his survey is lofty, disinterested, and sublime. He would have been remarkable in any age; in the age in which he lived, he is utterly amazing” Bertrand Russell, *History of western philosophy*, Londres, George Allen and Unwin, 1946, p. 390-392.

Un antecedente de *consolatio* (una función genérica, más que una forma) lo encontramos en la edad clásica en el *Ad Marciam de consolazione*, que Séneca (4 a. C. - 65 d. C.) dirige a Marcia con la finalidad de consolarla por la muerte de su hijo a través de la filosofía estoica.

¹⁰⁰ No olvidemos que el modelo máximo de discursividad híbrida es la Biblia.

¹⁰¹ Cf. Niko Strobach “Couper-coller. Comment Boèce fait usage du *Songe de Scipion* dans sa *Consolation de la philosophie*” en *Les Études philosophiques*, n° 4, octubre 2011, p. 543-560.

Así, el *Cántico cósmico* se propone como consuelo de la angustia existencial del hombre frente a la muerte¹⁰² (la muerte individual o aquella, inconcebible, del universo):

¿Qué hay en una estrella? Nosotros mismos.
Todos los elementos de nuestro cuerpo y del planeta
estuvieron en las entrañas de una estrella.
Somos polvo de estrellas.
Hace 15.000.000.000 de años éramos una masa
de hidrógeno flotando en el espacio, girando lentamente, danzando.
Y el gas se condensó más y más
cada vez con más y más masa
y la masa se hizo estrella y empezó a brillar.
Condensándose se hacían calientes y luminosas.
La gravitación producía energía térmica: luz y calor.
Como decir amor.
Nacían, crecían y morían las estrellas.
Y la galaxia fue tomando forma de flor
como hoy la vemos en la noche estrellada.
Nuestra carne y nuestros huesos vienen de otras estrellas
y aun tal vez de otras galaxias,
somos universales,
y después de la muerte contribuiremos a formar otras estrellas
y otras galaxias.
De las estrellas somos y volveremos a ellas.

(Cantiga 4: *Expansión*)

El poema adopta una discursividad dantesca o boeciana, configurándose como una especie de *consolatione scientiae* al aludir, en el pasaje citado, al tópico sintetizado en la expresión “somos polvo de estrellas”. La imagen proviene del discurso de divulgación científica y fue popularizada por Carl Sagan, quien la emplea por vez primera en *The cosmic connection* (1973):

The fate of individual human beings may not now be connected in a deep way with the rest of the universe, but the matter out of which each of us is made is intimately tied to processes that occurred immense

¹⁰² Ya Lucrecio ofrece su *De rerum natura* como un antídoto contra el temor irracional ante la muerte.

intervals of time and enormous distances in space away from us. Our Sun is a second- or third-generation star. All of the rocky and metallic material we stand on, the iron in our blood, the calcium in our teeth, the carbon in our genes were produced billions of years ago in the interior of a red giant star. We are made of star-stuff.¹⁰³

Cardenal acentúa la orientación mística presente de por sí en el tópicos al superponerle al *quia pulvis es* genésico, y hace de él un motivo cardinal del *Cántico cósmico*. Cito sólo tres ejemplos: “Ahora están en una reserva de Oklahoma./ Pero vinieron de las estrellas dicen ellos.” (Cantiga 20: *La música de las esferas*); “Los núcleos de tus átomos nacidos en los núcleos de las estrellas.” (Cantiga 30: *La danza de los astros*); “El carbono de tu cuerpo/ estuvo en la atmósfera incandescente de un estrella.” (Cantiga 42: *En la tierra hay cuevas de ladrones*).

El poema es consuelo para el propio poeta, en los pasajes más personales, de la soledad producto de la renuncia del amor humano en aras de ese amor más grande que todos los otros. Renuncia que sin embargo ha dejado una cicatriz viva que dota al poema de un aspecto profundamente humano que entronca con el impulso confesional de un Agustín (“Estamos crucificados en el sexo” dijo Lawrence (D.H.) / no sé en qué contexto. Yo tengo el mío./ San Agustín pasó noches llorando/ por lo que no volvería a gozar más.” Cantiga 15: *Nostalgia del paraíso*):

Uno, sin compañía, en un punto de la superficie
de un planeta pequeño
de una estrella modesta en las afueras de una de las galaxias.
Otean los telescopios el remoto universo,
y gigantescas antenas tratan de escucharlo.
¿Un espacio carente de sentido? ¡Un
universo común!
La seguridad de no estar solos en el cosmos.

(Cantiga 4: *Expansión*)

¹⁰³ Carl Sagan, *The cosmic connection*, Garden City, N. Y., Doubleday / Anchor Press, 1973, p. 189-190.

Boecio, “último de los romanos y primero de los escolásticos”,¹⁰⁴ es tenido en alta estima por otra gran figura transicional: Dante Alighieri (1265-1321) quien lo sitúa en la cuarta esfera, la esfera del sol, habitada por los sabios y filósofos, en el décimo canto del Paraíso, refiriéndose a él como “el alma santa que el cruel engaño/ muestra del mundo al que oye su enseñanza”.¹⁰⁵

Víctima, como Boecio, de maquinaciones políticas, Dante hallará consuelo, como aquél, en la filosofía. En su *Convivio*, escrito en lengua vulgar durante los primeros años de destierro, y dirigido a un público laico, Dante lleva a su público “vers un monde où toutes les choses et tous les comportements, touchés par le rayon charmant de la philosophie, brillent de la lumière des nouvelles significations”.¹⁰⁶ En un pasaje que “[qui] dénote la théologie en tant que pratique religieuse comme une consolatrice impuissante”¹⁰⁷, repite la inversión de valores boeciana:

según perdí el primer deleite de mi alma [...], con tristeza tanta me compungí, que *ningún consuelo me bastaba*. Con todo, después de algún tiempo, mi imaginación, que proponíase sanar, decidió—pues que ni mi consuelo ni el ajeno me servían—*volver al modo que de consolarme había tenido algún desconsolado*. Y púseme a leer el libro, desconocido para muchos, de Boecio, en el cual, maltrecho y desgraciado, habíase consolado él.¹⁰⁸

El poeta florentino compone el relato de su propio encantamiento, en el cual el pasaje de la fe hacia la razón se desdobra en un deslizamiento de la poesía a la filosofía, transformando a la *donna gentile* de las *canzoni* en *Filosofía*.

Y así como suele suceder que el hombre va buscando plata, y sin intención encuentra oro [...], yo, que buscaba consolarme, no solamente

¹⁰⁴ Cf. Edward Kennard Rand, *Founders of the middle ages*, Nueva York, Dover Publications, 1957 (especialmente el capítulo quinto, “Boethius, the first of the scholastics”); más recientemente John Magee, “Boethius, Last of the Romans”, en *Carmina Philosophiae*, vol. 16, 2007, p. 1-22.

¹⁰⁵ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Abilio Echeverría (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2013, p. 480. (*Paraíso* X, 125-126)

¹⁰⁶ Thomas Ricklin, “Théologie et philosophie du *Convivio* de Dante Alighieri”, en Jean-Luc Solère, Zénon Kaluza Solère (eds.), *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 130.

¹⁰⁸ Dante Alighieri, *El convivio*, Cipriano de Rivas Cherif (trad.), Madrid, Calpe, 1919, p. 88-89. Subrayado mío.

encontré remedio a mis lágrimas, sino palabras de entonces de ciencias y de libros; considerando las cuales, juzgaba justamente que la filosofía, señora de estos autores, de estas ciencias y de estos libros, era sublime cosa. Y me la imaginaba formada como una dama gentil; y no podía imaginármela en acto alguno que no fuese misericordioso; por lo cual, tan de grado la miraba el sentido de la verdad, que apenas podía apartarlo de ella. [A]sí que en poco tiempo, treinta meses a lo sumo, comencé a sentir tanto su dulzura, que su amor ahuyentaba y destruía todo otro pensamiento.¹⁰⁹

Como con el *De consolatione*, no es difícil ver las semejanzas que el *Cántico cósmico* guarda con el *Convivio*, “une œuvre pleine d’idées philosophiques et même théologiques, écrite par un auteur qui n’est, techniquement parlant, ni un philosophe ni un théologien”.¹¹⁰ La discursividad mixta, de nuevo, en la forma de un comentario filosófico de las canciones (de los catorce comentarios sólo llegaría a terminar tres); de nuevo el recurso al *collage*, todo ello organizado por una intencionalidad didáctica bien precisa. Como acertadamente ha visto Etienne Gilson, “il insère tels quels des blocs doctrinaux de provenance différente, sans toujours les équarrir ni les ajuster comme il faudrait. Dante n’avait d’ailleurs pas à faire plus, étant donné le caractère même de cet écrit. Il l’a conçu comme une œuvre de haute vulgarisation”.¹¹¹ En efecto, la escritura cardenaliana (siguiendo en ello a Pound y los *imagistes*) explota al máximo el “desajuste” entre bloques discursivos, promoviendo a principio poético lo que en Dante es visto por Gilson como un fallo estructural.

Otra semejanza entre las dos obras me parece significativa de la compleja constitución del *ethos* cardenaliano: un deslizamiento análogo al descrito por Dante tiene lugar en el proyecto poético del nicaragüense, de la religión y la poesía (entendidas ambas desde la ortodoxia) hacia la ciencia. En ese sentido se ha expresado Cardenal:

La lectura científica y la ciencia me inspiran. Ya no leo poetas porque no

¹⁰⁹ *Idem*, p. 89-90.

¹¹⁰ Etienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1953, p. 86.

¹¹¹ *Idem*, p. 86-87.

dicen nada nuevo, y no tengo poetas favoritos; los libros que tengo al lado de la cama son de científicos. [...] La ciencia me lleva a Dios. Hay un científico inglés que dice que la poesía lleva a Dios más directamente que la religiones, y yo así lo creo. [...] Creo que las religiones, alguna vez, han presionado al pueblo, equivocándolo y las ciencias no, por eso a mí me interesan más ahora las ciencias para mi poesía, como inspiración.¹¹²

El pasaje dantesco de la poesía a la filosofía moviliza todo un aparato exegético-hermenéutico, contraparte teórica de la estrategia discursiva basada en la interpretación filosófica de los poemas amorosos. Así, el gesto de Dante equivale a una secularización¹¹³ de la doctrina, bien conocida, de los múltiples sentidos, establecida por los Padres de la Iglesia y la Iglesia medieval y que constituye la base de la exégesis bíblica hasta nuestros días.¹¹⁴ En la versión de la teoría propuesta en el *Convivio*, Dante distingue los sentidos *alegórico* (“aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira”), *moral* (“el que los lectores deben intentar descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus descendientes”) y *anagógico* (“cuando espiritualmente se expone un escrito, el cual, más que en el sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la gloria eterna”) del *literal* (“aquél que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata”), sustento y garante de los sentidos espirituales:

Y al demostrar esto, siempre debe ir delante lo literal, como aquél en cuyo sentido están incluidos los demás, y sin el cual sería *imposible* e irracional entender los demás y principalmente el alegórico. Es *imposible*, porque en toda cosa que tiene interior y exterior es imposible llegar adentro si antes afuera no se llega. Por lo cual, como quiera que en los escritos el sentido literal es siempre lo de fuera, es imposible llegar a los demás sin antes ir al literal. Además, es imposible, porque en todas las cosas naturales y

¹¹² “Ernesto Cardenal: ‘Ya no leo poetas porque no dicen nada nuevo’” <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ernesto-cardenal-ya-no-leo-poetas-porque-no-dicen-nada-nuevo-20120503225155.html>

¹¹³ “Los teólogos toman en verdad este sentido de otro modo que los poetas; mas como quiera que mi intención es seguir aquí la manera de los poetas, tomaré el sentido *alegórico* según es usado por los poetas.” Dante Alighieri, *El convivio*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁴ Cf. la encíclica de Pío XII sobre los estudios bíblicos, *Divino afflante Spiritu* (1943), https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_30091943_divino-afflante-spiritu.html.

artificiales es imposible proceder a la forma sin estar antes dispuesto el sujeto sobre el cual la forma ha de constituirse.¹¹⁵

De esta manera, el poema de Cardenal revela todo su sentido leído a la luz de concepciones y de prácticas discursivas, como las evocadas en esta sección, que, si algo han perdido de su vigencia filosófica o literaria, conservan aún no poca de su pertinencia vital. Así, la conceptualización dantesca de los sentidos plurales de la escritura nos proporciona pistas para una lectura del *Cántico cósmico* capaz de conciliar literalidad y simbolismo. De igual manera, de especial interés para la lectura de la obra cardenaliana me parece la distinción entre una producción de sentido sustentada en las cosas (*allegoria in factis*) y otra sustentada en las palabras (*allegoria in verbis*), introducida por Beda el Venerable (627-735) en su *De schematibus et tropis sacrae scripturae*,¹¹⁶ tratado didáctico sobre el uso de la retórica en la Biblia.

La *allegoria* como término genérico designa la desviación entre lo que se dice (el sentido literal) y lo que se quiere decir (sentidos figurados y espirituales). La cuestión de los sentidos figurado (los *tropos* de la antigua retórica) concierne la *allegoria in verbis*, mientras que la cuestión de los sentidos espirituales (alegórico, tropológico y anagógico, en la terminología agustiniana) concierne la *allegoria in factis*. Así, en una lectura contemporánea de este texto medieval :

L'allegoria in factis se produit entre deux événements (référents), chacun symbolisant, liés par une relation chronologique, à l'intérieur d'une économie du salut. *L'allegoria in verbis* a lieu entre une « fiction » (le discours poétique, métaphorique) et une réalité, sans notion de temps. La première part d'une similitude essentielle, voulue par Dieu; l'autre, d'une ressemblance contingente, résultat de l'imagination humaine (l'« image »).¹¹⁷

¹¹⁵ Dante Alighieri, *El convivio*, *op. cit.*, p. 53-55.

¹¹⁶ Traducción inglesa: "Concerning figures and tropes", Gussie Hecht Tannenhaus (trad.), en *Readings in Medieval Rhetoric*, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 96-122),

¹¹⁷ Armand Strubel, "*Allegoria in factis* et *allegoria in verbis*", en *Poétique*, n° 23, 1975, p. 351.

Podemos ver de qué manera la concepción exegética de una producción de sentido sustentada en dos niveles y la primacía acordada a la *allegoria in factis* dota de un sentido profundo al antirretoricismo cardenaliano. La importancia que en la escritura de Cardenal tiene la *perspicuitas* no se agota en una intención didáctica, sino que es la condición necesaria a la producción de los múltiples sentidos. El carácter ficcional, atemporal y contingente del discurso metafórico convencional (hipostasiado en Cardenal en la poesía surrealista) lo vuelve inoperante al interior del proyecto cardenaliano. Guardémonos, no obstante, de inferir de este antirretoricismo la banalidad de un discurso unívoco, “prosaico”. El simbolismo desdoblado de la exegética medieval ilumina un aspecto, a mi parecer, mal comprendido de la poética cardenaliana y que juega un rol central en la composición del *Cántico cósmico*: la preeminencia de una hermenéutica de lo real.

El logos-creador (el misterio) y el logos-razón (la expresión de ese misterio) son indistinguibles y así lo plasman los versos siguientes:

En el principio

—antes del espacio tiempo—

era la Palabra

Todo lo que es pues es verdad.

Poema.

Las cosas existen en forma de palabra.

Todo era noche, etc.

No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas.

Era la palabra. (Palabra amorosa.)

Misterio y a la vez expresión de ese misterio.

El que es y a la vez expresa lo que es.

...

En el principio pues era la palabra.

El que es y comunica lo que es.

Esto es:

el que totalmente se expresa.

Secreto que se da. Un sí.

Él en sí mismo es un sí.

Realidad revelada.

Realidad eterna que eternamente se revela.

(Cantiga 2: *La palabra*)

La revelación del SER, sugerida de forma anagramática y aliterativa en la repetición eufónica de las sibilantes, ritmada entre los blancos del poema, es un análogo de la revelación del misterio en el Poema de un *deus absconditus* que al ocultarse se revela. El simbolismo de las cosas se constituye en una inmensa red de significaciones (poema-mundo), todo se hace signo: “Los ancianos sin embargo comenzaron a encontrar signos de Wahkon-Tah/ en ellos, y en todo lo que los rodeaba.” (Cantiga 20: *La música de las esferas*). Así en estos versos:

La Creación es poema.

Poema, que es “creación” en griego y así
llama S. Pablo a la Creación de Dios, POIEMA,
como un poema de Homero decía el Padre Ángel.
Cada cosa es como un “como”.

Como un “como” en un poema de Huidobro.
Todo el cosmos cópula.

Y toda cosa es palabra,
palabra de amor.

(Cantiga 2: *La palabra*)

El poema de la Creación se compara a un poema creacionista, como lo fue Altazor. En el poema de la Creación el universo en su totalidad muestra su unidad subyacente revelándose como una inmensa red de significaciones y correspondencias. Cardenal alude al pasaje de la epístola paulina (*Romanos* 1, 20) que se halla en la base de toda tentativa de construcción de una teología natural y según el cual las cosas invisibles de Dios se ven claramente a través de “las cosas que son hechas” (*tois poiēmasin*). El argumento paulino resuena en la

descripción del alcance poético-metafísico¹¹⁸ de la metáfora en tanto ésta apunta a “l’invisible à travers le visible, l’intelligible à travers le sensible”.¹¹⁹

Si tomamos, como lo hace Adam Glover, la alusión a Huidobro como una clave interpretativa del poema, en la medida en que “Huidobro’s peculiar use of poetic diction, though not itself theological, may nonetheless serve as an invitation to a theological apprehension of language and world”.¹²⁰

El ejemplo que Glover toma del tercer canto de *Altazor* me parece, en este sentido, particularmente afortunado:

Sabemos [los poetas] posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñedo como una vaca
Desarbolar vacas como veleros
Peinar un velero como un cometa
Desembarcar cometas como turistas
Embrujar turistas como serpientes
[...]
Etc. etc. etc.¹²¹

¹¹⁸ Escribe Paul Ricoeur, a propósito de la fórmula heideggeriana según la cual “le métaphorique n’existe qu’à l’intérieur de la métaphysique”: “Cet adage pose que la transgression de la métaphore et celle de la métaphysique ne seraient qu’un seul et même transfert. Plusieurs choses sont ainsi affirmées : d’une part, que l’ontologie implicite à toute la tradition rhétorique est celle de la « métaphysique » occidentale de type platonicien et néoplatonicien, où l’âme se transporte du lieu visible dans le lieu invisible; d’autre part, que métaphorique veut dire transport du sens propre vers le sens figuré; enfin, que l’un et l’autre transport sont une seule et même *Uebertragung*.” Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, París, 1975, p. 357.

¹¹⁹ *Idem*, p. 365.

¹²⁰ Adam Glover, “Creation, Icons, and the Language of Poetry”, en *New Blackfriars*, vol. 97, n° 1071, 2016, p. 546.

¹²¹ Vicente Huidobro, *Altazor*, Madrid, Visor, 1973, p. 50-51.

La concatenación y la gradación, frecuentes en el *Cántico*, son parte de la panoplia de estrategias discursivas que apuntan a la constitución de la red analógico-ontológica del poema-cosmos:

El universo es Uno.
Uno en el que todos somos.
Compas, nos salvamos todos o ninguno.

La diatomea color de diamante
(de su belleza dan fe los microscopistas)
es comida por el copépodo,
y el copépodo por el arenque, y el arenque por el calamar,
y el calamar por la perca, y la perca
muere y su detritus
fertiliza a la diatomea.
Sobre un substrato de diatomeas de 23 mts. de espesor
está edificado Berlín.

El mar cuna de la vida.
Y desde entonces la vida nace de la vida,
y la vida vive, por la muerte, de la vida.
O todo el cosmos como comunión.

(Cantiga 37: *Cosmos como comunión*)

La concatenación retórica (abarcando, en potencia, la totalidad del mundo, como lo sugiere, en Huidobro, el uso repetido de la expresión “etc.” en el último verso citado) se resuelve en un extenso sorites o en una analogía superlativa: “In that case, we would have something like “absolutely similarity”—not because any one thing is absolutely similar to any other thing, but because absolutely everything is in some sense similar to absolutely everything else.”¹²² La palabra poética, elíptica y condensada, aparece, en tales pasajes, en concordancia (en resonancia) con la naturaleza entimemática del discurso teológico, en la medida en que “toda conclusión teológica se sigue de un silogismo en el que una, al menos, de las premisas es sostenida por la fe.”¹²³

¹²² Adam Glover, “Creation, Icons, and the Language of Poetry”, en *New Blackfriars*, vol. 97 n° 1071, 2016, p. 541-542.

¹²³ Etienne Gilson, *El filósofo y la teología*, *op. cit.*

En el centro de la inmensa mayoría de los dispositivos discursivos movilizados en el poema de Cardenal, dotándolos de sentido y cohesión, se halla el principio analógico que rige todo el poema. Así, todas las estrategias concretas de producción de sentido son otros tantos avatares del desplegado en el poema a través de los impulsos complementarios de expansión (acumulaciones, listas, expolición, aliteraciones y, en general, las variadas figuras de la repetición) y condensación (asíndeton, elipsis, reticencias, y las demás formas del silencio).

De ahí que la expresión *unum et diversum* (la cual una falsa pero sugerente etimología identifica en la palabra *universo*) bien podría servir como divisa y síntesis del *Cántico*, desde la doble perspectiva de la estructura y del contenido. Si la poesía, a decir de Paz, “está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad”, otro tanto puede decirse de los procesos cosmogónicos que son la materia principal del poema cardenaliano: la Gran Historia del universo entre la Gran Unidad originaria del Big Bang y la Gran Unificación del punto omega teilhardiano; entre los dos extremos, la evolución: azar y necesidad, convergencia y separación. Así en poesía, sobre todo en el poema-cosmos. En el poema largo, como lo es el *Cántico cósmico*, de acuerdo con Paz:

encontramos no sólo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad. En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia. En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. El metro y sus acentos, la rima, los epítetos en Homero y otros poetas, las frases e incidentes que se repiten como motivos y temas musicales, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.¹²⁴

¹²⁴ Paz, Octavio, “Contar y cantar” in *Vuelta*, n° 115, junio 1986, p. 12.

En el *Cántico cósmico*, este principio compositivo y estructural es también, y sobre todo, una operación mimética, analógica. Mejor dicho: el principio épico de la máxima variedad en la unidad desborda de lo poético a lo ontológico.

Un cántico es un canto religioso de amor y de alabanza, así, el título del poema lo inscribe de entrada en la tradición encabezada por el *Cantar de los cantares* salomónico (el cántico por excelencia) y de la que forman parte el *Cántico de las criaturas* de san Francisco de Asís y, desde luego, el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz.¹²⁵ Recordemos que Cardenal había publicado tras su período trapense 25 versiones “actualizadas” de poemas del salterio salomónico (*Salmos*, 1964). En este poemario, los salmos himnicos de alabanza a Dios revisten su cosmología con la imaginería de la astrofísica contemporánea, prefigurando el dispositivo discursivo a la base del *Cántico cósmico*. Así en el “Salmo 18”:

Las galaxias cantan la gloria de Dios
y Arturo 20 veces mayor que el sol
y Antares 487 veces más brillante que el sol
Sigma de la Dorada con el brillo de 300.000 soles
y Alfa de Orión que equivale
a 27.000.000 de soles
Aldebarán con su diámetro de 50.000.000 de kms.
Alfa de la Lira a 300.000 años luz
y la nebulosa del Boyero
a 200.000.000 de años luz
anuncian la obra de sus manos

Su lenguaje es un lenguaje sin palabras
(y no es como los slogans de los políticos)
pero no es un lenguaje que NO SE OIGA
Ondas de radio misteriosas emiten las galaxias
el hidrógeno frío de los espacios inter-estelares
está lleno de ondas visuales y de ondas de música
en los vacíos inter-galáxicos hay campos magnéticos

¹²⁵ La liturgia de las horas asigna el término *cántico* a los cantos bíblicos (exceptuados los del salterio) que se cantan notablemente a laudes (una de las partes del oficio divino, del latín *laudare*, “alabar”).

que cantan en nuestros radio-telescopios
 (y tal vez hay civilizaciones
 transmitiendo mensajes
 a nuestras antenas de radio)
 Son un billón de galaxias en el universo explorable
 girando como carruseles
 o como trompos de música...
 El sol describe su gigantesca órbita
 en torno de la constelación del Sagitario
 —Es como un esposo que sale de su tálamo
 Y va rodeado de sus planetas a 72.000 kms. por hora
 hacia las constelaciones de Hércules y de la Lira
 (y tarda 150 millones de años en dar la vuelta)
 y no se aparta ni un centímetro de su órbita¹²⁶
 [...]]

El salmo en el cual Cardenal basa su versión, “Los cielos proclaman la gloria de Dios”, puede leerse como una auténtica obra de teología natural *avant la lettre* es, en su primera parte, un himno a la creación. La reescritura cardenaliana muestra ya muchos de los rasgos temáticos y compositivos que culminarían en la escritura cósmica de la madurez, como pueden serlo la inclusión de datos “duros” de las ciencias naturales, el decidido dominio técnico disfrazado de facilidad formal o la preocupación social inextricablemente unida a un sentimiento de profunda religiosidad. Con *Cántico cósmico*, pues, Cardenal “retoma el hilo de su discurso místico”¹²⁷ interrumpido veinte años antes tras la publicación de *Vida en el amor* (1970). Los temas científicos que se insinuaban

¹²⁶ María Cruz Burdiel cita un poema medieval con la misma temática del poeta hispanojudío, Ibn Gabirol (ca. 1021 – ca. 1058). Avicibrón (como es conocido en la tradición escolástica), se vale, en su extenso poema de tendencias místicas *Keter Malkut* (“Corona del reino”), de un gran conocimiento de la astronomía árabe para cantar la gloria de Dios:

- *Quién declarará tu grandeza cuando circundaste sobre la esfera del fuego la esfera del firmamento, en el cual hay la luna, y ella del resplandor del sol se beneficia y resplandece.*
- *Y en veintinueve días completa su órbita y alcanza el punto de su término.*
- *Y de sus secretas leyes unas son sencillas y otras son profundas; y su cuerpo es inferior con respecto al de la tierra en la proporción de treinta y nueve.*
- *Ella suscita de uno a otro de sus meses los cambios del mundo y sus suertes.*
- *Así como sus bienes y sus reales con el beneplácito de su creador, a fin de mostrar a los hombres sus poderes.*

Cf. María Cruz Burdiel de las Heras, “La literatura científica y ‘Las galaxias cantan la gloria de Dios’”, en *Letras*, vol. 1, nº 10, 1982, p. 207-221.

¹²⁷ Luce López-Baralt, *El cántico místico de Ernesto Cardenal*, Madrid, Trotta, 2012, p. 65.

en estas “breves meditaciones religiosas [...] hech[as] sobre todo con los apuntes, pensamientos y meditaciones de los días de Getsemaní”,¹²⁸ pasan ahora al primer plano. Uno de los logros, y no el menor, consiste en fundir en el poema los discursos científico y místico. Dicha unificación se sitúa en el centro del poema (y del lenguaje poético cardenaliano de la última época):

Yo soy profundamente místico desde mi conversión religiosa. Antes lo era en germen, pero después fue mi vocación total y permeó toda mi poesía. Sucedió que no podía escribir poesía religiosa porque no tenía una teología adecuada.[...] Cuando Coronel leyó por primera vez *La Hora Cero*, me reclamó que no había ninguna mención religiosa. Mi contestación es que no había sabido cómo hacerlo. Y fue hasta en poemas de mi última época de Solentiname, donde empecé a tratar temas místicos y teológicos, con la Teología de la Liberación. Y en el *Cántico Cósmico* ya tenía esclarecida la forma de expresar el misticismo que yo siempre había querido expresar, con la unión de la Ciencia y la política, la Historia y todo el Cosmos. Ya se había hecho una unificación de Marxismo y Cristianismo. O Religión y Revolución. A mí me tocó unificar Ciencia y Poesía, que no se había hecho, y Misticismo y Ciencia, que tampoco se había hecho. Y Misticismo y Revolución, porque no solamente no hay contradicción entre Cristianismo y Revolución, sino tampoco hay contradicción entre Mística y Revolución. En este poema hay un conjunto de unificaciones, de Política con Religión, con las Ciencias y con la Mística y con la Historia y con la Etnología.¹²⁹

¿Cómo opera esta unificación? ¿En qué consiste la “forma de expresar el misticismo” que alcanza la madurez en el *Cántico*? Para intentar arrojar luz sobre estas cuestiones es menester interesarnos, en un primer momento, por la cuestión más general de las relaciones entre misticismo y lenguaje.

El lenguaje poético, lenguaje al límite y de los límites, parece particularmente apto a la tarea de decir lo que por definición es indecible, de

¹²⁸ Ernesto Cardenal, y Thomas Merton, *Correspondencia (1959-1968)*, Daydí-Tolson Santiago (ed. y trad.), Madrid, Trotta, 2003, p. 141.

¹²⁹ Raquel Fernández, “Cardenal habla de su Cántico Cósmico” en *Nuevo Amanecer Cultural*, 524, 4 de agosto de 1990, p. 1-2. Citado en Arianna Fabbri, “*Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama*”: *La poesía mística di Ernesto Cardenal*, tesis doctoral, Bolonia, Università di Bologna, 2007.

eludir la afasia pirroniana o el mutismo wittgsteiniano: “sobre lo que no puede ser dicho es sobre lo que la poesía no puede callarse.”¹³⁰ La situación paradójica del poeta místico “entre el silencio y la locuacidad”¹³¹ es la fuente de la cual surge, renovada y plena, una palabra de vuelta del vacío.

La tradición mística se ha acordado en constatar que podemos hablar de, y pensar a, Dios de dos maneras. Fue probablemente el autor del siglo VI autoidentificado como Dionisio (el juez griego convertido por Pablo en ocasión de su discurso en el Areópago) quien introdujo en la tradición mística cristiana los términos *apofático* y *catafático* para calificar la teología, el discurso sobre Dios. Estas formas opuestas y complementarias, basadas en la afirmación (*kataphasis*) y la negación (*apophasis*), no son, desde luego, exclusivamente religiosas, sino que corresponden a formas de discurso, formas de hablar, de conocer y organizar nuestra experiencia del mundo. Podemos, en lo que nos concierne, hablar de una poética catafática (con predominio de la afirmación, haciendo prueba de una confianza en la capacidad expresiva el lenguaje y en la adecuación entre éste y el mundo, univocidad claridad, clasicismo), y una poética apofática, (preeminencia de la negación y del escepticismo lingüístico, centrada en lo oscuro en lo equivoco, simbolismo, surrealismo).

Los modos apofático y catafático no son incompatibles sino complementarios. En ello insiste la tradición mística cristiana, aunque exista en cada autor una preferencia por uno de ellos.

Entre estos dos polos, el negativo o apofático y el positivo o catafático, se sitúan las diversas maneras de conocer que son, finalmente, *maneras de hablar* (cf. Max Black, p. 229: el método de construcción de un modelo teórico consiste en hablar de una cierta manera de su objeto). De esta forma la palabra expresa

¹³⁰ Hugo Mujica, *Poéticas del vacío*, p. 67. Citado en Geneviève Fabry, “El lenguaje sanjuanista como modelo en la poesía hispanoamericana (1982-2002)”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, n°33, vol. 1, 2005, p. 312.

¹³¹ José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 85.

una visión doble de Dios: de un lado la imagen plena del *Deus revelatus* de la teología natural; del otro, aquella en negativo del *Deus absconditus*, lo “totalmente otro”:

Misterio en su acepción general (y por tanto más desvaída) significa solamente lo extraño, lo que no se comprende y no se explica. En consecuencia, es también un concepto tomado de la esfera de los sentimientos naturales del hombre, y que, gracias a cierta analogía, se nos ofrece como designación para aquello a que nos referimos, sin expresarlo íntegramente. Pero el misterio religioso, el auténtico *mirum* es —para decirlo acaso de la manera más justa— lo *heterogéneo en absoluto*, lo *thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro.¹³²

Por un lado, el Dios de Pascal; por el otro, el de Spinoza.

Galileo Galilei (1564-1642) reviste una doble importancia para el *Cántico cósmico*: por una parte su presencia en el poema (es explícitamente mencionado 7 veces) es una figura condensadora, en cuanto evoca toda una serie de imágenes que son otros tantos nodos de significación. Por otro lado, el italiano esta inextricablemente ligado a la discursividad y a la visión del mundo asociadas a la revolución científica y con ello a un nuevo periodo de desencuentro entre la fe y la razón.

El 22 de junio de 1633, en la gran sala del claustro dominico anejo a la basílica de *Santa Maria sopra Minerva*, en Roma, Galileo Galilei pronunció la abjuración de su doctrina delante del Santo Oficio. Galileo había sido juzgado y sentenciado por defender en su *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, publicado un año antes, el sistema heliocéntrico copernicano frente al geocéntrico aristotélico. La escena ha pasado a la posteridad (junto con algunas

¹³² Rudolf Otto, *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 38.

otras *causes célèbres*, de las cuales quizá la más notable sea la controversia suscitada por la tesis darwinista) como símbolo de la oposición raigal e irreductible entre ciencia y religión.

El conflicto de Galileo con la Iglesia es, desde luego, mucho más complejo. El propio Galileo, hombre de su tiempo, trató de conciliar la doctrina copernicana con las Escrituras, y el papa Urbano VIII, un florentino cultivado, amigo de Galileo y amante de las ciencias y las artes, había otorgado su permiso para la escritura del *Diálogo*, previamente a la “radicalización del equívoco”¹³³ que desembocaría en el famoso juicio. El meollo del conflicto concierne, por un lado, la cuestión política de la producción y difusión del conocimiento: en plena Contrarreforma, “Galileo’s claim to be able to settle questions about competing sources of knowledge through his own individual reading and reasoning seemed the height of presumption and a direct threat to the authority of the Church.”¹³⁴ El caso ilustra, por otra parte, el problema filosófico del realismo:

Arguments about realism particularly arise in connection with what scientific theories have to say about unobservable entities such as magnetic fields, black holes, electrons, quarks, superstrings, and the like. To be a realist is to suppose that science is in the business of providing accurate descriptions of such entities. To be an anti-realist is to remain agnostic about the accuracy of such descriptions and to hold that science is in the business only of providing accurate predictions of observable phenomena.¹³⁵

La relación problemática entre lo visible y lo invisible concierne por igual a la ciencia y a la religión, y alimenta la discusión hasta nuestros días, como lo

¹³³ Equívoco, *grosso modo*, entre la interpretación realista del sistema copernicano y una anti-realista, es decir, en términos de una “pura hipótesis matemática” Cf. Antonio Beltrán Marí “Galileo y Urbano VIII. La trama del equívoco” in *Éndoxa: Series filosóficas*, nº 21, 2006, p. 35-73.

¹³⁴ Thomas Dixon, *Science and religion: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 31.

¹³⁵ Thomas Dixon, *Science and religion: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 31.

muestran por un lado las dificultades de interpretación del formalismo matemático de la mecánica cuántica, o, del otro, la larga tradición místico-apofática.

En su *Carta a la duquesa Cristina* (1615) y apoyándose principalmente en el *De genesi ad litteram* agustiniano, Galileo escribe:

el motivo que ellos [quienes refutan la doctrina copernicana] alegan para condenar la opinión de la movilidad de la Tierra y de la estabilidad del Sol es que leyéndose en muchos pasajes de las Sagradas Escrituras que el Sol se mueve y que la Tierra está fija y no pudiendo la Escritura mentir o errar jamás, se desprende de esto por necesaria consecuencia que errónea y condenable ha de ser la sentencia de quien quisiese afirmar lo primero. En cuanto a este argumento pareceme necesario considerar antes que nada que está señalada santísimamente y con prudencia establecida la infabilidad de las Sagradas Escrituras, siempre que se penetre en su *verdadero sentido*, el cual, no creo pueda negarse, es muchas veces *recóndito y diversísimo* del simple significado de las palabras.¹³⁶

Subyacente a la argumentación galileana está el germen del conflicto, inexistente durante el periodo patrístico y en la Edad Media, entre el *liber naturae* y el *liber scripturae*: la escritura no miente, pero debe “acomodarse a la capacidad del vulgo demasiado basto e inculto” mediante un lenguaje figurado. El libro de la naturaleza es igualmente veraz, habiendo él también dimanado de la misma sagrada fuente, y su lenguaje, contrariamente a la expresión recóndita o metafórica de la Escritura, es literal, directo, en tanto que “las manifiestas experiencias nos coloca *delante de los ojos* o las necesarias demostraciones nos arroja”.¹³⁷

La imagen del libro de la naturaleza (a decir de Italo Calvino, la “metáfora más famosa en la obra de Galileo –y que contiene en sí el núcleo de la nueva filosofía”¹³⁸) tenía ya una larga historia antes de su célebre utilización en el *Saggiatore*. La novedad galileana estriba en el lenguaje en el cual el libro está

¹³⁶ Galileo, “Carta a Cristina de Lorena, gran duquesa de Toscana”, Humberto Giannini (trad.), in *Revista de Filosofía*, IX, 1964, p. 82. Subrayado mío.

¹³⁷ *Idem*, p. 83-84.

¹³⁸ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Aurora Bernárdez (trad.), Barcelona, Tusquets, 1997, p. 91.

escrito. La doctrina agustiniana de la acomodación¹³⁹ implica en la versión de Galileo un deslinde epistémico: si las Escrituras no hablan directamente de la naturaleza, como contraparte no compete al teólogo descifrar el *liber naturae*, escrito con el alfabeto de la matemática y el de la geometría.

La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que tenemos abierto ante los ojos, quiero decir, el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible entender ni una palabra; sin ellos es como girar vanamente en un oscuro laberinto.¹⁴⁰

La imagen de los dos libros (consistente, notemos de pasada, con el *Logos* bíblico), en el momento de la emancipación de una ciencia que en gran medida había nacido como una investigación de la naturaleza como creación del “Artífice Omnipotente” (Roger Bacon), opone dos modos de conocimiento investigación y revelación, de una parte el conocimiento, de otra la creencia. El

¹³⁹ Así la resume en 1687 el teólogo y matemático francés Bernard Lamy: “La sagrada Escritura no está dispuesta solamente para los sabios, esto es, para los profesores de las artes y ciencias, sino también para el común de las gentes no ilustradas, y de inferior talento. Los Escritores sagrados se atemperan á la capacidad de éstos, y no presentan ó esplican las cosas de otro modo, que el que es mas conforme á sus alcances; y asi como casi todos (son palabras de S. Agustín) suelen entender las cosas del mismo modo que las ven, (por lo cual los oradores comparan las cosas que describen á otras conocidas y observadas), así también los sagrados Escritores cuando hablan de las obras de la naturaleza, las comparan con las del arte. Por esta razón se nos representa Dios en el libro de Job haciendo la tierra como un artífice, que para fabricar una casa, pone primero los cimientos. Por último, en las cosas que pertenecen á la física, la sagrada Escritura se adapta, asi á las opiniones, como al lenguaje del pueblo con quien habla. Por ejemplo, en el sistema del mundo (sea cual fuere el verdadero), como parece por el sentido de la vista que el sol se mueve, no se trata de definir en la Escritura si en efecto está quieto. Porque, vuelvo á repetirlo, como el lenguaje vulgar es acomodado á nuestros sentidos, fué muy natural que los Escritores sagrados, que no se habían propuesto tratar de astronomía en sus escritos, hablasen del sol, como de un gigante que anda con celeridad su carrera comenzada. Por lo mismo dijo también Josué con razón: *Detente, sol, no te muevas*; cuando para alcanzar la victoria necesitaba que el dia durase algo mas. Ni Josué habría hablado de otra suerte, aun cuando hubiese sabido ciertamente que la tierra se movía; pues aun los mismos que llevan esta opinión no hubieran usado entonces otro lenguaje.” Bernard Lamy, *Introducción á la Sagrada Escritura ó Aparato para entender con mayor facilidad y claridad la Sagrada Biblia*, (sin indicación de traductor), Barcelona, Pons y C^a., 1846, p. 317.

¹⁴⁰ Galileo Galilei, *El ensayador*, José Manuel Revuelta (trad.), Buenos Aires, Aguilar, 1981.

punto de quiebre puede situarse simbólicamente en Paracelso (1493–1541) en cuya obra, “[f]ollowing a peculiar interpretation of the work of Sebond,¹⁴¹ the book of nature now begins to permit a reading which seems to enter into conflict with the Holy Scripture. More than a conflict of contents, it seems to be a conflict of readers and languages.” Paracelso afirma, a contrapelo de la opinión de los teólogos: “From the light of nature must enlightenment come, that the text *liber naturae* be understood, without which enlightenment no philosopher nor natural scientist may be.”¹⁴²

Las consecuencias simbólicas del *basculement* galileano hacia la abstracción que culminará en los *Principia* newtonianos son inmediatamente perceptibles y pueden sentirse hasta nuestros días:

La nouvelle grammaire de l’univers est abstraite, ses symboles n’imitent ni forme vivante (comme l’ancien hiéroglyphe) ni caractères de la langue parlée [...]. La nouvelle science galiléenne abandonne les espèces du monde créé et cherche une « évidence » plus limpide [...]. L’observation [...] plane dans un ciel sans constellations mythologiques ni harmonies angéliques, un ciel fait de périodes silencieuses [...]. Ainsi, non seulement l’écriture de Galilée dessine les contours de cette « feuille blanche » dont a été effacée, à force d’argumentations rigoureuses, la forêt du « labyrinthe obscur » de Simplicio ; mais plus encore elle met en lumière par sa nudité l’abstraite pureté des nouveaux ciels [...].¹⁴³

Todavía un poeta contemporáneo de Galileo como Tommaso Campanella (1568-1639) intentará (paralelamente a la escritura de una *Apologia pro Galileo*) conjugar en su poesía la nueva física con la antigua metafísica:

*Il mondo è il libro dove il Senno Eterno
scrisse i proprii concetti, e vivo tempio
dove, pingendo i gesti e l’proprio esempio,*

¹⁴¹ Raimundo de Sabunde (ca. 1385-1436), estudioso y filósofo catalán (*Theologia Naturalis sive Liber naturae creaturarum*).

¹⁴² Citado en Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (trad. inglesa), Princeton y Oxford, Princeton University Press, p. 322.

¹⁴³ Carlo Ossola, “Les Raisons « en blanc » du baroque italien”, en Christian Mouchel y Colette Nativel (eds.), *République des lettres, république des arts. Mélanges en l’honneur de Marc Fumaroli*, París, Droz, 2008, p. 249.

di statue vive ornò l'imo e l' superno;

*perch'ogni spirto qui l'arte e l' governo
leggere e contemplar, per non farsi empio,¹⁴⁴*

Cardenal, ya desde el íncipit de su largo poema, se da a la tarea de religar, en un solo volumen, las páginas sueltas de los dos libros.

Harmonia mundi

La relación que instaura el *Cántico cósmico* con el mundo puede calificarse de isomórfica: el poema reproduce, trasponiéndolas al discurso, las estructuras del mundo. Con ello, el poema cardenaliano retoma y actualiza una inveterada tradición analógica.

El dominico Fray Luis de Granada (1504-1588), en su *Introducción del símbolo de la fe*, compendio de doctrina cristiana, emplea la imagen de los dos *libri*, distinguiendo las obras de naturaleza, que proporcionan sustentación a los cuerpos, de las de gracia, que “pertenecen a la santificación de nuestras ánimas”. Para Fray Luis,

[estas dos obras] son dos grandes libros en que podemos leer y estudiar toda la vida, para venir por ellas al conocimiento de él y de la grandeza y hermosura de sus perfecciones, las cuales en estas obras suyas, así como en un espejo purísimo resplandecen, y junto con esto nos dan materia de suavísima contemplación, que es el verdadero pasto y mantenimiento de las ánimas.¹⁴⁵

De esta cita sobresale la idea de que es labor del teólogo, no el dar conocimiento de las cosas como hace el filósofo, sino mostrar a través de ellas

¹⁴⁴ *Idem*, p. 247-262:

¹⁴⁵ Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k485>], acceso: 29/05/2021.

la sabiduría, omnipotencia, bondad, providencia y hermosura del Hacedor. A partir de la intuición sensitiva se accede, pues, a un conocimiento susceptible de derivar en una experiencia unitiva inefable, situada más allá de lo sensible y de la razón. La contemplación estética desemboca así en visión extática.

En el *liber creaturarum* “todas las criaturas de este mundo, tan hermosas y tan acabadas [son] unas como letras quebradas e iluminadas, que declaran bien el primor y la sabiduría de su autor”¹⁴⁶. La infinitud de las perfecciones de Dios explica la multiplicidad de los existentes: puesto que “no podía haber una sola criatura que las representase todas, fue necesario criarse muchas, para que así a pedazos, cada una por su parte, nos declarase algo de ellas”¹⁴⁷. La irrefutabilidad de tal prueba exalta los ánimos del dominico:

¡Oh, testificado con tantos y tan fieles testigos! ¡Oh, abonado con tantos abonadores! ¡Oh, aprobado por la Universidad, no de París ni de Atenas, sino de todas las criaturas! ¿Quién, Señor, no se fiará de vos con tantos abonos? ¿Quién no creerá a tantos testigos? ¿Quién no se deleitará de la música tan acordada de tantas y tan dulces voces, que por tantas diferencias de tonos nos predicán la grandeza de vuestra gloria?¹⁴⁸

Halla Fray Luis de Granada un ejemplo bíblico de esta acumulación “testimonial” en los últimos capítulos del libro de Job “en los cuales, hablando Dios con este santo, le da conocimiento de su omnipotencia y sabiduría y providencia, representándole las maravillas de las obras que en este mundo visible tiene hechas.”¹⁴⁹ Un dispositivo análogo aparece en la reescritura que para el *Cántico* hace Cardenal de la versión que había publicado, acompañada de un comentario explicativo, del relato uitoto de la creación en 1963 en la *Revista de la Universidad de México*,¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Ernesto Cardenal, “El relato de *La Creación*, de los indios uitotos de Colombia”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XVIII, n° 3, noviembre 1963, p. 28-29. El poema se incluye, con muy ligeras variaciones, en la *Antología de poesía primitiva* publicada por Cardenal en 1979.

Y nacieron los grandes árboles de la selva,
 la palma canaguche, con sus frutos para que bebiéramos,
 además el mono-choruco para que comiera los árboles,
 el tapir que come en el suelo los frutos,
 el guara, el borugo para comer la selva,
 él creó a todos los animales como la nutria, que come pescado
 y a la nutria pequeña,
 él hizo todos los animales como el ciervo y el chonta-ciervo
 en el aire al águila real que come a los chorucos,
 creó al sidyi, al picón, al papagayo kuyodo,
 los pavos eifoke y forebeke, al bakital, al chilanga, el hokomaike,
 el patilico, el papagayo sarok,
 el kuikudyo, el fuikango, el siva y el tudyagi,
 el pato hediondo, la mariana que ahora sabe comer peces,
 el dyivuisse, el siada, el hirina y los himegisinyos
 y sigue el poema uitoto
 en la anónima traducción al español de -
 la de Preuss del uitoto al alemán
 engavetada en el Museo.

(Cantiga 2: *La palabra*)

En este pasaje, “los uitotos enumeran todos los animales, con enumeración whitmaniana, deleitándose en dar a cada uno su nombre como Adán en el Paraíso”.¹⁵¹ Esta fruición de la lengua, ese furor de la nominación (esa *rage de l'expression*, para decirlo con Francis Ponge) nos recuerda que la palabra en cuestión es palabra poética: “el Verbo uitoto (*naikino*) es algo diferente del *Logos* platónico. Parece que los uitotos quieren decir más bien que en el principio fue la Poesía”.¹⁵² La exuberancia barroca de la *percursio*¹⁵³ abre el poema a “la multiplicidad desdeñada, la despreciada heterogeneidad”¹⁵⁴ evocada por María Zambrano. La palabra que ordena acoge en ella el caos de lo

¹⁵¹ *Idem*, p. 28.

¹⁵² *Idem*, p. 28.

¹⁵³ “La *percursio* [...] es una acumulación enumerativo-coordinante de objetos (*res*) de los que cada uno hubiera merecido propiamente un tratamiento detallado (*expolitio*). La *percursio* es, por tanto, una seriación de ‘sumas’ sin ‘detalle’.” Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Mariano Marín Casero (trad.), Madrid, Gredos, 1983, p. 206.

¹⁵⁴ María Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 9.

real. *Unum et diversum*, el poema, sin ejercer “violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias”,¹⁵⁵ logra la unidad, según la filósofa española:

el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones.¹⁵⁶

Otra presencia notable en el *Cántico cósmico* y en la ascendencia literaria cardenaliana es la del teólogo y poeta Fray Luis de León (1527-1591), cuya *Noche serena* cita Cardenal, como hemos visto, en la sexta cantiga. Amén de ser un poeta excepcional, el renacentista fray Luis tenía sólidos conocimientos astronómicos y un marcado interés por la filología.¹⁵⁷

Fray Luis de León expone su exegética, deudora de las doctrinas de Agustín y Jerónimo, en el *Tractatus de sensibus sacrae scripturae* (inédito hasta mediados del siglo pasado),¹⁵⁸ pero es quizá en su práctica traductora en donde su obsesión por lo verbal trasluce con mayor evidencia. Explica Fray Luis, por ejemplo, en el prólogo a su versión castellana del *Cantar de los cantares*, haber trabajado solamente “en declarar la corteza de la letra, así llanamente, como si en este Libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas”, corteza que concentra “la fuerza de la comparación y del requiebro”.¹⁵⁹ Como anota Fernando Romo Feito:

A lo largo del *Cantar* no es la única novedad la delectación en el sentido literal, sino que hay allí dos discursos: el interpretativo, que enlaza con una vieja tradición exegética, pero además un discurso valorativo, hoy

¹⁵⁵ *Idem*, p. 21-22.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 22.

¹⁵⁷ De lo primero deja constancia en varios pasajes de su *Exposición del libro de Job*, en donde adopta el sistema tolomeico y rechaza el entonces nuevo sistema copernicano (divulgado a la sazón entre los agustinos por fray Diego de Zuñiga), lo cual es entendible si recordamos que lo segundo (su pasión filológica) le valió una temporada en prisión.

¹⁵⁸ Cf. Olegario García de la Fuente, “Un tratado inédito y desconocido de fray Luis de León sobre los sentidos de la Sagrada Escritura”, en *Ciudad de Dios*, n° 170, 1957, p. 259-334.

¹⁵⁹ Prólogo a la *Exposición del Cantar de los Cantares*. Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, p. 63.

diríamos estilístico, que, explicando la oscuridad del original por lo entrecortado del lenguaje amoroso, llama la atención del lector sobre la belleza del texto.¹⁶⁰

Tal obsesión por la materia verbal traiciona el semblante poético del agustino, de igual forma que lo hace la fruición en el “trabajo de la citación”¹⁶¹ cardenaliana: “‘El que es un algo muy real no-existente’, podríamos decir que es la traducción de *Nainuema*, lo cual es una *bella manera* de expresar la trascendencia de Dios”.¹⁶²

Es conocido, por otra parte, el elogio que de la poesía (“la golosina del verso”) hace Fray Luis en *Los nombres de Dios*:

poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los profetas casi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios, como los que incitados por otras causas sobrehumanas hablaron, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que los otros hombres no veían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes.¹⁶³

El pasaje revela hasta qué punto el componente estético ha sido incorporado por la apologética y la exégesis bíblica:¹⁶⁴ “se trata —según escribe

¹⁶⁰ Fernando Romo Feito, “El *Tractatus de sensibus sacrae scripturae* de Fray Luis y el pensamiento literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), vol. 3, 2000, p. 684-691: 691.

¹⁶¹ La expresión es de Antoine Compagnon.

¹⁶² Ernesto Cardenal, “El relato de *La Creación*, de los indios uitotos de Colombia”, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶³ Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 468-469.

¹⁶⁴ Dicho componente estético es ya notorio en Luis de Granada: “Esta admiración de las obras de Dios anda siempre acompañada con una gran alegría y suavidad, la cual el mismo Profeta declaró en otro Salmo diciendo: «Alegraste, Señor, mi ánima con las cosas que tenéis hechas, y con la consideración de las obras de vuestras manos me gozaré». Esta espiritual alegría se recibe cuando el hombre, mirando la hermosura de las criaturas, no para ellas, sino sube por ellas al conocimiento de la hermosura, de la bondad y de la caridad de Dios, que tales y tantas cosas crió no sólo para el uso, sino también para la recreación del hombre. Porque así como una rica vestidura parece más hermosa vestida en un lindo cuerpo que mirándola fuera de él, así parecen más hermosas las criaturas aplicándolas al fin para que

Romo Feito— de la aplicación a las letras sacras del entusiasmo por las humanas, en otras palabras, de la estetización de la exégesis, más que de cualquier teorización sobre poesía, sentido, o anuncio de la actualidad.”¹⁶⁵ Un goce estético que impregna sin enturbiarlo el *cántico nuevo*¹⁶⁶ entonado por el poeta nicaragüense.

Además del interés humanista en lo filológico, otro aspecto destacado producto de la nueva perspectiva moderna que se inaugura con el Renacimiento es el sentimiento estético de la naturaleza. Distintos factores culturales y vitales influyen en esta revaloración estética del mundo natural, “desde la convicción de que no hay humanismo sin una armónica implantación del hombre en el cosmos hasta la añoranza de un paraíso perdido de rasgos eglógicos, que halla su reflejo en la literatura pastoril.”¹⁶⁷ El motivo estético-apologético de un universo que es a la vez “un alarde de belleza y un testigo de la excelencia de su autor”¹⁶⁸ es uno de los hilos que forman el tejido del *Cántico*, lo cual lo adscribe de lleno a la tradición poética que tiene en Fray Luis a uno de sus más ilustres representantes:

Si en matemáticas son infinitos los números,
los pares y los impares
¿por qué no una belleza infinita y un amor infinito?
Es una constante en la naturaleza

fueron criadas, que es para ver en ellas a Dios, porque así como la vestidura se hizo para ornamento del cuerpo, así la criatura para conocer por ella al Criador. Y por esto, no sólo con mayor fruto, sino también con mayor gusto, miran las personas espirituales estas cosas criadas, como son cielo, sol, luna, estrellas, campos, ríos, fuentes, flores y arboledas, y otras semejantes.” Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k485], acceso: 29/05/2021.

¹⁶⁵ Fernando Romo Feito, “El *Tractatus de sensibus sacrae scripturae* de Fray Luis y el pensamiento literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), vol. 3, 2000, p. 684-691: 691.

¹⁶⁶ Salmo 96.

¹⁶⁷ Cristóbal Cuevas, “Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética”, en Víctor García De La Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 367-380: 367.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 368.

la belleza.
De ahí la poesía: el canto y el encanto por todo cuanto existe.
La tierra podría haber sido igual
de funcional, de práctica,
sin la belleza. ¿Por qué pues?
Todo ser es suntuario. ¿Necesario acaso que dieras
tan lujosísimas joyas
a tan efímeros peces
saltando este atardecer en el plan del bote?
Ámame, y si soy nada,
seré una nada con tu belleza en ella refractada.

(Cantiga 5: *Estrellas y luciérnagas*)

El canto/encanto de Cardenal deja traslucir que para él, como para fray Luis, la contemplación de las creaturas proporciona un atisbo aquí en la tierra de la genuina bienaventuranza de la visión beatífica de Dios. Así lo declara fray Luis en su Comentario al Salmo XXVI: “La felicidad absoluta y plena consiste en estas dos cosas, a saber: en la contemplación de Dios, de la que proceden innumerables deleites, y en el conocimiento del templo de Dios, es decir, de este universo, que es templo único de majestad y grandeza”.¹⁶⁹ Contrariamente a un San Juan de la Cruz (1542-1591), cuya misticismo apofático (“Entreme donde no supe,/ y quedeme no sabiendo,/ toda ciencia trascendiendo.”) le permite sumergirse en “el mar sin orillas de una contemplación donde su espíritu entendi[e] no entendiendo”¹⁷⁰, el naturalismo teológico del autor de las *Odas* lo aproxima en un mayor grado a la poética cardenaliana. El platonismo que impregna toda la tradición mística afluye, desde luego, en la poesía de Cardenal como en las de los místicos españoles del siglo áureo:

y el alma viendo las bellezas de este mundo sospecha
que ninguna de esas bellezas son lo que busca,
y cuando les ve en un continuo fluir sabe plenamente
que lo que en ellas resplandece viene de otra parte

¹⁶⁹ Original en latín. La traducción es de Rafael Lapesa, “Las odas de fray Luis de León a Felipe Ruiz» en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 184.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 183-184.

¿pero dónde está el creador de tanta belleza?¹⁷¹

(Cantiga 43: *Omega*)

Si bien dicho platonismo se encuentra temperado, en la poesía cardenaliana (como es el caso, por lo demás, de la poesía luisiana y sanjuanista), por el lugar central conferido a la experiencia sensorial. Así, cabe perfectamente aplicar a Cardenal lo que escribe Cristóbal Cuevas a propósito de fray Luis:

si la naturaleza demuestra la existencia de Dios y trasluce, por analogía y sobrepujamiento, sus atributos, en ella encuentra el autor de *Los nombres de Cristo* una cantera de símbolos que parcelan útilmente ese macrosímbolo que es el cosmos. Cada partícula de naturaleza es así un signo menor, pero decisivamente demostrativo, del Hacedor. Y es que Dios no ha creado una naturaleza cerrada en sí, sino que la ha dotado, a partir de sus notas más esenciales, de un carácter eminentemente deíctico.¹⁷²

“There is an order”, escribe el astrónomo y astrofísico Carl Sagan, “a predictability, a permanence about the stars. In a way, they are almost comforting.”¹⁷³ La observación del cielo está ciertamente en el origen tanto de la imagen científica como de la religiosa del mundo. En las antípodas del silencio angustioso de los espacios cósmicos que espantó a Pascal y quitó el sueño a Baudelaire, la visión de las inmensidades celestes ofrecida por Sagan es tan antigua como el hombre: “Se adoptó la postura erecta/ y se miró hacia el cielo.” (Cantiga 13: *El árbol de la vida*). La idea la desarrollan aun más los versos siguientes:

Las antiguas estrellas, que dijo Borges el ciego.
Sus movimientos anotados en huesos por el hombre prehistórico

¹⁷¹ Los versos citados son un fragmento de un largo pasaje consistente en la reescritura del capítulo correspondiente a Plotino del libro *El pensamiento antiguo* de Rodolfo Mondolfo.

¹⁷² Cristóbal Cuevas, “Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética”, en Víctor García De La Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 371.

¹⁷³ Carl Sagan, *op. cit.*, p. 46.

Conocida (la astronomía)
desde tiempo antiguo e infinito
dice Filipo de Opunte.

Con líneas rectas y curvas en el polvo
tratando de dibujar el cielo.

Y Frobenius, que desde las primeras migraciones de pueblos
comenzaron a fijarse en el cielo.

(Cantiga 19: *Hacia el hombre nuevo*)

El simbolismo inagotable del cielo recorre, desde luego, de cabo a cabo el poema cardenaliano. El cielo nocturno es fuente de sosiego incluso, o sobre todo, en medio de la zozobra.

Aquel vuelo clandestino de noche.
Con peligro de ser derribados. La noche serena.
El cielo lleno, llenísimo de estrellas. La Vía Láctea
clarísima tras el grueso vidrio de la ventanilla,
masa blancuzca y rutilante en la noche negra.

(Cantiga 17: *Viajes en la noche*)

La negrura del cielo nocturno es luminosa en Cardenal como en Luis de León, para quien “la tiniebla crea un entorno propicio a la luz que alumbra el recogimiento y la paz del ánimo”.¹⁷⁴ Cardenal alude en pasaje citado a la luisiana *Noche serena* que había citado textualmente en una de las primeras cantigas. El poema del agustino, una de las cimas de la poesía castellana (mística y sin apellidos), halla no obstante eco en la globalidad del *Cántico*. Escribe el salmantino de adopción:

Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores eternals,
su movimiento cierto
sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan iguales;

la luna cómo mueve

¹⁷⁴ Cristóbal Cuevas, “Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética”, en Víctor García De La Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 376.

la plateada rueda, y va en pos della
la luz do el saber llueve,
y la graciosa estrella
de amor la sigue reluciente y bella;

y cómo otro camino
prosigue el sanguinoso Marte airado,
y el Júpiter benino,
de bienes mil cercado,
serena el cielo con su rayo amado;

rodéase en la cumbre
Saturno, padre de los siglos de oro;
tras él la muchedumbre
del reluciente coro
su luz va repartiendo y su tesoro¹⁷⁵

La armonía y el concierto cósmicos hallan su contraparte en la forma prístina y melodiosa de la *lira*, realizando la compenetración del poeta y el universo, tal y como lo hace el poema cardenaliano, a otra escala y con otros instrumentos (*otro cosmos*).

El de la *harmonia mundi* es uno de los *topoi*, esos “lugares de sedimentación temática”, para decirlo con José Ángel Valente,¹⁷⁶ nudos en que cristalizan los múltiples estratos de sentido o grumos de máxima condensación poética, centrales del poema cardenaliano. El *Cántico cósmico* puede leerse, en cierto sentido, como una versión expandida del *Salmo 18 (19)* (“Los cielos cuentan la gloria de Dios, y el firmamento anuncia la obra de sus manos.”)¹⁷⁷

En el *topos* de la armonía cósmica, de doble raigambre bíblica y pitagórica, confluyen la intención apologética y la estética: el orden del mundo es a un tiempo signo de la magnificencia de su autor y fuente inagotable de

¹⁷⁵ Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 1452.

¹⁷⁶ José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 63.

¹⁷⁷ Reina-Valera 1960. La cifra entre paréntesis en la doble numeración del salmo corresponde a la numeración hebrea. Es ilustrativo del aspecto simultáneamente estético y apologético el que Cardenal en su versión remplace el *contar* por el *cantar*.

delectación.¹⁷⁸ Las leyes naturales son, además, la base y el modelo de la justicia humana.

Tal noción de una armonía que permea la realidad en todos sus niveles alcanzará en la Edad Media, a través de Boecio, quien la hereda al renacimiento, su exposición más acabada:

Según Boecio, que se basa en la filosofía platónica, el fenómeno físico del sonido y de la música sólo es un aspecto de lo que ésta realmente abarca. *Música* es, en realidad, la totalidad de los fenómenos naturales en los que están presentes el orden y la armonía, empezando por la expresión más alta de dicho orden, a saber: el movimiento regular de los cielos. Esta idea se sistematiza en el *De institutione musica* dividiendo la música misma en tres grandes géneros, es decir: música del cosmos, música del hombre y música de los instrumentos; tres diferentes realidades, todas y cada una de las tres relacionadas entre sí por el “poder de la armonía”.¹⁷⁹

La “proporción concorde” de los cielos de la *Noche serena* es pues, para fray Luis, “una imagen perfecta de paz”¹⁸⁰ y fuente de gran deleite estético. En el poema jobeano (del cual fray Luis escribió un largo comentario), Dios (desde un torbellino) se basa en el orden natural del cosmos para reprochar a Job su ignorancia del orden moral:

¿Podrás tú atar los lazos de las Pléyades,

¹⁷⁸ Al *topos* han contribuido autores tan insignes como San Agustín: “Pero ¿quién es tan ciego que vacile en atribuir al divino poder y disposición el orden racional de los movimientos de los cuerpos, tan fuera del alcance y posibilidad de la voluntad humana? A no ser que se atribuya a la casualidad la maravillosa y sutil estructura de los miembros de los más minúsculos animales, o como si lo que no se atribuye al acaso, pudiera explicarse de otro modo que por la razón, o como si por atender a las fruslerías de la vana opinión humana osáramos abstraer de la dirección de la majestad inefable de Dios el orden maravilloso que se aplaude y admira en todo el universo, sin tener el hombre en ello arte ni parte.” *Del orden*, I, 1, 2. San Agustín, *Obras I: Introducción general y primeros escritos*, (edición bilingüe, preparado por Victorino Capanaga), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969, p. 595-596.

¹⁷⁹ Cecilia Panti “Boecio y la ciencia de la música”, en Umberto Eco (coord.), *La Edad Media I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*, Omar Daniel Alva Barrera y Dennis Peña Torres (trads.), México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 814.

¹⁸⁰ Es la idea que explica el nombre “Príncipe de paz” en *Los nombres de Cristo*: “Cuando la razón no lo demostrara, ni por otro camino se pudiera entender cuán amable cosa sea la paz, esta vista hermosa del cielo que se nos descubre ahora, y el concierto que tienen entre sí aquestos resplandores que lucen en él, nos dan de ello suficiente testimonio. Porque ¿qué otra cosa es sino paz, o ciertamente una imagen perfecta de paz, esto que ahora vemos en el cielo, y que con tanto deleite se nos viene a los ojos?”. Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 585.

O desatarás las ligaduras de Orión?
¿Sacarás tú a su tiempo las constelaciones de los cielos,
O guiarás a la Osa Mayor con sus hijos?
¿Supiste tú las ordenanzas de los cielos?
¿Dispondrás tú de su potestad en la tierra?¹⁸¹

A lo cual parecen responder, desde fuera de la tradición judeocristiana, las voces milenarias de sabios de la China taoísta, de la nación Osage y de la antigua Persia, convocadas en el poema cardenaliano:

Las 4 estaciones en su orden regular, sin confusión,
nada dañaba al hombre y el hombre a nada dañaba,
pero se alteró el orden del universo dicen los chinos.¹⁸²

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

Y el orden social, como el del cielo.
También nosotros en la danza de los astros.
Observando los movimientos de los astros
percibieron que había orden en el cielo
y así un día podría haber orden en los hombres.

(Cantiga 20: *La música de las esferas*)

¹⁸¹ Job 38, 31-33 (Reina-Valera 1960). Escribe fray Luis en su *Exposición del libro de Job*: “Porque en el ser que dió a las criaturas y en la manera como las ordenó y en la ley que les puso, nos enseñó que nuestro bien y saber verdadero consiste en reconocer su ley y en cumplirla. Que si crió a todas las demás cosas con orden, y si las compuso entre sí con admirable armonía, no dejó al hombre sin concierto, ni quiso que viviese sin ley ni que hiciese disonancia en su música. Y si a todo para su bien le es necesario que conserve el lugar en que le puso Dios y guarde su puesto y responda debidamente a su oficio, y si en saliendo de orden parece, notificado y sabido queda que, en la guarda de las leyes que le son dadas, se contiene la bienandanza del hombre: y si en esta observancia está puesto su bien, estará forzosamente colocado su verdadero saber en el conocimiento que trae a ejecución estas leyes. *Idem*, p. 1113.

¹⁸² “El filósofo *Tchnangsé* enseñaba, de conformidad con la doctrina de los *king*, ó libros sagrados de los chinos, ‘que en el estado del primer cielo, el hombre se hallaba unido íntimamente á la razón suprema, y en lo exterior practicaba todas las obras de la justicia. Su corazón se recreaba en la verdad; no había en él ninguna sombra de superchería. Entonces las cuatro estaciones del año seguían un Orden regular y sin confusión. Nada dañaba al hombre, y el hombre á nada dañaba. En toda la naturaleza reinaba un concierto universal.’ Pero con arreglo á la misma tradición, ‘estas columnas del cielo se rompieron , y la tierra se conmovió hasta sus cimientos. Cuando el hombre se rebeló contra el cielo se alteró el sistema del universo, y turbándose la armonía general, los males y los crímenes inundaron toda la tierra.’” Francisco de Paula Mellado, *Enciclopedia moderna : diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, t. XXIX, Madrid / París, Establecimiento de Mellado, 1954, p. 401-402.

Según los antiguos persas
el orden del cosmos es por los hombres justos.

(Cantiga 43: *Omega*)

Cardenal desarrolla en la cantiga homónima el *topos* de la música de las esferas que, tal y como hemos visto, logra condensar en un simbolismo de gran alcance los aspectos estético, religioso y moral de la experiencia humana:

La música de las esferas.
Un universo armonioso como un arpa.
El ritmo son tiempos iguales repetidos.
El latir del corazón.
Día/noche.
La ida y el regreso de las aves migratorias.
Los ciclos de las estrellas y el maíz.
La mimosa que se despliega durante el día
y en la noche se repliega.
Ritmos de la luna y las mareas.
Y de los cangrejos que saben que va a bajar la marea
y antes que baje buscan sus escondrijos.
Un solo ritmo en los planetas, los átomos, el mar, las manzanas
que maduran y caen, y la mente de Newton.
Melodía, acorde, arpegios.
El arpa del universo.

La unidad
tras la aparente multiplicidad
esa es la música.
Diferencia entre la música y el ruido...
El sonido de la campana está en su forma.
O a propósito, las piernas de las muchachas.

(Cantiga 20: *La música de las esferas*)

El *topos* de la música celeste no es un simple artefacto retórico, es parte de una cosmovisión y, como tal ha influido de forma determinante en las formas de aprehender el mundo. Johannes Kepler (1571-1630), antes de establecer las leyes que describen el movimiento de los planetas en sus órbitas alrededor del sol, y que llevan su nombre, estaba convencido de que los

movimientos planetarios debían regirse por las leyes pitagóricas de la armonía. Kepler propuso un modelo del sistema solar, el “Misterio cósmico”, en el cual los cinco sólidos platónicos definían las distancias entre los seis planetas entonces conocidos.¹⁸³ Por la época de la escritura de su *Mysterium cosmographicum*, Kepler, hombre de intensa religiosidad, declaró en una carta a su mentor Michael Maestlin: “Yo quería ser teólogo. Durante mucho tiempo estuve atormentado. He aquí que ahora, por mi esfuerzo, Dios es celebrado en la astronomía.”¹⁸⁴ En un poema liminar resume su programa:

Qué es el mundo, cuál es la causa y la razón de Dios al crear,
de dónde los números a Dios, y cuál la ley de tan gran masa,
por qué son seis los orbes, a cada orbe qué espacios lo separan,
por qué tanto espacio entre Júpiter y Marte no siendo los orbes primeros;
todo esto aquí Pitágoras te hará saber con las cinco figuras.
Con este ejemplo claramente enseñó que podemos renacer,
tras dos mil años de error hasta la aparición de Copérnico,
nombre del mejor investigador del mundo. Pero no aplaces tú
por más tiempo los frutos contenidos en estas envolturas.¹⁸⁵

En el tardío *Harmonices mundi*, Kepler expone su concepción de una armonía musical de las esferas celestes basada en la geometría. “In the music of the spheres as in other domains”, según apunta Fernand Halryn, “Kepler was an innovator who profoundly transformed traditional beliefs without departing

¹⁸³ Kepler tenía la intención de hacer construir una versión tridimensional de su modelo, a fin de compartir su visión de la geometría divina. Acaso en un intento de comunicar, a través de la intuición sensorial, lo inefable: “The intense pleasure I have received from this discovery can never be told in words”. Citado en Carl Sagan, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁴ Carta de Kepler a Michael Maestlin del 3 de octubre de 1595. Cito por Stefano Gattei, “The Finger and the Tongue of God: Johannes Kepler, Reformation Theology, and the New Astronomy”, en Erminia Ardissino y Élise Boillet (eds.), *Lay Readings of the Bible in Early Modern Europe*, Leiden / Boston, Brill, 2020, p. 261. La traducción es mía.

¹⁸⁵ Johannes Kepler, *El secreto del universo*, Eloy Rada García (trad.), Barcelona, Altaya, 1994, p. 52. Kepler se sirve también del *topos* de los dos libros: “aquí esta aquel libro de la naturaleza, tan celebrado en los discursos sagrados, propuesto por Saulo [San Pablo] a los gentiles en el cual se contempla a Dios como al Sol en un espejo o en el agua. ¿Por qué, pues, los cristianos nos deleitaremos menos en esta contemplación, siendo nuestro cometido celebrar a Dios con verdadero culto, venerarlo y admirarlo? Esto se hace con ánimo tanto más devoto cuanto entendemos más correctamente cuáles y cuantas cosas ha fundado nuestro Dios”. Johannes Kepler, *El secreto del universo*, Eloy Rada García (trad.), Barcelona, Altaya, 1994, p. 55-56.

from the received teleological framework”.¹⁸⁶ En un gran gesto unificador, anexa a su teología físico-geométrica (“Geometry existed before the Creation. It is co-eternal with the mind of God. [...] Geometry is God himself.”¹⁸⁷) la noción musical de armonía: “That which is demonstrable in geometry is called consonance in the domain of voice (and motion)”.¹⁸⁸

La estrategia es similar, bajo ciertos aspectos, a la “metáfora hilada” de los surrealistas, una “analogía que se entrelaza con otras”¹⁸⁹ y que, a decir de Michael Riffaterre, da al lector que la interpreta “une impression grandissante de propriété”:¹⁹⁰ “an impression that is all the stronger if the two fields appear as closed domains bound by a dual application that is systematic and fruitful”.¹⁹¹

De esta manera, según Hallyn:

Kepler succeeded in constructing a complete musical theory, while rigorously checking his deductions against empirical data. The agreement of the two confirmed his initial conviction that music “is not a human invention, subject as such to change, but a construction that is so rational and natural that God the Creator has impressed it upon the relations of the celestial movements” (GW, vol. 6, p. 114).¹⁹²

El pasaje kepleriano de la cognoscibilidad¹⁹³ geométrica a la consonancia musical ilustra tanto el potencial como los límites del pensamiento analógico. El hecho de que Kepler nunca renunciara a su convicción originaria, plasmada en el Misterio cósmico,¹⁹⁴ tuvo los efectos en apariencia contradictorios de

¹⁸⁶ Fernand Hallyn, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, Donald M. Leslie (trad.), Nueva York, Zone Books, 1990, p. 232.

¹⁸⁷ Citado en Carl Sagan, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁸ Kepler, *Gesammelte Werke*, vol. XIV, p. 314. Cito por Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2003, p. 310.

¹⁹⁰ Michael Riffaterre, “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, en *Langue française*, n°3, 1969, p. 51.

¹⁹¹ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 236.

¹⁹² *Idem*, 236.

¹⁹³ La cognoscibilidad (*scibilitas*) de un polígono depende de su relación al diámetro del círculo que lo circunscribe: “In geometry, knowing is related to measuring with a determinate unit, which, when figures embedded in a circle are concerned, is the diameter of the circle”. Kepler, *Gesammelte Werke*, vol. VI, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁴ Kepler publicó en 1621, un cuarto de siglo después de su primera aparición, una segunda edición ampliada del *Mysterium cosmographicum*.

obstaculizar y, al mismo tiempo, conducir el desarrollo de la investigación que culminaría en su *Astronomia nova*.

La estrategia discursiva que sostiene el amplio entramado analógico del *Cántico cósmico*, consistente asimismo en hilar un tejido de imágenes a través de diversos campos semánticos y en un sincretismo discursivo tendiente a unificar las visiones estética, religiosa y científica del mundo. La yuxtaposición en el poema de fenómenos diversos con miras a desvelar la “unidad/ tras la aparente multiplicidad” (Cantiga 20: *La música de las esferas*) está en el núcleo de la poética cardenaliana:

No hay dos orugas iguales, ni dos átomos iguales, ni dos estrellas iguales aunque en el cielo de la noche parezcan las mismas. Y sin embargo, también todo es lo mismo. La poesía no es sino el descubrir este *pattern*, esta unidad de dibujo que corre a través de todo lo creado, y el ver cómo las cosas más diversas también son las mismas: los montes saltan como carneros, y las colinas como corderitos... Son tus cabellos rebañitos de cabras que ondulan por los montes de Galaad...¹⁹⁵

No otra cosa afirma fray Luis en un pasaje precitado cuando describe la tarea del poeta-profeta como un “ver lo que los otros hombres no veían”, poniéndolo en palabras “con número y consonancia debida [...] para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes”.¹⁹⁶ Con lo cual la poesía se vuelve un instrumento de escucha de la armonía cósmica. La música del poeta-creador y la del Músico-Creador se sitúan simétricamente en el universo. Veámoslo plasmado en estos versos de la “Oda a Francisco Salinas” de Fray Luis:

¹⁹⁵ Ernesto Cardenal, *Vida en el amor* [1970], Salamanca, Sígueme, 1987, p. 104.

¹⁹⁶ Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 468-469. Fray Luis se considera a sí mismo un precursor de tal poética en lengua castellana, según lo declara en la dedicatoria a *Los nombres de Cristo*: “Y si acaso dijeren que es novedad, yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número [dar armonía y orden], levantándola del decaimiento ordinario. El cual camino quise yo abrir, no por la presunción que tengo de mí, que sé bien la pequeñez de mis fuerzas, sino para que los que la tienen se animen a tratar de aquí adelante su lengua como los sabios y elocuentes pasados, cuyas obras por tantos siglos viven, trataron las tuyas, y para que la igualen en esta parte que le falta con las lenguas mejores, a las cuales, según mi juicio, vence ella en otras muchas virtudes.” *Idem*, p. 658.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no precedera
música, que es la fuente y la primera.

Ve cómo el gran maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entrambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.¹⁹⁷

De manera análoga a lo expresado en los versos del español, para Cardenal, si el mundo es un poema (“La Creación es poema./ Poema, que es “creación” en griego y así/ llama S. Pablo a la Creación de Dios, POIEMA” [Cantiga 2: *La palabra*])¹⁹⁸ entonces, por la misma lógica poética de la reciprocidad y de la participación, el poema es también un mundo o un símbolo del mundo:

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

Dónde empieza la tierra y dónde acaba.
Dónde empieza y acaba una galaxia.

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

Similarmente, la relación entre el poema cardenaliano y el cosmos puede homologarse a la descrita por San Agustín en el sexto libro de su *De música*. Los

¹⁹⁷ *Idem*, p. 1437.

¹⁹⁸ Calderón de la Barca utiliza la imagen en su auto sacramental *El divino Orfeo*: “Verso y poema es del cielo/ con acordada armonía;/ poema y verso es la tierra:/ la eterna Sabiduría/ lo entiende así, cuando dice/ que con número y medida/ todo fue criado [...]”. Pedro Calderón de la Barca, *El divino Orfeo* [edición crítica de E. Duarte (en formato HTML)], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc98854], acceso: 9/07/2021.

tiempos son, según escribe, “imitaciones de la eternidad”, es decir “las cosas terrenas, subordinadas a las celestes, asocian los movimientos de su tiempo, gracias a su armoniosa sucesión, por así decirlo, al Cántico del Universo”.¹⁹⁹ Como lo evidencia esta cita que prefigura (hasta en el título) el poema cardenaliano, no van erradas las lecturas que han reparado en la relación isomórfica del *Cántico* con el cosmos, como la de Coronel Urtecho que ve en las estrofas del poema “quantas de la poesía del Universo”²⁰⁰ o la del crítico Jorge Alvarado Pisani, para quien las cantigas “constituyen una forma de holograma poético, un fractal del universo”.²⁰¹

Tal interpretación revela, por otro lado, el alcance “ontológico” de la poética cardenaliana. Su poesía es didáctica, en un sentido profundo, en cuanto enseña una manera de leer, una forma de producir sentido a partir de las estructuras (de los textos: “¿Qué quiso decir Alfonso Cortés cuando dijo/ que la distancia es silencio y la visión es sonido?” [Cantiga 34: *Luz antigua sollozante*]; del mundo: “El que vivimos en un universo con sentido.” [Cantiga 7: *El cálculo infinitesimal de las manzanas*]) que incumbe a una larga tradición exegético-hermenéutica. Tal pasaje no es de ninguna manera forzado o ajeno a nuestra tradición poética en la medida en que la poesía europea (y por derivación la hispanoamericana) es, según señala José Ángel Valente, “una literatura cuyo espinazo ha de verse en todo lo acarreado al lenguaje por la tradición del cristianismo occidental”;²⁰² es, incluso, perfectamente natural, tomando en

¹⁹⁹ San Agustín, *La música*, VI, XI, 29. (versión de Alfonso Ortega) *Obras completas XXXIX. Escritos varios 1*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1988, p. 327-328.

²⁰⁰ José Coronel Urtecho, “Anotaciones a *Cántico cósmico*”. Citado en María Ángeles Pastor Alonso, “El ‘hidrógeno enamorado’ de Ernesto Cardenal”, en Ernesto Cardenal, *Hidrógeno enamorado*, María Ángeles Pastor Alonso (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 73.

²⁰¹ Jorge Alvarado Pisani, “Seis insinuaciones para intérpretes de las cantigas cósmicas de Ernesto Cardenal”, edición digital, 2010, [<https://es.scribd.com/document/159057888/2010-Seis-insinuaciones-para-interpretes-de-las-cantigas-cosmicas-de-Ernesto-Cardenal-doc>, acceso: 9/07/2021].

²⁰² José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 63.

cuenta la relación profunda y originaria que existe entre las nociones de interpretación y de comprensión, a propósito de la cual escribe Ricœur:

l'herméneutique ne saurait rester une technique de spécialistes [...]; elle met en jeu le problème général de la compréhension. Aussi bien, nulle interprétation marquante n'a pu se constituer sans faire des emprunts aux modes de compréhension disponibles à une époque donnée: mythe, allégorie, métaphore, analogie, etc. Cette liaison de l'interprétation — au sens précis de l'exégèse textuelle — à la compréhension — au sens large de l'intelligence des signes — est attesté par un des sens traditionnels du mot même d'herméneutique, celui qui nous vient du Περὶ Ἑρμηνείας d'Aristote; il est remarquable en effet que chez Aristote *l'hermenéïa* ne se limite pas à l'allégorie, mais concerne tout discours signifiant; bien plus, c'est le discours signifiant qui est *hermenéïa*, qui « interprète » la réalité, dans la mesure même où il dit « quelque chose de quelque chose »; il y a *hermenéïa*, parce que l'énonciation est une saisie du réel par le moyen d'expressions signifiantes et non un extrait de soi-disant impressions venues des choses mêmes.²⁰³

Es precisamente este pasaje de la *exégesis* a la *hermenéutica* lo que dota de sentido a la insistencia cardenaliana en reforzar los puentes que unen el poema con lo real. Un impulso revitalizador y armonizador de los modos de comprensión asociados a las épocas, las culturas y los dominios de la actividad humana más diversos se halla en el centro del doble proyecto cardenaliano de lectura del mundo y de escritura sobre el mundo.

De la teología a la mística

Otra de las presencias poéticas que permean el *Cántico cósmico* —y una de las más conspicuas, pues el lazo se establece desde el título— es, desde luego, la de San Juan de la Cruz; presencia que se explicita en sendas alusiones *in principio et in fine*:

¿Oís esas estrellas? Es el amor que canta.

²⁰³ Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Seuil, 1969, p. 8.

La música callada.
La soledad sonora.
“La música en silencio de la luna”, loco Cortés.²⁰⁴

(Cantiga 2: *La palabra*)

Oh dos nada del todo desnudadas
el todo con la nada
una nada en su todo transformada
quedeme y olvideme
dejando mi pasado
entre los cuasares olvidado.²⁰⁵

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

Es significativo del importante rol que la discursividad mística desempeña en el *Cántico cósmico* el hecho de que ambas inclusiones de poemas del carmelita se den en dos cantigas centradas en la cuestión del lenguaje. Sí, en cierto sentido superficial, al cielo luminoso de fray Luis de León lo suplanta la noche oscura sanjuanista,²⁰⁶ el contraste más profundo concierne la actitud de los dos poetas místicos españoles. En un sentido estricto, sólo San Juan sería un poeta místico, un poeta de lo indecible. Sin ánimo de levantar fronteras herméticas entre las dos modalidades, la actitud epistemológica de fray Luis lo acerca más a la teología natural que a la mística propiamente dicha. Su confianza en una lengua que “recibe bien todo lo que se le encomienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben

²⁰⁴ “la noche sosegada,/ en par de los levantes de la aurora,/ la música callada,/ la soledad sonora, la cena que recrea y enamora”. San Juan de la Cruz *et al.*, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960, p. 739.

²⁰⁵ Reescritura “a lo astrofísico” de la última de las “canciones del alma” en las cuales “se declaran los efectos de las dos purgaciones [...] de la parte sensitiva del hombre y de la espiritual [y] varios y admirables efectos de la iluminación espiritual y unión de amor con Dios” (*Noche oscura del alma*): “Quedéme y olvidéme,/ el rostro recliné sobre el Amado./ cesó todo y dejéme,/ dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado.” *Idem*, p. 633.

²⁰⁶ Superficial, pues la noche de San Juan alberga un simbolismo en extremo rico y complejo, de lo cual ya puede dar una idea el hecho de que únicamente las dos primeras estrofas o canciones de su *Noche oscura* son de naturaleza purgativa.

tratar”,²⁰⁷ contrasta con las reticencias que San Juan expresa, “casi como regla de la exposición”,²⁰⁸ en los prólogos a sus comentarios. Así se expresa el prólogo a la *Subida del Monte Carmelo*,

Para haber de declarar y dar a entender esta noche oscura por la cual pasa el alma para llegar a la divina luz de la unión perfecta del amor de Dios, cual se puede en esta vida, era menester otra mayor luz de ciencia y experiencia que la mía; porque son tantas y tan profundas las tinieblas y trabajos, así espirituales como temporales, por que ordinariamente suelen pasar las dichosas almas para poder llegar a este alto estado de perfección, que ni basta ciencia humana para lo saber entender, ni experiencia para lo saber decir; porque sólo el que por ello pasa sabrá sentir, mas no decir.²⁰⁹

En el prólogo a su *Llama de amor viva*,

Alguna repugnancia he tenido, muy noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que Vuestra Merced me ha pedido, por ser de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales comúnmente falta lenguaje (porque lo espiritual excede al sentido), con dificultad se dice algo de la substancia; porque también se habla mal en las entrañas del espíritu, si no es con entrañable espíritu.²¹⁰

Y, desde luego, en el prólogo a su *Cántico espiritual*:

[S]ería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se pueden bien explicar; porque el Espíritu del Señor que ayuda nuestra flaqueza [...] Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden.²¹¹

No obstante, el discurso místico —y en ello reside la gran paradoja de esta palabra de lo indecible— lleva en el corazón de su silencio el germen de una elocuencia. Tal como refiere, sin contradicción, San Juan, el alma movida

²⁰⁷ Dedicatoria de las *Poesías*. Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 1427.

²⁰⁸ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁹ San Juan de la Cruz, Prólogo a *Subida del Monte Carmelo*, *op. cit.*, p. 414.

²¹⁰ San Juan de la Cruz, Prólogo a *Llama de amor viva*, *op. cit.*, p. 977.

²¹¹ San Juan de la Cruz, Prólogo al *Cántico espiritual*, *op. cit.*, p. 736.

por la inmensidad divina “en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir”.²¹² Un decir indirecto por definición: la inefabilidad inherente a la experiencia mística es “la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran.” Cardenal hará lo propio, “con figuras, comparaciones y semejanzas” pero, sobre todo, a través de la densísima red intertextual e interdiscursiva de su *Cántico cósmico*:

¿Qué quiere decir que el amor consiste
en que Dios nos amó primero (I Jn. 4,10)?
El macho suele tomar la iniciativa en las especies.
San Juan también dice:

Dios=Amor

O sea, su esencia, SU ESENCIA, es tomar la iniciativa.
El alma desnuda en la noche al fin dice ¡Cógeme!

Al encontrarte me encontré. Al encontrarme te encontré.
Mi yo donde Dios es dos.
Recostado en mi pecho esta noche,
noche oscura, ¿no escuchas el ritmo de mi amor?
Estando dentro de mí
desde que no era sino un huevo fertilizado,
serie de instrucciones flotando en la cavidad del seno materno.
Hijo de mujer, y más antes
de ser unicelular. Como Mauriac
no hubo en mi adolescencia angustia que no prefiriera a Vos.*
Catarata comprimida dentro de un cable eléctrico.

(Cantiga 34: *Luz antigua sollozante*)

Il n’y a rien à attendre de moi sur ce sujet de l’angoisse qui ne soit de ma propre expérience : **adolescent j’aimais mon angoisse et je la préférais à Dieu**. Bien loin quelle m’ait incité à imaginer un Dieu pour me délivrer d’elle, je lui demandais au contraire des raisons et des excuses pour me dérober à cette présence en moi et autour de moi d’un amour auquel je préférais ma tristesse née de la convoitise.²¹³

²¹² *Idem*, p. 736.

²¹³ François Mauriac, *Le fils de l’homme*, Paris, Grasset, 1959.

En un ejercicio de exégesis interdiscursiva, un dato biológico interpreta, —en una lectura *à la lettre* de la feminidad convencionalmente asociada al sujeto del discurso místico— el texto evangélico: “En esto consiste el amor: no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que él nos amó a nosotros, y envió a su Hijo en propiciación por nuestros pecados.”²¹⁴ La inclusión de un signo matemático dota, por otra lado, al discurso de la contundencia y de la concisión axiomática de una ley física. Al inicio de la estrofa siguiente el entrelazamiento quiásmico y un verso cargado por los ecos y las paronomasias evoca el momento unitivo anhelado y condensado en la alusión sanjuanina a la noche oscura. El discurso de la biología reaparece en la alusión al ADN (serie de instrucciones), trenzada sutilmente con una referencia al poético libro de Job, en versión de Fray Luis de León: “El hombre es nada,/ muy hijo de mujer, muy corto en vida,/ muy lleno de miseria amontonada”,²¹⁵ y la paráfrasis de un texto del nobel y muy católico François Mauriac. Cierra los versos citados, condensándolos, una bella metáfora de sobretonos futuristas, tanto más eficaz cuanto que las imágenes de este tipo son contadas en el *Cántico*.

Y sin embargo, en el poema se superpone a los aspectos apologético y estético del mundo representado, desbordándolos pero sin anegarlos (sin sustituirlos), el aspecto simbólico. Se trata de ese exceso de sentido que José Coronel Urtecho asocia al lenguaje religioso, cuyos términos “casi siempre significan infinitamente más de lo que dicen, o mejor, a la inversa, casi siempre dicen infinitamente menos de lo que significan”.²¹⁶ El uso del simbolismo no es, ciertamente, exclusividad de los discursos religioso o místico, aunque sean éstos particularmente propicios a la expresión simbólica. Como apunta Carl Jung, “una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes” es el hecho de que, habiendo “innumerables cosas más

²¹⁴ 1 Juan, 4:10. Reina-Valera, 1960.

²¹⁵ Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 984.

²¹⁶ José Coronel Urtecho, “Carta a propósito del Estrecho Dudoso” in Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 29.

allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo”.²¹⁷ Por ese mismo motivo el simbolismo está omnipresente en el lenguaje. Lo desconocido, lo incomprensible, lo apenas entrevisto y lo desapercibido no conciernen únicamente al ámbito de la espiritualidad, sino que son inherentes a nuestra experiencia del mundo. A ello se refiere José Ángel Valente, en su ensayo “Conocimiento y comunicación”, cuando escribe que

hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, “casi sin que nos demos cuenta”.²¹⁸

Para concluir: “Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía”.²¹⁹ Esta concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad es puesta de relieve en la frase de Aragón que sirve de epígrafe al ensayo de Valente: “La poésie me fait atteindre plus directement la réalité, par une sorte de raccourci où surprend la clairière découverte. *L’émotion poétique est le signe de la connaissance atteinte, de la conscience qui brûle les étapes*”.²²⁰ De esta manera desaparece uno de los argumentos en la oposición entre ciencia y poesía, pues, al abandonarse “la fe antañona en la ciencia como única versión fidedigna de la realidad”,²²¹ ambos discursos “se encuentran de nuevo como dos grandes sistemas de símbolos que operan de modo complementario sobre la realidad”.²²²

²¹⁷ Carl Gustav Jung, “Acercamiento al inconsciente” en Carl Gustav Jung (ed.), *El hombre y sus símbolos*, Luis Escolar Bareño (trad.), Barcelona, Paidós, 1995, p. 21.

²¹⁸ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁹ *Idem*, p. 21.

²²⁰ Louis Aragon, *Chroniques du bel canto* (1947). Citado en José Ángel Valente, *Idem*, p. 19. Subrayado mío.

²²¹ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 19.

²²² *Idem*, p. 20.

Un antecedente de tal revalorización del discurso poético se halla en la visión de Giambattista Vico de la poesía como una forma de conocimiento, superada en las sociedades modernas pero no por ello menos indispensable en su desarrollo. Similarmente, Ernst Cassirer concede al lenguaje poético una participación en el conocimiento del mundo, aunque la delimita al mundo de la experiencia interior, reservando para el discurso racional de la ciencia la exploración del mundo exterior:

What would we know of the innumerable nuances in the aspect of things were it not for the works of the great painters and sculptors? Poetry is, similarly, the revelation of our personal life. The infinite potentialities of which we had but a dim and obscure presentiment are brought to light by the lyric poet, by the novelist, and by the dramatist. Such art is in no sense mere counterfeit or facsimile, but a genuine manifestation of our inner life.²²³

Un acercamiento más acorde, a mi parecer, a la poética cardenaliana lo encontramos en la filosofía del lenguaje de Wilbur Urban quien, al tiempo que retoma la sugestión de Cassirer (y la de Vico), advierte sobre la falacia intelectualista que consiste en considerar el símbolo estético “as a mere stage of, or imperfect substitute for, scientific and philosophical knowledge.”²²⁴ Esto, es, Wilbur reivindica, para el arte, la misma validez epistémica que para la actividad científica.

Notablemente, su *Language and reality* (1939), Urban establece los principios del simbolismo, *i. e.*, las condiciones generales subyacentes a la interpretación (y a la producción) de todo tipo de símbolos, incluidos los científicos. Urban distingue, siguiendo a Jung, al *símbolo* del *signo*, especie de símbolo neutralizado, más cercano del simbolismo “exacto” de la interpretación logicista. Los símbolos producidos por los discursos de las ciencias tienden, en

²²³ Ernst Cassirer, *An essay on man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Nueva York, Doubleday and Co., 1953, p. 215.

²²⁴ Wilbur Marshall Urban, *Language and reality: the philosophy of language and the principles of symbolism*, Londres, Allen & Unwin, 1939, p. 469-470.

mayor o menor medida, a este tipo de simbolización exacta. No obstante, la sistematización de los dispositivos simbólicos propuesta por Urban, en tanto que se constituye como una hipótesis generalizante, “must also include forms of symbolization that do not seek exactness, those forms which have developed in poetry, art, and religion”.²²⁵ Este último tipo de simbolización ocupa, por lo demás, el lugar privilegiado en su teoría.

Los principios generales del simbolismo propuestos por Urban son cuatro: todo símbolo a) significa (*stands for*) algo; b) tiene una referencia dual; c) contiene a un tiempo verdad y ficción; y d) su adecuación está doblemente determinada.²²⁶

El primer principio, en la base del simbolismo, retoma la definición clásica del signo, tal que ha sido formulada, por ejemplo, por Agustín: “El signo es toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta.”²²⁷ Esta “cosa distinta”, la referencia, puede ser todo lo indefinida que se quiera, pero sin ella no hay símbolo. La interpretación de un símbolo consiste, así, en el desarrollo de esta “referencia inexpressada”.

La poética de Cardenal, que no tiene como centro la metáfora, no es sin embargo una poética unívoca, si es que tal poética puede existir. La referencialidad simbólica se sitúa más bien a un nivel superior al de la palabra en la frase, como es a mi entender el caso de las poéticas romántico-simbolistas.

De acuerdo al principio de referencia dual (segundo principio), un símbolo refiere simultáneamente al objeto y a aquello que significa:

When it loses its reference to the original object it ceases to be a symbol and becomes a mere sign, a depotentialized symbol. [...] It is precisely the function of the symbol, partly “unconsciously,” to relate two contexts or domains of discourse hitherto unrelated. Analogical predication is the

²²⁵ *Idem*, p. 422.

²²⁶ *Idem*, p. 421 y ss.

²²⁷ *De la doctrina cristiana*, II, 1. San Agustín, *op. cit.*, p. 113.

very essence of the symbolic function, and the validity of symbolic knowledge depends upon the reality of the relation of the domains presupposed in such predication.²²⁸

El énfasis en el aspecto interaccional (por oposición al carácter sustitutivo, sígnico) nos pone ya sobre la pista del modo de funcionamiento del dispositivo poético (simbólico) en la base del *Cántico*, el método ideográfico.

Según el tercer principio, un símbolo contiene siempre una parte de verdad y otra de ficción. Si cualquiera de las dos referencias se toma exclusivamente (como en el caso de un literalismo radical o del signo totalmente convencional) el símbolo falla, deja de ser símbolo:

The symbolic function, as distinguished from literal representation or description and from the merely conventional, is not only this dual reference but the combination of truth and fiction which arises out of it. This is as true in the region of scientific symbolism as in any other. It is, in fact, one of the main issues in modern, scientific epistemology, how much in our scientific concepts is truth and how much fiction.²²⁹

El principio de adecuación dual, finalmente, se refiere al requerimiento de que un símbolo sea adecuado, por un lado, “from the standpoint of representing the object *qua* object” y, por el otro, “from the standpoint of expressing the object for our special type of consciousness”.²³⁰

La interpretación de un símbolo implica, pues, la aplicación de estos principios y consiste, en un sentido restringido, en el desarrollo de su referencia:

In so far as the symbolic is contrasted with the literal, interpretation consists in distinguishing the *symbolic* from the *literal* meaning. In this sense interpretation involves what is called the *expansion* of the symbol, meaning by the term here the development of the unexpressed reference which is characteristic of the symbol as such.²³¹

²²⁸ Wilbur Marshall Urban, *op.cit.* p. 423-424.

²²⁹ *Idem*, p. 425.

²³⁰ *Idem*, p. 425.

²³¹ *Idem*, p. 428.

Pero, en un sentido más amplio, y de mucho mayor interés para nuestra investigación, la interpretación es otra cosa: “It eventuates in determining the existential or ontological import of the symbol—in determining not only what the symbol ‘says’ but also what the reality is about which it speaks thus ‘symbolically’.”²³²

La escritura cardenaliana se muestra así, a mi entender, esencialmente como un trabajo de interpretación y reelaboración de símbolos que Cardenal toma prestados de las más variadas tradiciones literarias, religiosas y científicas. Su consabido antirretoricismo no desemboca en un prosaísmo (su poética no establece una oposición entre prosa y poesía) sino que es reivindicación de un simbolismo más profundo.

Mucho de la complejidad simbólica del *Cántico*, y consecuentemente de su eficacia poética, estriba en la tensión entre un referente místico y uno “terrenal” cuya concreción no se sacrifica en la función signíca. Así, por ejemplo, la sensualidad y el erotismo de los versos amorosos no están únicamente dirigidos a una figurativización²³³ de la unión mística. Las muchachas que pueblan los versos cardenalianos no son simples imágenes, fantasmas dibujando abstracciones. Son tan reales como la experiencia mística que rige y organiza el discurso (“Yo tuve una cosa con él y no es un concepto. [Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*])”:

Tal vez un día para alguien un teléfono
puede tener una importancia cósmica.

La tuvo una vez.

Ves pasar muchachas frescas como flores: mejor dicho
como flores frescas: menos efímeras que las flores
pero sólo un poco menos.

Con todo y eso se atrevió a decir Merejkovsky
que no es impiedad decir
que el sexo es la Trinidad del cuerpo humano.

²³² *Idem*, p. 428.

²³³ Entiendo por figurativización la realización concreta de los temas discursivos. Cf. Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión (trads.), Madrid, Gredos 1982, p. 176-178.

Por otra parte
¿será el espacio la materia y el tiempo la conciencia?
¿Y espacio y tiempo sean uno como cuerpo y alma?

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

En una lectura metapoética, los dos primeros versos presentan el proceso de figurativización, al pasar de lo abstracto hipotético (“Tal vez...”) a lo concreto constativo (“La tuvo...”). Las muchachas, citadas aquí en su concreción, son a su vez símbolo (símbolo vivísimo de una sensualidad apenas velada)²³⁴ de lo trascendente, como lo sugiere la cita del simbolista ruso Dmitri Merezhkovski. Los dos últimos versos, finalmente, pueden verse como la contraparte ontológica del binarismo simbólico.

De igual manera, si el antropomorfismo implicado en el principio urbaniano de la doble adecuación es una forma de representación adecuada, en ciencia como en religión, “for our type of consciousness and as determined by human purposes”,²³⁵ otro tanto puede decirse de las distintas estrategias de adecuación simbólica del *Cántico*. Tal y como la doctrina agustiniana de la acomodación es un acto de condescendencia esencialmente amoroso, lejos de cualquier connotación peyorativa, y como, para un cristiano, Dios condesciende y se hace hombre sin dejar de ser Dios: “¿Pero podría ser de otra forma que antropomórfico? (Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)”; de igual manera Cardenal se aboca a una humanización de los saberes científicos y, recíprocamente, a una reintegración de lo humano en el tejido cósmico.

²³⁴ Cf., por ejemplo, el simbolismo del místico colombiano Fernando González, que Cardenal cita en sus memorias: “Manuel José Caicedo, arzobispo de Medellín, había escrito: “*Viaje a pie* [de González] está prohibido bajo pecado mortal porque ataca los fundamentos de la religión y la moral con ideas evolucionistas, hace burlas sacrílegas de los dogmas de la fe y con sarcasmos volterianos ridiculiza las personas y las cosas santas, trata de asuntos lascivos y está caracterizado por un sensualismo brutal que respiran todas sus páginas”. (Esto sería por aquellas cosas que decía, como que Roma, ciudad de los santos, estaba llena de putos y de putas. O: “¿Qué bello estabas, Señor, en esa muchacha!” O aquello otro: “Acabada la obra, Dios se llevó instintivamente las manos a las narices e hizo el gesto divino: OLÍA A NALGA”). Ernesto Cardenal, *Las islas extrañas. Memorias 2*, Madrid, Trotta, 2002, p. 19.

²³⁵ Wilbur Marshall Urban, *op. cit.*, p. 426.

El alcance existencial u ontológico de las imágenes que se entretajan en el poema está en el centro de la poética de Cardenal. Escribe significativamente, en una fecha temprana, a propósito de la poesía de su compatriota: “Entiéndase bien que no solo son metáforas estas cosas. Alfonso Cortes podía irse a sentar al Angelus al patio de su casa y decir con la mayor naturalidad: “voy a ver una hora”, y la veía. Claro que la veía.”²³⁶

Tal concepción del simbolismo atañe a la presuposición metafísica del simbolismo junguiano. Para Jung, en efecto, “the symbol always presupposes that the chosen expression is the best possible description, or formula, of a relatively unknown fact; a fact, however, which is none the less recognized or postulated as existing”.²³⁷

Jung funda la distinción entre signo y símbolo en términos de su alcance epistémico: es *semiótica* toda interpretación de una expresión como “an analogous or abbreviated expression of a known thing”; la interpretación propiamente *simbólica*, en cambio, considera la expresión como “the best possible formulation of a relatively unknown thing which cannot conceivably [...] be more clearly or characteristically represented”.²³⁸ En efecto, para Jung, el simbolismo de un objeto depende de la conciencia que lo considera y que ve en el fenómeno una expresión de lo *aún desconocido*:

This attitude that conceives the given phenomenon as symbolic may be briefly described as the symbolical attitude. It is only partially justified by the behaviour of things; for the rest, it is the outcome of a definite view of life endowing the occurrence, whether great or small, with a meaning to which a certain deeper value is given than to pure actuality.²³⁹

²³⁶ Ernesto Cardenal, *Ansias y lengua de la poesía nueva nicaragüense* [tesis de licenciatura], *op. cit.*, p. 28.

²³⁷ Carl Gustav Jung, *Psychological types*, *op. cit.*, p. 601.

²³⁸ *Idem*, p. 601.

²³⁹ *Idem*, p. 604

Tal es la actitud (el *ethos*) que se configura en el *Cántico*, y que a su vez se propone como método interpretativo, como una rejilla de lectura, a la vez del poema y del mundo:

Las cosas son palabras para quien las entienda.
 Como si todo fuera teléfono o radio o t. v.
 Palabras a un oído.
¿Oís esas ranas?
 ¿y sabes qué quieren decirnos?
¿Oís esas estrellas? Algo tienen que decirnos.
 El coro de las cosas.
Melodía secreta de la noche.
Arpa eolia que suena sola al sólo roce del aire.
 El cosmos canta.

(Cantiga 2: *La palabra*)

El poema, en su doble impulso centrípeto y centrífugo, es y no es como el universo: “En cuanto a la unidad de este poema/ no la tiene. La unidad es afuera./ La unidad del todo (Cantiga 6: *Más allá y más acá*).” Para volver a Urban, el momento afirmativo (también podríamos decir: catafático) de la simbolización consiste, así, en determinar lo aún desconocido a través de lo conocido: “the general movement of both thought and language is from the physical to the spiritual.”²⁴⁰ El momento negativo (apofático) a su vez queda expresado por el tercer principio del simbolismo: un símbolo es verdadero y ficticio en tanto en cuanto el objeto caracterizado por el símbolo a un tiempo *es* y *no es* “así”: “The insight of Hegel that all development of knowledge includes an element of negation—that knowledge cannot “proceed in a purely affirmative manner”—is pre-eminently true in symbolic knowledge”.²⁴¹

De manera que los dispositivos de producción de sentido a la obra en el poema cardenaliano, al menos los más logrados, reconocen siempre ese más allá irreductible del referente simbólico, un exceso de sentido que escapa a toda

²⁴⁰ Wilbur Marshall Urban, *op. cit.*, p. 426.

²⁴¹ *Idem*, p. 427.

tentativa de interpretación al tiempo que la posibilita. Tomemos los siguientes versos:

En el principio:
¿Qué hubo antes que empezara el universo?
Podría contestarse:
Simplemente no había universo.
O también podría contestarse: No sabemos.
¿Algún día los científicos lo sabrán?
Admitamos que no hay Dios en el universo.
¿Pero en el pre-universo?

(Cantiga 19: *Hacia el hombre nuevo*)

Esta cortedad del símbolo no es exclusiva del discurso poético, como lo ilustra la puesta en verso de la subdeterminación constitutiva del discurso científico, el cual, al reconocer sus propios límites, abre el discurso a otras vías simbólicas. Lo propio ocurre, en el fragmento citado, con el discurso místico, que en los dos últimos versos adopta, como por contagio, los *modus loquendi* de la argumentación racional en una actualización del discurso de la teología natural.

Así, el simbolismo revela su naturaleza esencialmente paradójica desde la vertiente interpretativa, en la medida en que la expansión requerida para su comprensión tiende a neutralizar su potencial simbólico: la interpretación destruye al símbolo en cuanto tal. La solución a la paradoja, según apunta Urban, descansa en una teoría de la interpretación simbólica: “It does not consist in substituting literal for symbol sentences, in other words substituting ‘blunt’ truth for symbolic truth, but rather in deepening and enriching the meaning of the symbol.”²⁴²

Una concepción simbólica convergente a las que venimos considerando es la de el estudioso de la mística sanjuanina, Jean Baruzi, quien opone el símbolo a la alegoría en la medida en que en la alegoría “[l]es images qui nous

²⁴² *Idem*, p. 435.

séduisent ou nous inquiètent vont bientôt apparaître comme un procédé d'explication et il nous sera loisible de les garder ou au contraire de les remplacer par les idées qu'elles figuraient".²⁴³

La alegoría, a medio camino entre la exposición didáctica y el arte, instaure un paralelismo entre un sistema de imágenes y un sistema de pensamientos abstractos formulado ("proposé de façon ferme") o virtual ("aisément deviné").²⁴⁴ El símbolo incluye en sí mismo siempre un exceso, no expresado, de sentido:

Le symbole exige que nous ne cherchions pas plus à exprimer l'image par l'idée que l'idée par l'image. Le symbole émane d'une adhésion de notre être à une forme de pensée qui existe en elle-même. Nous nous refusons, il est vrai, le plus souvent, à une telle rigueur. Et nous nous obstinons à deviner, au-dessous du thème symbolique, une suite de pensées normales, où nos habitudes mentales, d'abord troublées, retrouvent leur équilibre. [...] L'œuvre n'en devient pas plus limpide, puisque la clarté qu'on y insère rendra compte seulement de la minute où la pensée symbolique a pour ainsi dire cessé d'être elle-même. Et, de la sorte, le créateur des symboles a partiellement détruit la pensée symbolique.²⁴⁵

Puesto que, en palabras de Baruzi "un symbole, qui n'est jamais une traduction, ne peut non plus jamais être traduit",²⁴⁶ una interpretación de la expresión simbólica que no renunciaría a la experiencia simbólica, en cierto modo cortocircuitándola al aproximar apresuradamente el mundo simbólico inaccesible al mundo de la experiencia común, es una tarea por lo menos paradójica.

Baruzi opone además el simbolismo estético al simbolismo místico. En ambos casos el símbolo no se reduce a una comparación entre un mundo de imágenes y un mundo de ideas. Asimismo, el símbolo implica "une adhésion intime, et en quelque sorte irrésistible, à un tout indécomposable, que le poète

²⁴³ Jean Baruzi, *op. cit.*, p. 331.

²⁴⁴ *Idem*, p. 331.

²⁴⁵ *Idem*, p. 331-332.

²⁴⁶ *Idem*, p. 333

saisit avec tant de ferveur qu'il n'a pas à transposer son émotion, mais seulement à expliciter en mots ce qu'il est permis d'appeler une perception".²⁴⁷

Para Baruzi, sin embargo, lo que distinguiría al simbolismo místico del estético es una tensión permanente, una precariedad constitutiva, esencial, que en el simbolismo estético no es más que apariencia: "Une mystique rigoureusement symbolique impliquerait en effet que le symbole ne recouvrait jamais, à la façon d'un signe vulgaire, un monde secret *auquel l'écrivain s'attacherait en réalité tandis qu'il nous guiderait en apparence à travers les images.*"²⁴⁸ A diferencia de la consciente oscuridad de un Góngora o un Mallarmé, el mundo secreto, inefable, del místico escapa por definición a la contemplación estética. Las imágenes del poema nos orientan hacia esta visión de lo invisible. Es el poema, en términos junguianos, la mejor formulación concebible de lo aún desconocido.

La oposición puede entenderse como una diferencia de acentuación: el artista pone el acento en el aspecto comunicacional del lenguaje, las figuras son para él un código; para el místico, en cambio, los símbolos son un medio de exploración de una realidad más profunda: una forma de conocimiento.

Tal concepción del simbolismo no es patrimonio exclusivo del místico, cuya situación deviene, sin embargo, ejemplar en la medida en que, tal como señala el poeta español y estudioso del decir místico, José Ángel Valente, "en la experiencia del místico se da de modo especialmente claro para cualquiera aquella condición de toda experiencia que hace que ésta, en su plenitud, desborde la conciencia de un posible protagonista envuelto en ella".²⁴⁹ La actitud simbólica cristaliza de esta manera en la poesía, que "aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético".²⁵⁰

²⁴⁷ *Idem*, p. 333.

²⁴⁸ *Idem*, p. 333.

²⁴⁹ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 24.

²⁵⁰ *Idem*, p. 25.

El discurso místico se revela así, como un caso especial, extremo, de discurso poético. En cierta manera, como la palabra poética en su radical pureza, en la medida en que en ella y a través de ella se realiza en toda su transparencia el “hecho fundamental de la expresión”, a decir de Merleau-Ponty: “una superación de lo significante por lo significado que a la virtud misma de lo significante corresponde hacer posible”.²⁵¹

El discurso científico, como lo vimos en el caso de Kepler, contrariamente a lo que pudiera sugerir el prejuicio positivista, participa plenamente del simbolismo, en tanto en cuanto “every scientific theory contains a hypothesis, and therefore an anticipatory designation of a fact still essentially unknown”.²⁵² Entre los muchos símbolos de raigambre científica que atraviesan el *Cántico*, destaca el enigma de los agujeros negros, a menudo en resonancia con el otro gran misterio de la muerte:

Un día ya ni el sol existirá
aunque su luz aún siga llegando a otras luces muy lejanas.
El universo se irá llenando más y más de estrellas muertas
en sus tumbas de agujeros negros.

(Cantiga 35: *Como las olas*)

Pero el lugar central lo ocupa, desde luego, el símbolo superlativo, el *mysterium tremendum* del Big Bang:

¿Qué ocurrió antes de la Gran Explosión?
Nada, si no había antes.
¿Fue el Big Bang la creación? ¿O tan sólo el comienzo
de la creación, en la que estamos todavía?
¿O es éste un universo tan sólo renovado,
sin creación,
la auténtica creación generaciones de universos atrás?

(Cantiga 9: *Canción del espacio-tiempo*)

²⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, Caridad Martínez y Gabriel Oliver (trads.), Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 108.

²⁵² Carl Gustav Jung, *Psychological types*, *op. cit.*, p. 603.

Frente al gran misterio, el lenguaje se disuelve en la indeterminación, la clave que permita abrir el símbolo se oculta al revelarse, está siempre un poco más allá.

La estudiosa del misticismo cristiano Evelyn Underhill ha propuesto tres grandes categorías simbólicas elaboradas por los místicos para dar cuenta de su experiencia espiritual extrema y del profundo anhelo que está en su base. El simbolismo del viaje (el peregrino: Dante), del amor (el amante: San Juan), o de la purificación transformadora (el asceta o alquimista: Jakob Böhme). El simbolismo de la pasión terrenal es, dado la insistencia de la religión cristiana en el aspecto personal de la divinidad, el más frecuente entre los místicos cristianos. Estas tres categorías esbozarían tres temperamentos (o programas): la búsqueda mística, el matrimonio del alma, la alquimia del espíritu.²⁵³ Underhill, por lo demás coincide en lo esencial con los planteamientos considerados precedentemente:

The greater the suggestive quality of the symbol used, the more answering emotion it evokes in those to whom it is addressed, the more truth it will convey. A good symbolism, therefore, will be more than mere diagram or mere allegory: it will use to the utmost the resources of beauty and of passion, will bring with it hints of mystery and wonder, bewitch with dreamy periods the mind to which it is addressed. Its appeal will not be to the clever brain, but to the desirous heart, the intuitive sense, of man.²⁵⁴

El símbolo une verdad (conocimiento) y emoción, sin agotar nunca el misterio. Cardenal, como acertadamente señala Luce López-Baralt, estudiosa de la expresión mística y amiga del poeta, “parecería participar de todas esas

²⁵³ Evelyn Underhill, *Mysticism*, Nueva York, E. P. Dutton and Company, 1912. Cap. IV *Mysticism and symbolism*, p. 149-177.

²⁵⁴ Evelyn Underhill, *Mysticism*, Nueva York, E. P. Dutton and Company, 1912, p. 151.

categorías simbólicas [señaladas por Underhill]”.²⁵⁵ El simbolismo amatorio, no obstante, ocupa un lugar central en el *Cántico cósmico*.

Como hemos visto, para ser verdaderamente símbolo, y no mero signo o alegoría, es menester que la imaginaria amatoria no llegue a abolirse, sino que opere simultáneamente en los dos niveles. De ahí que los grandes poemas místico amorosos como el *Cantar de los cantares* o el *Cántico espiritual* resistan, o incluso alienten, una lectura “a lo profano”:

El sexo es un símbolo del amor divino. El sexo es símbolo y sacramento, y toda profanación que se hace de él es sacrilegio. Y como sacramento y símbolo que es, es algo que trasciende su realidad material; es algo más de lo que es aparentemente; es una realidad que significa otra realidad muy superior; es un signo: y la cosa significada por ese signo es el amor divino. Por eso ha dicho un cartujo que nosotros hemos renunciado a lo que se hace en las bodas por aquello que las bodas significan.

El *Cantar de los Cantares* pudo haber sido originalmente un poema de amor humano (debió basarse originalmente en un epitalamio de amor humano) pero la inspiración divina lo convirtió en una simbología del amor divino. Porque todo amor sexual es un símbolo de ese amor. En realidad todo poeta que canta a su amada, y toda la poesía amorosa del mundo, y todo el amor humano (y aun el amor irracional de los animales y la fecundación de las plantas y la fuerza de cohesión de la materia inerte) son una figura y una tipología del amor divino.²⁵⁶

La larga cantiga 41, *El cántico de los cánticos* (la más larga del poema, con 884 versos) trasplanta el *Cantar de los cantares* salomónico a las islas del Pacífico tropical:

-Amado:

Nos abrazaremos bajo las ramas del pandano.

Volveremos a comer manzana-rosa.

Nosotros dos bajo el pandano.

Allí la flor oyién florece escondida

y se oye el canto del ave kagl y el ave waugle
que siempre cantan en parejas.

En la pequeña isla donde crecen los pandanos
donde hay una choza abandonada.

²⁵⁵ Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 73.

²⁵⁶ Ernesto Cardenal, *Vida en el amor* [1970], Salamanca, Sígueme, 1987, p. 87-88.

-Amada: tu cuerpo de caoba oscura torneada y pulida,
tu lengua como la flor del flamboyant.
Tus dientes una hilera de garzas en la ribera del Ululali.
Tus pechos son de color de níspero
y su sabor de níspero lechoso.
Qué bello el collar de begonias rosadas en tu cuello.
Entre los saúcos amarillos te amaré.

(Cantiga 41: *El cántico de los cánticos*)

No únicamente las imágenes se trasponen (la “leche y miel” se troca en “agua de coco y miel”, la caoba remplaza al cedro, los dientes de la amada antes comparados a una hilera de ovejas trasquiladas que salen del lavadero, semejan ahora “una hilera de garzas en la ribera del Ululali”) sino que el sensualismo natural del poema bíblico se extrema y amplifica en esta versión lujuriente.

Las señales de renacimiento y reproducción asociadas con la primavera sirven en el *Cantar* principalmente como decorado y como vehículo metafórico:

Date prisa, amiga mía, hermosa mía, paloma mía, ven, levántate: Que el invierno ha terminado, y la lluvia ya cesó, y ya se fué. Y se han visto ya las flores en los prados, y es el tiempo de la poda, y la voz de la paloma en nuestra tierra se escuchó. Y la higuera ya dio fruto, y las viñas florecientes ya derraman su fragancia.²⁵⁷

En cambio, en el poema de Cardenal la flora y la fauna pasan al primer plano, el énfasis puesto, en un acercamiento (por momentos casi documental) sobre la unión sexual. La imaginería silvestre y pastoril del *Cantar* se diversifica, no sólo en el plano biológico, sino a una escala cósmica y lo satura todo: “Ah, la lluvia del polen maduro en todo el planeta/ hasta en las ciudades. 30.000 granos por centímetro cuadrado/ en Suecia, por ejemplo.” En este sentido, el carácter superlativo de la expresión del título se ve bien justificado.

La cantiga puede leerse a la vez como la condensación y la expansión del motivo central del amor, entendido como un motivo “macro” en el sentido de

²⁵⁷ Lucas Ribera (versión), *El Cantar de los Cantares del glorioso Salomón*, México, edición a cuenta del autor, 1919, p. 23-24.

rasgo general subyacente a un grupo de motivos que difieren en su figuración superficial. Los lazos analógicos entre las isotopías biológica, gravitatoria (“El *sex-appeal* ya estaba en las estrellas./ La implacable atracción de la materia hacia otra materia,/ o GRAVEDAD que mantiene unido al universo.”) y atómica (“La primera pareja, el átomo de hidrógeno.”) quedan subrayados mediante la acumulación expositiva,²⁵⁸ al tiempo que el mito de la creación deviene mito de la procreación:

En el principio...

El Big Bang.

Remontémonos al primer origen, la chispa
de donde todo viene:

No existía ni materia ni movimiento ni espacio ni tiempo.

Y la Gran Explosión.

Un comienzo definido en el tiempo

y un comienzo definido del tiempo

y el espacio nació curvo como un huevo.

Primero un universo muy pequeño, imaginemos
mil millones de toneladas en el tamaño de una aceituna.

Después las primeras reacciones nucleares:

unos neutrones y protones por pares

procreando núcleos de deuterio.

[...]

En el principio

el cosmos estaba sin forma y vacío

y el Espíritu de Dios empollaba sobre la radiación.

(Cantiga 41: *El cántico de los cánticos*)

Paralelamente, el *topos* bíblico del *genuit*, en forma de totalidad condensada, apunta al gigantesco sorites en que se constituye el poema-cosmos cardenaliano:

¿Y cómo todo lo físico salió del hidrógeno?

El hidrógeno engendró al helio

el helio engendró al carbono

el carbono engendró al oxígeno

etc.

²⁵⁸ La *expositio* es un paralelismo en el cual una idea se repite bajo diversas formas.

(Cantiga 41: *El cántico de los cánticos; in principio*)

Engendrados por esa ley
que también es la de los besos.
Pedazo de materia estelar,
un átomo tuyo es como un sistema solar, y tu cuerpo
como un sistema de galaxias con millones de soles.

(Cantiga 41: *El cántico de los cánticos; in fine*)

Quizás uno de los aspectos más notables de esta cantiga sea la acumulación de descentramientos discursivos. Al desplazamiento de las *personae* del diálogo amatorio desde un contexto occidental (judeocristiano) a uno “primitivo” se superpone la superación del antropocentrismo implicada en el pasaje al primer plano de las isotopías biológicas. El discurso poético elude incluso un eventual zoocentrismo que le proporcionaría, instalándose en la relativa cercanía y familiaridad del mundo animal, un asidero empático, y se aventura con insistencia en la radical alteridad del *Umwelt*²⁵⁹ específico a la planta, “the most mundane and unobtrusive instance of alterity, to which we do not (already or yet) dare to compare ourselves”.²⁶⁰

La sensualidad de la cantiga se resuelve en una sexualidad cósmica cuyas facetas reflejan como un diamante “la uniforme variedad de la naturaleza”.²⁶¹

²⁵⁹ La noción de *Umwelt* (literalmente, “ambiente”), introducida por el biólogo y filósofo Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), se refiere al mundo perceptual y vital propio a un organismo determinado.

“[E]verything a subject perceives belongs to its *perception world* [*Merkenwelt*], and everything it produces, to its *effect world* [*Wirkenwelt*]. These two worlds, of perception and production of effects, form one closed unit, the environment.

“The environments, which are as diverse as the animals themselves, offer every nature lover new lands of such richness and beauty that a stroll through them will surely be rewarding, even though they are revealed only to our mind’s eye and not to our body’s.” : Jakob von Uexküll, *A foray into the worlds of animals and humans with A theory of meaning*, Joseph D. O’Neil (trad.), Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2010, p. 42.

²⁶⁰ Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2013, p. 36.

²⁶¹ Julien Offray de La Mettrie, *Man a Machine; and, Man a Plant*, citado en Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2013, p. 85.

Todo ello “con el empleo de un lenguaje erótico de forma directa y sin eufemismos”, con el cual “el poeta extrema con gran valentía y originalidad la ya antigua y estrecha relación entre misticismo y erotismo”:²⁶²

-La amada se abre
y el amado entra.

[...]

-Amada, tu vientre tiene olor a tierra recién abierta
y a tierra recién mojada.

-A surco recién mojado por mi amado.

[...]

-Nuestros besos entre las mariposas
en un lecho de helechos.

Tus muslos olorosos como la flor de ham-zah.

Tu cuerpo con cuentas de colores

destilando agua de coco.

Chupé tus pechos.

-Amado mío

el olor de tu semen como el de la flor lechosa del kassamano.

(Cantiga 41: *El cántico de los cánticos*)

La exuberancia biológica se refleja en el lenguaje y toma la forma de una fruición nominativa, no únicamente en el empleo de nombres de plantas y animales exóticos en el diálogo amatorio, sino también en la nomenclatura científica.

Abiertas de par en par fauces como para comerse.

O vientre contra vientre, él la viola a ella. O

se exploran todo el tórax, los élitros, con las antenas.

Con sus mandíbulas besándose.

El picoteo delicado de las plumas sedosas del cuello de ella.

Misteriosos cambios químicos los hacen cortejarse.

Antenas ante antenas,

alas abrazadas a alas.

Cuando sus glándulas germinativas ha hinchado la luz
es que cantan.

Llamadas químicas de hormonas a otras hormonas.

²⁶² Sylma García González, “Yo tuve una cosa con él y no es un concepto”. *Originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 66.

Silbidos musicales, plumajes tornasol
para el otro sexo.
Cuando los días son más largos en el hemisferio norte
porque el polo se inclina más hacia el sol
hay más tiempo para buscar pareja y más tiempo para amarse.

(Cantiga 41: *El cántico de los cánticos*)

Todo lo anterior dota al poema de un espesor simbólico que no se agota en la referencialidad mística o religiosa. De ahí quizá el que José Coronel Urtecho se refiera al “Dios de los ateos”²⁶³ para calificar a la divinidad que se dibuja en el *Cántico*.

²⁶³ José Coronel Urtecho, “Anotaciones iniciales a *Cántico cósmico*”. Cito por María Ángeles Pastor Alonso, *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*, Huelva, Diputación Provincial, 1998, p. 174, quien oportunamente abunda: “más bien [...] de los que no afirman ni niegan su existencia, de los que comúnmente son calificados como agnósticos”.

PARTE 2: AFUERA Y ADENTRO

Exteriorismo

El término *exteriorismo* fue acuñado por José Coronel Urtecho y el propio Cardenal para designar la tendencia poética afín a la suya²⁶⁴ y que llegaría a ser la predominante en Nicaragua durante la segunda mitad del siglo XX. El programa exteriorista se halla, a falta de manifiesto, esparcido en diversos textos. La definición más completa y la más citada puede leerse en el prólogo de Cardenal a su antología de *Poesía nicaragüense*:

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*. Poesía que para algunos está más cerca de la prosa que de la poesía, y equivocadamente la han llamado “prosaísta”, debido a que su temática es tan amplia como la de la prosa (y debido también a que, por decadencia de la poesía, en los últimos siglos la épica se escribía en prosa y no en verso).²⁶⁵

Varios aspectos resaltan en esta definición. En primer lugar, el carácter plástico de la poesía exteriorista, la preferencia por la imagen “del mundo exterior” sobre la “creación pura del espíritu” reverdiana,²⁶⁶ con preeminencia de lo visual (notemos la promoción, casi incidental, de este aspecto específico del exteriorismo a principio poético general). En segundo lugar, y de mayor

²⁶⁴ En palabras de Cintio Vitier, “su propia poesía y la que más le gusta de Nicaragua y Cuba”. Cintio Vitier, “Prólogo” en Ernesto Cardenal, *Poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. vii-xi: vii.

²⁶⁵ Ernesto Cardenal, “Prólogo”, en *Poesía nicaragüense*, La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. vii-xi: vii-viii. La antología se editó también en Buenos Aires (Carlos Lohlé, 1974), Costa Rica (El pez y la serpiente, 1978) y Managua (Nueva Nicaragua, 1981. Una nueva versión apareció en 1998: *Flor y canto: antología de poesía nicaragüense*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores / Anama.

²⁶⁶ Para ser justos, se trata, en el famoso texto de Reverdy (“L’image”, *Nord-sud* n° 13, marzo 1918), del “acercamiento de dos realidades más o menos lejanas”, visión completamente acorde con la técnica ideográfica del *Cántico*. Es la poética surrealista de Breton, al menos en su exposición teórica, la que se revela incompatible con el realismo cardenaliano. (Cf. André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Aldo Pellerini (trad.), Buenos Aires, Argonauta, 2011, p. 58: “la imagen más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad”).

importancia en la delimitación de la poética exteriorista, está la reivindicación para la poesía de los modos discursivos narrativos —del “universal reportaje” que Mallarmé había desterrado del campo poético, (notemos, aquí, la alusión casi de pasada a la impureza inevitablemente nerudiana). Finalmente, resulta significativa de la amplitud del proyecto poético la referencia del carácter “prosaico” de la poesía exteriorista a los contenidos, más que a la expresión (como sería más ostensiblemente el caso del carácter “conversacional”). Cardenal ha ahondado en este aspecto:

la poesía exteriorista es más amplia que la conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos o científicos, o documentos históricos, o fragmentos de cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente “conversacional”. Son temas propios no de la conversación, sino de la prosa —equivocadamente restringidos a la prosa anteriormente. Es decir, la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa... y en esto está incluido también el lenguaje conversacional, que antes se consideraba propio de la novela o el cuento, pero no del poema. La poesía exteriorista se distingue de la prosa en que es más intensa, más breve, más efectiva, pero no en que usa otro lenguaje o trata de otros temas.²⁶⁷

El conversacionalismo o coloquialismo, cuya mayor figura —según lo señalaba Roberto Fernández Retamar a finales de los años sesenta— es Cardenal, ha sido una de las aportaciones centrales de la poesía latinoamericana a las letras en lengua española y, junto con la antipoesía, “la novedad más visible de la poesía hispanoamericana”²⁶⁸ de mediados del siglo XX. Retamar ha efectuado con agudeza el deslinde entre las dos corrientes, donde ambas poéticas comparten más (estéticamente) de lo que (éticamente) las separa: la antipoesía es a menudo conversacional (y, más generalmente, exteriorista) y la poesía exteriorista tiene elementos antipoéticos.

²⁶⁷ Paul W. Borgeson, Jr., “Ernesto Cardenal: ‘Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras’, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n° 108-109, julio-diciembre 1979, p. 636-637.

²⁶⁸ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 159.

La poesía exteriorista, a decir de Cardenal, “la única poesía que puede expresar la realidad latinoamericana, y llegar al pueblo, y ser revolucionaria”,²⁶⁹ se define asimismo por su oposición a una poesía “interiorista”: “una poesía subjetiva, hecha sólo con palabras abstractas o simbólicas”.²⁷⁰ Ello queda explicitado, por ejemplo, en esta definición algo más temprana:

Exteriorismo quiere decir la poesía de las cosas exteriores, objetivas, reales, verdaderas, concretas. Una poesía poniendo a la gente con sus nombres propios y apellidos, a los lugares con sus nombres geográficos. Íbamos [Coronel Urtecho y Cardenal] a escribir un manifiesto exteriorista en contra de la poesía interiorista, subjetivista que estaba en boga en Hispanoamérica —y que todavía está en muchas partes— pero nunca lo escribimos. Nos quedamos nada más con el nombre del movimiento.²⁷¹

No obstante el carecer de manifiesto, las definiciones del exteriorismo no están exentas de la discursividad polémica inherente al género. Así, podría construirse una lista de antónimos a partir de los adjetivos en las definiciones: de un lado la poesía exteriorista, objetiva, real, concreta, del otro una poesía interiorista, subjetiva, onírica, abstracta.

La poesía interiorista “en boga en Hispanoamérica” al momento de la creación del exteriorismo (es decir, alrededor de 1950, año del retorno de Cardenal a Nicaragua tras los años de estudio en México y Nueva York y un viaje por varios países de Europa) es la representada en la antología *Laurel*, en palabras de Octavio Paz (uno de sus cuatro antólogos), “la última expresión del gusto poético predominante entre 1920 y 1945” y “el monumento de una sensibilidad y de una idea de la poesía que, en gran parte, son aún las nuestras”.²⁷²

²⁶⁹ Ernesto Cardenal, “Prólogo”, en *Poesía nicaragüense*, La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. ix.

²⁷⁰ *Idem*, p. ix.

²⁷¹ Caupolicán Ovalles, “Entrevista con Ernesto Cardenal” (1964). Citado en Borgeson Jr., Paul W., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, op. cit., p.32.

²⁷² Octavio Paz, “Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)”, en *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 56. Los antologadores fueron, con Octavio Paz, Emilio

Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española publicada en México 1941 es, junto con las fundacionales *Contemporáneos: antología de la poesía mexicana moderna* (México, 1928) y *Poesía española: antología 1915-1931* (Madrid, 1932) y también el cardinal *Poesía en movimiento* (1966),²⁷³ un libro esencial en la formulación del canon poético hispánico. Como señala Anthony Stanton, “*Laurel* constituye una de las primeras muestras de unidad de la poesía hispánica moderna por encima de las diferencias inevitables entre individuos, estilos, grupos o naciones.”²⁷⁴ La antología privilegió, como reconoció Paz, la tradición lírica purista de Juan Ramón Jiménez.²⁷⁵ La ausencia de Pablo Neruda, la gran presencia poética de América y cuya inclusión en la antología habría servido como un posible contrapeso a la estética juanramoniana, se debe a rencillas personales del chileno con José Bergamín, director de la editorial Séneca que editaba el libro. No obstante sus innegables aciertos, la antología de Villaurrutia sucumbe al peligro (asumido ya desde el epígrafe de Lope de Vega: *presa en laurel la planta fugitiva*) de proponer una visión de la poesía estéril porque estática (un “monumento”). Y no bastó para conjurar este riesgo la inclusión de auténticos vanguardistas como Vicente Huidobro o César Vallejo, como lo ha señalado Anthony Stanton:

Al destacar el desarrollo de la poesía pura a partir de Juan Ramón y al trazar sus secuelas en la Generación del 27 en España y en sus coetáneos hispanoamericanos, *Laurel* ofrece una visión de la tradición poética más conciliatoria que beligerante. Aquí, la conciliación se facilita por una

Prados, Juan Gil Albert y Xavier Villaurrutia, principal responsable y firmante del prólogo. El texto de Paz apareció como epílogo de la reedición de 1986.

²⁷³ Véase el iluminador estudio de Anthony Stanton, “Tres antologías: la formulación del canon”, en Anthony Stanton, *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 21-60.

²⁷⁴ Idem, p. 42.

²⁷⁵ Octavio Paz, “Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)”, en *Sombras de obras. Arte y literatura*, op. cit., p. 51. Lo cual no hace de Paz, desde luego, un epígono de Juan Ramón Jiménez, como él mismo lo explicita: “En 1940 yo era un principiante y desde entonces mi gusto ha cambiado tanto como mi poesía. No me reconozco en *Laurel* aunque en sus páginas reconozco algunas voces que admiro y que han influido en la mía. El libro no es una antología de mis contemporáneos sino de mis predecesores: mis maestros y mis adversarios, mis amores y mis odios. Sin los poetas de *Laurel* yo sería un poeta distinto del que soy —pero yo no soy un poeta de *Laurel*.” Idem, p. 57.

hegemonía subyacente —nacida de una creencia tan profunda que es aceptada sin necesidad de argumentos ni explicitaciones— que exige subordinaciones cuando no sacrificios. Se podría decir que a pesar de compartir ciertos elementos con la vanguardia —por ejemplo: el culto a la imagen autónoma—, la poesía pura sirvió como una atalaya de defensa de la tradición simbolista en contra de los ataques de los movimientos de ruptura. Dar cabida a esta tradición purista y favorecerla tanto era una manera de contrarrestar y diluir la novedad radical introducida por el vanguardismo.²⁷⁶

La neutralización de los aspectos más vitales de las vanguardias (por oposición a una integración fructuosa, como la intentada por un Vallejo, un Neruda, un Paz) acentúa el carácter monolítico de una tradición poética otramente rica y productiva. Así lo apunta, de nuevo, Stanton:

La persistencia y la innegable fecundidad de los supuestos metafísicos y religiosos del idealismo esencialista de gran parte de la tradición poética moderna (la romántica, simbolista y modernista) se explican por su saludable carácter reactivo: expresan un antagonismo al relativismo histórico. Sin embargo, cuando estos mismos supuestos se vuelven hegemonías sordas al rumor confuso y cambiante de la historia, tienden a perder su fecundidad.²⁷⁷

Tal es el monolito que define el paisaje poético²⁷⁸ en los años en que un joven Cardenal, a la sazón estudiante de Filosofía y Letras en México, comienza a definir su proyecto —negativamente y con vehemencia juvenil— contra, de un lado, la poesía “excesivamente enrarecida y aérea de Juan Ramón Jiménez y del invivible puritanismo estético de la poesía pura, desinfectada” y, del otro, la poesía “ciega y mineral, de subsuelo, de lamosa descomposición química, de raíces, la poesía atrofiada y de topo de Neruda”.²⁷⁹ Definición que no varió de manera significativa durante la larga trayectoria del poeta, si bien la práctica más temperada de la madurez permite, y en ello reside uno de sus mayores aciertos,

²⁷⁶ Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 47.

²⁷⁷ *Idem*, p. 54.

²⁷⁸ Cf., por ejemplo, Julio Valle-Castillo, *El siglo de la poesía en Nicaragua. Tomo II*, Managua, Fundación Uno, 2005, p. 20. “*Laurel* fue [...] la cartilla poética de buena parte de los lectores y de los productores de los cuarenta.”

²⁷⁹ Cardenal, Ernesto, *Ansias y lengua de la poesía nueva nicaragüense*, *op. cit.*, p. 98.

la expresión, entre otros y muy diversos registros, de un lirismo subjetivo de ecos nerudianos, como bien ha sabido verlo Luce López-Baralt.²⁸⁰

Una precisión: a mi entender, el litigio cardenaliano contra varias figuras centrales de la poesía hispánica (Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Pablo Neruda) lo es menos contra una poética que contra la hegemonía de una poética. Una reacción, a mi parecer, agravada, en el caso de Paz, por el “caciquismo cultural” que el mexicano encarna²⁸¹ y, sobre todo, por divergencias políticas²⁸² que no obstante su gran interés, caen más allá de los límites de este trabajo.

Con todo, más allá de un inevitable reduccionismo en la valoración de las visiones poéticas fustigadas o, mejor dicho, a través de la imagen fantasmática

²⁸⁰ Recordemos que Cardenal abjura tempranamente de su periodo nerudiano, plasmado notablemente en los versos a Carmen excluidos por el propio Cardenal del canon de su poesía completa “por formar parte de aquel primer proyecto [...] que no considera valioso” [María Ángeles Pérez López, “Estudio preliminar”, en *Poesía completa*, Madrid, Trotta, 2019], aunque rescatados por Luz Marina Acosta en *La obra primigenia de Ernesto Cardenal: Carmen y otros poemas*, Managua, Anamá, 2000. Como apunta López Baralt, “[n]o será hasta la plena madurez de un libro como *Cántico cósmico* cuando Cardenal regrese al poeta chileno de sus años juveniles, poniendo al día el subjetivismo romántico nerudiano en el contexto de una poesía todavía reconociblemente “exteriorista”. Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 72.

²⁸¹ La expresión la emplea, sin acentuar la connotación peyorativa, José Luis Martínez, “Los caciques culturales” en *Letras Libres*, n° 7, julio 1999, p. 28-29. Puede verse asimismo el estudio de Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*, México, Plaza y Valdés / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

²⁸² Cf. Xavier Rodríguez Ledesma, *El pensamiento político de Octavio Paz: las trampas de la ideología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Pedagógica Nacional, 2015, especialmente el capítulo III, “La reflexión crítica de Octavio Paz sobre el marxismo y el socialismo”. La ruptura de Paz con la izquierda mexicana llega a un punto crítico tras el “Discurso de Frankfurt”. En el discurso, pronunciado en ocasión de la recepción del Premio de la Paz del Comercio Librero Alemán, Paz denunció el suministro de armas al gobierno sandinista por parte de Cuba y la Unión Soviética y por parte de Estados Unidos a la contra. Advirtió, en una prolongación de su crítica al comunismo cubano que la pacificación “no podrá consumarse efectivamente hasta que le sea posible al pueblo de Nicaragua expresar su opinión en unas elecciones de verdad libres y en las que participen todos los partidos.” Francesc Arroyo, “Octavio Paz aboga por la propuesta de Contadora como ‘única solución racional’”, *El País*, 7 octubre 1984, [https://elpais.com/diario/1984/10/08/cultura/466038005_850215.html; acceso: 6/08/2021]. La crítica al sandinismo le valió al escritor mexicano ser quemado en efigie, durante una manifestación en rechazo a la visita del secretario de Estado norteamericano frente a la embajada de los Estados Unidos en México, al grito de “Reagan rapaz, tu amigo es Octavio Paz”. Puede verse la reconstrucción del debate (con visos de linchamiento) que realizó Armando González Torres, “Octavio Paz en 1984: la querrela del diálogo y el ruido”, en *Letras Libres*, n° 154, octubre 2011, p. 26-31.

de esas poéticas, se dibuja, en negativo, la visión cardenaliana de la poesía. La retórica antinerudiana emparenta a Cardenal con la corriente antipoética encabezada por Nicanor Parra. Como apunta Retamar, la poesía de Parra es menos una antipoesía²⁸³ (“la única verdadera antipoesía no se escribe”) que una poesía antiNeruda: “Eso quiere decir que no se entiende del todo la función de la poesía de Parra si no se está algo familiarizado con la poesía caudalosa, pretenciosa de Pablo Neruda, que en la época era el poeta sobreviviente más importante de la generación vanguardista en nuestra lengua.”²⁸⁴

El antirretoricismo característico de esta antipoesía consiste en el abandono de la retórica anquilosada anterior, y en su remplazo por una retórica *otra*, “cerrada sobre sí y fácilmente transmisible”,²⁸⁵ lo cual confirma la agudeza crítica de Retamar: la gestualidad negativa al origen de la antipoesía probaría ser, al mismo tiempo, su gran limitación. Al carácter cerrado y negativo de la antipoesía, Retamar opone la apertura propia de la poesía conversacional, la cual “no parece tender tanto a encerrarse sobre sí, sobre su propia retórica, sino a moverse hacia nuevas perspectivas”.²⁸⁶ La producción cardenaliana posterior al texto de Retamar, y de manera paradigmática el *Cantico cósmico*, da constancia de ello.

La antipoesía, en efecto, es tan estéril como la estética que pretende socavar, cuando se queda en el gesto antipoético. De ahí que su gran aportación se vea reducida a menudo a su vertiente afirmativa más visible, pues el abandono de la retórica anterior se resuelve principalmente en la renovación de un vocabulario poético gastado mediante el recurso a la lengua conversacional:

²⁸³ La apelación proviene del título del libro de Parra, *Poemas y antipoemas*, de 1954.

²⁸⁴ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, *op. cit.*, p. 163.

²⁸⁵ *Idem*, p. 174.

²⁸⁶ *Idem*, p. 174.

“son los ‘prosaísmos’, los momentos en que la poesía se acerca voluntariamente a la prosa, o al coloquio”.²⁸⁷

Aquí, de nuevo, me parece que la gran aportación de la poesía de Cardenal es la profundidad buscada y, en gran medida, alcanzada en la empresa de renovación del lenguaje poético. El prosaísmo y el coloquialismo cardenalianos no atañen únicamente al nivel de la expresión y no son, en ese sentido, simplemente recursos estilísticos. La lección que Cardenal extrae de Pound es más radical:

[consiste p]rincipalmente 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, etcétera [...]²⁸⁸

Finalmente, más que ser dos caras de la misma moneda, las poéticas encarnadas en Parra y Cardenal son esencialmente incompatibles desde una perspectiva extrapoética. La divergencia crucial entre la antipoesía y la poesía conversacional, según pudo verlo Retamar, es el escepticismo de la primera y una tendencia a “señalar la incongruencia de lo cotidiano” frente a la afirmación de las creencias (políticas y religiosas) en la segunda que suele, más bien, “señalar la sorpresa el misterio de lo cotidiano”. Basta con leer los versos que cierran los *Poemas y antipoemas* de Parra, para apreciar las diferencias con la monumental proclamación de fe que es el *Cántico cósmico*:

²⁸⁷ *Idem*, p. 168.

²⁸⁸ Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución”, en *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 1981, p. 87-88.

Yo soy el Individuo.
Bien.
Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,
Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante grabar
El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido.²⁸⁹

Así lo vio también Paul Borgeson, gran estudioso de la obra cardenaliana:

Si en Parra, lo que tiene la humanidad en común motiva sarcasmos, chistes crueles y un humorismo existencial y autodestructor, Cardenal encuentra en los mismos lazos interpersonales la esperanza de una futura liberación. La radical soledad de Parra nos parece absolutamente incompatible con la actitud humanista del autor de Salmos. Tales contrastes en el uso de un mismo lenguaje popular, máxime cuando sus posiciones sociopolíticas no difieren exageradamente, iluminan las diferencias básicas entre el verso de Ernesto Cardenal y la antipoesía de Nicanor Parra.²⁹⁰

Y así lo entendió, finalmente, el propio Cardenal:

A Parra no lo conozco personalmente, únicamente he leído su poesía. Considero que es de las más importantes actualmente en América Latina, y el principal valor de su poesía me parece que es el exteriorismo. También creo que es muy importante su actitud crítica ante la sociedad, pero su poesía sería más grande si además tuviera una actitud positiva ante el hombre y el cosmos y tuviera una fe, cualquiera que fuera, y me parece que no la tiene.²⁹¹

Nadie escribe *ex nihilo*. Incluso los vanguardistas, no obstante su retórica de *tabula rasa* sintieron la necesidad de inventarse una genealogía. Como lo dejó dicho Borges, “cada escritor *crea* a sus precursores”.²⁹² A la manera de Breton y

²⁸⁹ Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954, p. 155

²⁹⁰ Paul W. Borgeson, Jr., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, *op. cit.*, p. 91.

²⁹¹ Paul W. Borgeson, Jr., “Ernesto Cardenal: ‘Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras’”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n° 108-109, julio-diciembre 1979, p. 634.

²⁹² Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 712.

su nómina de protosurrealistas, Cardenal establece la tradición dentro de la cual se inscribe su proyecto poético, en el prólogo a la antología de 1998:

Nosotros inventamos en Nicaragua la palabra exteriorismo, pero no inventamos el exteriorismo, que es tan antiguo como la misma poesía. El máximo exponente de la poesía exteriorista en la época moderna, naturalmente, es Walt Whitman, pero la inspiración de esta poesía él la tomó de Homero y de la Biblia Y poesía eminentemente exteriorista son la china y japonesa, la de Hawai, la de los esquimales, la de la isla de Dobu de Nueva Guinea, la isla Fiji en la Melanesia, Tahití en la Polinesia, los Maorís de Nueva Zelanda, los pigmeos, los araucanos, los chippewas y los sioux de los Estados Unidos, los miskitos de Nicaragua, los waraos de Venezuela, los de la isla de Pascua, etc., etc.

En cuanto a Nicaragua, la poesía exteriorista está ya en Darío, especialmente en su “Epístola a la señora de Lugones”.²⁹³

Comienzo por el final: la obligada inclusión de Rubén Darío “paisano inevitable”²⁹⁴, habida cuenta del lugar fundacional que ocupa el nicaragüense en la formulación del “canon” coloquialista, y muy particularmente la paradigmática “Epístola” de 1907:

Me recetan que no haga nada ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada
con las alondras y con Garcilaso, y con
el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?
Es preciso que el médico que eso recete, dé
también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*,
y envíe un automóvil devorador del viento,
en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,
harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.²⁹⁵

Junto con este poema que Octavio Paz calificó de “indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea:

²⁹³ Ernesto Cardenal, “Prólogo”, en *Flor y canto: antología de poesía nicaragüense*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores / Anama, 1998, p. 11.

²⁹⁴ La expresión se halla en la “Oda a Rubén Darío” (1925), poema parricida escrito en Estados Unidos por José Coronel Urtecho y recibido en Nicaragua como el primer manifiesto vanguardista.

²⁹⁵ Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, p. 345.

la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad”,²⁹⁶ Cardenal sitúa la figura titánica de Walt Whitman, poeta saludado por José Martí y Rubén Darío. El vate americano proporciona la clave de la poética cardenaliana como lo señala, no sin cierta (explicable) reserva, el propio Cardenal en la presentación de su antología de *Poesía cubana de la revolución*:

Una importante influencia que ha tenido esta poesía exteriorista cubana, como también la ha tenido la nicaragüense, es la de la poesía norteamericana. No se piense que esta influencia, en un caso o en el otro, es colonialismo. Todo lo contrario: son las esencias populares y auténticamente americanas, y por tanto anticolonialistas, lo que se ha tomado de la poesía yanqui.²⁹⁷

Se trata, pues, de la “otra vanguardia”, para retomar la afortunada expresión de José Emilio Pacheco:²⁹⁸ una vanguardia originada no en los “ismos” europeos sino en la “new poetry” norteamericana. Según apunta Pacheco en su breve pero importante “Nota”, los introductores de esta corriente en Hispanoamérica fueron el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el nicaragüense Salomón de la Selva (1893-1959), y el mexicano Salvador Novo (1904-1974). No obstante, como igualmente señala Pacheco:

la tentativa del grupo fugazmente reunido en México queda aislada. El gran difusor de los poetas norteamericanos en Hispanoamérica será José Coronel Urtecho al volver en 1927 de los Estados Unidos y fundar en Nicaragua el grupo “Vanguardia”, cuya influencia no ha cesado.²⁹⁹

Así, pues, será el antiyanqui Cardenal el encargado de adaptar, a la manera de Darío con el simbolismo, el *modernism* anglosajón a la particular realidad hispanoamericana. Y, sobre todo, enriquecerlo con las aportaciones de la

²⁹⁶ Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 45.

²⁹⁷ Ernesto Cardenal, “Presentación”, en *Poesía cubana de la revolución*, México, Extemporáneos, 1976, p. 15.

²⁹⁸ Pacheco, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, n° 106-107, enero-junio 1979, p. 327-334.

²⁹⁹ *Idem*, p. 333-334.

América Latina y, como deja entrever el “catálogo de las naves” del prólogo de 1998, de las más variadas latitudes y épocas.

Perspicuitas

Mucho de la originalidad de la poesía de Cardenal reside (algo paradójicamente) en su radical adscripción al proyecto poundiano. El rigor formal, que para algunos críticos pasa desapercibido,³⁰⁰ se atempera en el afán de comunicación que rige la poética de Cardenal. En palabras de David Rothman, “[w]here Pound becomes fragmentary, [...] Cardenal is always clear; indeed, he may Pound’s most successful disciple in any language in this regard (successful than Pound himself)”.³⁰¹ Un mismo impulso didáctico rige ambos proyectos poéticos, pero la diferencia de temperamento hace que peligros opuestos acechen cada escritura: mientras que Pound cae en cierto elitismo que oscurece el poema al exigir demasiado de sus “alumnos”, la preocupación de Cardenal por que el poema “se entienda” se ejerce, en ocasiones, en detrimento de la poesía, como, por lo demás él mismo reconoce: “La poesía puede no ser suficientemente rigurosa, por el afán de claridad. Ya te decía que tal vez yo había pecado por eso. Otras veces puede suceder lo contrario.”³⁰²

El poema deviene así un ejercicio de funambulismo, pendiente en todo momento de la forma y del mensaje, un trabajo de condensación máxima del lenguaje sin sacrificar la eficacia comunicativa. La claridad buscada en el poema

³⁰⁰ Cf. por ejemplo, Juan Malpartida, “Cántico cósmico de Ernesto Cardenal”, *Vuelta*, 1993, No. 196, p. 55: “Cántico cósmico 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*.”

³⁰¹ David J. Rothman, “We Come from the Stars”, en *The Hudson Review*, vol. 64, n° 1 [*The Spanish Issue*], primavera 2011, p. 157.

³⁰² Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución”, en *Los poetas comunicantes*, *op. cit.*, p. 98.

está en el centro del litigio cardenaliano contra, por ejemplo, “el hermetismo de Octavio Paz (Cantiga 43: *Omega*)”.

La otra oscuridad que acecha la expresión poética es aquella propia a los temas de por sí oscuros o, más generalmente, a la raigal opacidad del mundo. Se trata entonces de la “lucha con el ángel” evocada por Alfonso Reyes:

la poesía misma nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho, puesto que el lenguaje es ante todo un producto de nuestras necesidades prácticas. Convenido; pero aun entonces, y entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso. Nada se puede dejar a la casualidad. El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores.³⁰³

El clasicismo de Cardenal no es reaccionario y se trata más bien, como lo apunta el crítico francés Yves Di Manno a propósito de Pound, de la búsqueda de una nueva prosodia mediante el diálogo entre modernidad y tradición.³⁰⁴ Pound, quien veía en Catulo “[t]he most hard-edged and intense of the Latin poets”³⁰⁵ nunca disimuló, desde luego, la raíz clásica de su poesía. Cardenal, que también tradujo a Catulo, asimiló desde una época temprana su intensidad y nitidez y, en general, la influencia grecolatina (amén de las poesías china y japonesa), como lo muestran ejemplarmente sus *Epigramas*.

En este sentido, la poética poundiana, así como su adaptación a las letras hispanoamericanas de la mano de Cardenal, pueden comprenderse como una reactualización de los preceptos de la retórica clásica. La visión de la metáfora que le es propia actualiza y acentúa su función retórico (es decir, persuasiva y didáctica) al tiempo que reconoce la relación simbiótica entre los usos retórico y poético (en el sentido representacional o mimético).

³⁰³ Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía”, *op. cit.*, p. 103.

³⁰⁴ Yves di Manno, *La tribu perdue : Pound vs. Mallarmé*, París, Java, 1995 [FeniXX réédition numérique].

³⁰⁵ Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, *op. cit.*, p. 117.

Aristóteles, al tratar de la “elegancia” retórica³⁰⁶ (Libro III, Capítulo 10), definida por los criterios de la analogía, antítesis y nitidez, acentúa la dimensión cognitiva de la metáfora: “cuando se llama a la vejez ‘paja’, se produce una enseñanza y un conocimiento por mediación del género, ya que ambas cosas han perdido la flor.”³⁰⁷ El placer derivado de este aprendizaje es, desde la perspectiva retórica que es la del *Cántico*, el principio que subyace a la estructura y función de la metáfora (y, como se verá, también de los otros criterios de dicha elegancia retórica: la antítesis y la nitidez). Ello pone de manifiesto la incoherencia profunda de una condenación indiscriminada del didacticismo poético al poner el acento, contra un falso dualismo, en la inextricabilidad de la experiencia intelectual y la experiencia estética.³⁰⁸

El criterio aristotélico de la antítesis concierne la *forma* de la expresión retórica y puede, sin forzar demasiado, verse como una extensión del principio estructural metafórico del nivel de la frase al del discurso. Si la metáfora contrapone (compara) dos unidades léxicas, la antítesis hace lo propio con dos periodos.

El tercer criterio de la *asteion*, íntimamente ligado a la metáfora (sobre todo a la que es, para Aristóteles, la metáfora por excelencia, la metáfora por analogía), es el de la “nitidez” (*enargeías*). La nitidez consiste en conseguir que el objeto “salte a la vista”, es decir, hacer sensible el contenido del mensaje. Así, Aristóteles recomendaba en la *Poética* “estructurar las fábulas y perfeccionarlas

³⁰⁶ Cf. la nota de Quintín Racionero: “La ‘elegancia’ retórica (*tò asteíon*), correspondiente a la *urbanitas* de los latinos, se refiere tanto a la distinción y buen gusto de la *léxis*, como a la agudeza e ingeniosidad de lo expresado por medio de ella. [...] Aristóteles profundiza [...] en las razones que vinculan elegancia e ingenio, a las que unifica con relación al aprendizaje o instrucción (*máthēsis*) que la *léxis* es susceptible de proporcionar. Este aspecto didáctico de la retórica, que en sí mismo constituye un punto de gran originalidad en el pensamiento de Aristóteles -y que ciertamente no ha tenido gran resonancia en las tradiciones posteriores-, debe situarse en el marco de la crítica platónica a la concepción de la elocuencia como *peithoún* [seducción] y *psychagōgēin* [encantamiento].” Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), Madrid, Gredos, 1990, p. 531, nota 177.

³⁰⁷ *Retórica* (III, 10.1), p. 532.

³⁰⁸ Cf. *idem*: “Son forzosamente elegantes tanto la expresión como los entimemas que nos proporcionan una rápida enseñanza.”

con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado”.³⁰⁹ La *enargeia* (vertida al latín como *illustratio* o *evidentia*), soportada en lo visual, es el resultado en el plano léxico de la virtud por excelencia: la claridad.

En lo que se refiere al criterio de la claridad, Cardenal preconiza “la naturalidad y llaneza del lenguaje hablado”³¹⁰. Si el temprano *Hora 0* constituye una especie de manifiesto práctico del exteriorismo, Cardenal sintetiza la poética que adopta de Pound en una lista de “Reglas para escribir poesía” que fueron las bases de los talleres de poesía exteriorista que él mismo, a la sazón ministro de Cultura, organizó en el Nicaragua de los años 80.

La claridad léxica del verso cardenaliano, su limpidez estilística, disimula una complejidad estructural que en el *Cántico cósmico* es llevada hasta sus últimas consecuencias.

Tal y como apunta Paul Borgeson, en su imprescindible monografía sobre el nicaragüense, “[l]a sencillez aparental del verso de Cardenal, comúnmente observada, se debe sobre todo a la elección que hace de sus palabras. [...] [C]asi sin excepción, los que hablan en sus poemas emplean el vocabulario popular y sencillo de la conversación corriente”.³¹¹ La constatación de Borgeson, no obstante, merece matizarse. Desde nuestra ventajosa perspectiva post-*Cántico* parece evidente que el coloquialismo es, en la poesía de Cardenal, y no obstante su centralidad, uno más entre una multitud de registros discursivos.

Cántico cósmico, representa, desde luego, un nuevo nivel de complejidad temática, alcanzando una tensión máxima entre la oscuridad de los referentes y

³⁰⁹ *Poét.* 1455a 22-25. Aristóteles, *Poética*, op. cit., p. 187.

³¹⁰ “Unas reglas para escribir poesía”. Cf Anexo, documento 3. Para una muestra de la aplicación cardenaliana de los principios *imagistes* a la escultura, cf. Anexo, documento 1.

³¹¹ Paul W. Borgeson, Jr., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, op. cit., p. 90.

la diafanidad lingüística, como es el caso tratándose del “canto al misterio de la bi-unidad de Dios”:³¹²

Su rostro en mi rostro
y ya cada uno no dos
sino un solo rostro.
Cuando exclamé aquella vez
vos sos Dios.

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

Es notable en este breve fragmento el contraste entre lo abstruso del tema o, mejor dicho, su ilogicidad, con la llaneza y concisión de la expresión. La forma dialectal del voseo contribuye a la impresión de oralidad, reforzando el carácter coloquial de la repetición redundante —en apariencia— de la palabra *rostro*. En apariencia, porque dicha repetición, en adición a la rima entre dos y el triple eco (en tres sílabas acentuadas) del último verso y a la aliteración (“*cada uno no dos/ sino un solo*”), presente en todo el pasaje, ayuda a configurar una estructura rítmica de gran solidez y complejidad, y ello sin oscurecer en lo más mínimo el significante.

Una novedad del *Cántico Cósmico* con respecto a la producción anterior estriba en los diversos usos del discurso científico (con mucho la isotopía dominante en el poema):

La luz que viaja a 300.000 kilómetros por segundo
tarda 8 minutos desde el sol hasta aquí.
Un ser que viajara al doble de velocidad
tardaría la mitad.
Un ser moviéndose a velocidad infinita
estaría en todas partes al mismo tiempo
y por tanto en el interior de todo
y por tanto lo sabría todo
y al saberlo todo lo podría todo.

(Cantiga 43: *Omega*)

³¹² Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 67.

Partiendo de la hipostatización en el discurso científico del ideal de un *grado cero* discursivo, entendido, con Helena Beristáin, como un “[d]iscurso común, unívoco, que denota sin artificio pues no se desvía respecto de las normas lingüísticas –gramaticales o semánticas- y carece de connotaciones”, del cual “está ausente la retórica”,³¹³ no es difícil estimar el potencial poético de las ciencias en el proyecto cardenaliano. Los datos de la física prestan al pasaje su incontestabilidad quasi-axiomática, la constante por excelencia es el zócalo sobre el cual gravita el edificio silogístico, sólido y transparente, con todo el peso de la evidencia. De manera que la lectura del pasaje en que se alude a la omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia divinas al tiempo que “[l]as abstracciones y las formas expresivas hiperintelectualizadas [...] se suprimen”,³¹⁴ fluye sin esfuerzo, facilitada incluso por la estructura en escalera de los últimos versos.

Otra suerte de productividad se revela en los pasajes del poema que tratan frontalmente con conceptos científicos arduamente aprehensibles, como, por ejemplo, la noción termodinámica de entropía:

Una bola en reposo
no empieza por sí sola a rebotar
y rebotar cada vez más alto.
Lo contrario es lo que pasa.
(Podría rebotar, dicen, en una fracción muy grande de eternidad.)
Toda construcción,
mármol, ladrillo, cemento,
está hecha de destrucción.
Toda construcción, pirámide, catedral, rascacielo.
Por la Segunda Ley.

Ay, Segunda Ley

cuya ecuación está grabada como epitafio
en un cementerio de Viena,
en mármol blanco:
 $S = k \log W$
en la tumba de Ludwig Boltzmann (1844-1906).

³¹³ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 240-241.

³¹⁴ Paul W. Borgeson, Jr., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, *op. cit.*, p. 90.

(Cantiga 35: *Como las olas*)

Estos versos emplean una imagen de una gran banalidad para ilustrar la magnitud física de la entropía. Imagen menos poética que didáctica en su indeterminación, la *bola* ejemplifica, con su comportamiento absolutamente conforme al sentido común, el carácter inapelable del segundo principio de la termodinámica, el cual establece la irreversibilidad de los fenómenos físicos. Notemos, no obstante, la alusión parentética al carácter estadístico de dicho principio: en efecto, nada en la naturaleza impide que una bola en reposo empiece a rebotar por sí sola, pero es extremadamente improbable que suceda. Más allá (o más acá) de la pertinencia científica en el manejo de los conceptos en el poema, nos interesa su productividad simbólica, es decir, las interrelaciones que el texto establece entre los distintos sistemas significantes.

Otro elemento que salta, literalmente, a la vista es la inclusión en el pasaje citado de la ecuación de Boltzman describiendo comportamiento estadístico de un sistema en desequilibrio termodinámico. A los valores puramente icónicos y connotativos de la célebre fórmula (análogo, por ejemplo, al de los ideogramas chinos insertados en los *Cantos* de Pound), se superpone una significación metapoética (la ecuación es, en su concisión cargada de significado, cifra del poema). A ello se suma la referencia denotativa (a la que el poema envía de una manera casi hipertextual) al lazo entre lo macroscópico y lo microscópico expresado en la ecuación, la cual puede leerse de la siguiente manera: la entropía, S , de un sistema termodinámico es proporcional al logaritmo natural de W , el número de estados microscópicos equivalentes, desde un punto de vista macroscópico, de un sistema dado, por un factor de proporcionalidad $k = 1,38 \times 10^{-23}$ joule/kelvin (la constante de Boltzmann). Así, por ejemplo, las innumerables configuraciones que la miríada de moléculas contenidas en, digamos, un litro de gas puede adoptar y cuyas propiedades macroscópicas, como la temperatura o la presión, son indistinguibles.

Detengámonos, finalmente, en el retorno al espacio simbólico de los últimos versos del pasaje, tras la transición señalada por la interjección lírica: la descripción ecfrástica y minimalista de la lápida del autor de la ecuación, Ludwig Boltzmann, desdoblada en representación icónica sobre el mármol blanco de la página. Ello pone de relieve otro aspecto, digno de atención, de los mecanismos de inclusión del discurso científico en el poema. Dicho discurso no aparece como un saber dado y constituido de una vez por todas, sino como el producto del esfuerzo de hombres de carne y hueso: Boltzman se suicida, probablemente, al menos en parte, motivado por el rechazo de sus ideas en la comunidad científica. Si el poema se muestra como un trabajo de escritura y no esconde sus costuras (a contracorriente de cierto ilusionismo del poema inconsútil), algo análogo ocurre con el discurso científico: “Einstein por más que trataba,/ fracasaba, sus ecuaciones le daban siempre un modelo no estático/ de universo. (Cantiga 1: *El Big Bang*)”. El *Cántico cósmico* es, en este sentido, una epopeya que canta la hazaña humana de la búsqueda del conocimiento, inscribiéndose en la tradición inaugurada por los poetas-filósofos presocráticos y recogida, por ejemplo, en el *Primero Sueño* de sor Juana, o en la *Muerte sin fin* de José Gorostiza.

Un nuevo pasaje (subsiguiente al recién comentado) nos permitirá apreciar algunos de los dispositivos de expansión simbólica empleados en el poema:

Entropía:

La perfecta distribución de calor. Cuando nada reversible
se podría. Ningún cuerpo más caliente que el tuyo
te calentará. Ni tú podrás pasar calor a nadie.

Como esas parejas de reyes de mármol
yacentes. Rey frío junto a su reina fría.

Unidos por una misma ley, la famosa Segunda Ley:

Que todo lo reversible está prohibido.

Llegará un día

cuando ya no suceda nada en el planeta.

Cuando no haya viento en los árboles ni tampoco árboles.

Cuando no haya olas en el mar y ni siquiera mar.

Hasta la última espora de bacteria.

Aunque el sol siga brillando todavía.
Universo donde aumenta cada día la entropía
y la muerte. Y se expande cada vez más el espacio negro
entre las estrellas.
Un día ya ni el sol existirá
aunque su luz aún siga llegando a otras luces muy lejanas.
El universo se irá llenando más y más de estrellas muertas
en sus tumbas de agujeros negros.
Al reloj del tiempo se le acabará la cuerda.

(Cantiga 35: *Como las olas*)

The second great law of thermodynamics involves a certain principle of *irreversible action in Nature*. It is thus shown that, although mechanical energy is *indestructible*, there is a universal tendency to its dissipation, which produces gradual augmentation and diffusion of heat, cessation of motion, and exhaustion of potential energy through the material universe. The result would inevitably be a state of universal rest and death, if the universe were finite and left to obey existing laws. But it is impossible to conceive a limit to the extent of matter in the universe; and therefore science points rather to an endless progress, through an endless space, of action involving the transformation of potential energy into palpable motion and thence into heat, than to a single finite mechanism, running down like a clock, and stopping for ever.³¹⁵

Es de notar, me parece, el delicado balance entre lirismo elegiaco (anticipatorio) y didactismo expositivo. La definición en clave conversacional (*clara* puesto que, en concordancia con los criterios de la retórica clásica, hecha con términos de uso común, *usitata uerba*) del término físico (“Palabra que no es de nuestro hablar cotidiano:/ Entropía.” [Cantiga 5: *Estrellas y luciérnagas*]) se apuntala mediante el apostrofé lírico al *tú* poético y el recurso a una serie de imágenes exterioristas liadas por el tema de la muerte.

Una descripción cuasi-ecfrástica (cuya concisión la opone a la minuciosidad más convencional de la “auténtica” écfrasis) antropomorfiza el mármol funerario del pasaje inmediatamente anterior, sobreponiéndole la imagen, convencional de la estatuaria medieval y renacentista, de una pareja yacente (un ejemplo sublime se halla en las efigies funerarias de Enrique

³¹⁵ William Thomson (Lord Kelvin), “On the age of the Sun’s heat” [1862] en *Popular Lectures and Addresses*, vol. 1, Londres, Macmillan and Co., 1989, p. 349-350. Subrayado del autor.

II y Catalina de Médicis en la basílica de Saint Denis, cerca de París, esculpidas por Germain Pilon). Cierra el pasaje una imagen cuya potencia poética radica en gran medida en el contraste entre lo cotidiano de la figura del reloj sin cuerda, y lo inaprensible de la idea que vehicula (el *fin del tiempo*). Las dos imágenes enmarcan la exposición acumulativa de la hipótesis de la “muerte térmica del universo”, deducida de la fórmula establecida por Rudolf Clausius (1822-1888), fundador de la ciencia de la termodinámica y acuñador del término *entropía*. La inecuación de Clausius describe un sistema termodinámico que evoluciona irreversiblemente (es decir, todo sistema *real*, incluido el universo), y se halla en la base de nociones como la de “flecha del tiempo” o el clásico enunciado de Clausius de la segunda ley de la termodinámica según el cual *el calor no puede pasar por sí mismo de un cuerpo más frío a uno más caliente*.³¹⁶ Casos (en el sentido de *token*) todos que se entretajan en el *Cántico* en el motivo (aquí, en el sentido de *type*) “entropía”. El poema establece, en otro nivel, una equivalencia simbólica entre el motivo de la entropía y el tema (el “meta-motivo”) de la muerte.

No es difícil ver como incluso la exploración sucinta de los dispositivos movilizados en el poema revela una densísima y complejísima red simbólica y discursiva. El símbolo de la entropía (acaso habría que decir: el anti-símbolo, habida cuenta de la negatividad que caracteriza su configuración semiótica) nos ha servido aquí para ilustrar el rol nodal de los motivos-símbolos en el *Cántico cósmico*. Uso el adjetivo nodal para señalar, por un lado, el hecho de que tales símbolos son, por decirlo así, lugares en donde se cruzan los diversos discursos. El concepto de entropía es, en este sentido, un dispositivo de mediación entre las isotopías³¹⁷ que se entretajan en el poema. Por ejemplo, en los versos

³¹⁶ Cf. Rudolf Clausius, *The mechanical theory of heat* [1850-1865], Walter R. Browne (trad.), Londres, Macmillan and Co., 1889, cap. III: “Second main principle of the mechanical theory of heat”, p. 69-90.

³¹⁷ El concepto de *isotopía* fue introducido por A. J. Greimas (*Sémantique structurale*, 1966), quien lo toma de la física, para designar “cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso” Helena Beristáin, *op. cit.* p. 288. La definición greimasiana de la isotopía más completa es la siguiente: “un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu’elle résulte

siguientes: “Como los ríos al mar,/ el calor siempre en dirección a lo frío./ Hacia la tumba de la entropía. (Cantiga 3: *Fuga de otoño*)”, en los cuales el lirismo de estirpe manriqueña se aúna, de manera apenas alotópica,³¹⁸ al discurso científico.

El segundo principio de la termodinámica es, de hecho uno de los motivos centrales del poema. Su importancia en el poema no debe sorprendernos si tenemos en cuenta, por un lado, la centralidad de la noción en el dominio de la física y, más recientemente, en el de la teoría de la información y, por otro su complejidad y su riqueza simbólica.³¹⁹ Da una buena idea de ello la *boutade*, referida por uno de los proponentes de la teoría matemática de la comunicación, Claude E. Shannon, quien, indeciso a la hora de elegir un nombre para su medida de la incertidumbre de la información recibió del matemático John von Neumann la siguiente respuesta:

You should call it entropy, for two reasons. In the first place your uncertainty function has been used in statistical mechanics under that name, so it already has a name. In the second place, and more important,

des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique.” Algirdas Julius Greimas, “Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, en *Communications*, n° 8, 1966, p. 28-59 : 30. (Aunque Greimas se refiera explícitamente al relato, nada impide que el análisis pueda, tal y como el propio proyecto de investigación greimasiano parece autorizarlo, extenderse a todo tipo de discursos.) El Grupo μ aporta a la condición positiva de la redundancia (de yuxtaposición), la condición negativa de la no impertinencia (de composición), en su definición propuesta de la isotopía: “propriété des ensembles limités d’unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination.” Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, [EPUB], París, Seuil, 2018.

Helena Berinstáin, por su parte, propone un esbozo de tipología de los discursos considerando los niveles de organización isotópica: “a) La yuxtaposición y la composición isotópicas caracterizan el discurso cuya función es la referencial. La redundancia dada sobre una sola línea isosémica, aumenta la previsibilidad, por ejemplo, en los textos de carácter científico (misma que disminuye en los de carácter literario). b) La yuxtaposición isotópica y la composición alotópica (impertinencia predicativa) caracterizan cierto tipo de discurso original sobre todo el poético [...]. c) La yuxtaposición y la composición alotópicas (el enunciado absurdo) puede presentarse como un caso extremo en el lenguaje poético.” Helena Berinstáin, *op. cit.*, p. 290. Cf. la desviación de Cohen en *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1966, p. 114.

³¹⁸ Entendemos el adjetivo alotópico, con el Grupo μ , en el sentido de “no isotópico”.

³¹⁹ El sitio del “Institute of human thermodynamics” alberga una lista de, a la fecha, 118 formas de enunciar la segunda ley: <http://www.humanthermodynamics.com/2nd-Law-Variations.html>

*no one knows what entropy really is, so in a debate you will always have the advantage.*³²⁰

Tal y como señalan Myron Tribus y Edward C. McIrvine, la broma disimula una verdad:

The point behind von Neumann's jest is serious. Clausius' definition of entropy has very little direct physical appeal. It can be derived with satisfactory mathematical rigor and can be shown to have interesting and useful properties, particularly in engineering, but in a direct aesthetic sense it has not been satisfactory for generations of students. Simple physical arguments lead one to believe in the correctness of most quantities in physics. Surrounding Clausius' entropy there has always been an extra mystery.³²¹

El discurso científico es esencialmente isotópico

L'isotopie et l'allotopie relèvent, en dernière analyse, de l'épistémologie qui est implicitement à l'œuvre dans la sémantique d'une langue particulière, à une époque particulière, dans une société particulière (sur ceci, cf. Sperber, 1975). C'est ainsi que des séquences isotopes à telle époque peuvent être allotopes à telle autre postérieure et vice versa : c'est le cas de nombre d'énoncés factuels, et en général des énoncés scientifiques, allotopes jusqu'au moment de leur admission sociale.³²²

He aquí, me parece, un ejemplo muy claro de la eficacia simbólica de las figuras científicas en el poema. Una figura como la de la “segunda ley” es productiva en el *Cántico cósmico* en varios niveles. Se configura como un *tema*, en tanto es el referente simbólico de diversas *figuras*: la bola condenada al reposo, por ejemplo, o los edificios sujetos a la ineluctable degradación: “La Acrópolis corroyéndose por la polución./ Venecia, sus balcones se desmoronan como queso gorgonzola. (Cantiga 3: *Fuga de otoño*)”. Al mismo tiempo en el poema se establece una relación figural entre la relativa concreción de la *entropía* (se trata,

³²⁰ Myron Tribus y Edward C. McIrvine, “Energy and information”, en *Scientific American*, vol. 225, n° 3, septiembre 1971, p. 180. El subrayado es mío.

³²¹ *Idem*, p. 180.

³²² Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, [EPUB], París, Seuil, 2018.

después de todo, de una magnitud física medible) y otros grandes temas, fundamentales o arquetípicos: la inevitabilidad de la muerte, el paso del tiempo.

Uno de los aspectos de mayor interés producto de la *integración* del discurso científico en el poema (por oposición a una utilización puramente figural³²³) es la interpenetración de los modos discursivos específicos a los diversos géneros. Así, modalidades propias al discurso científico como, por ejemplo, la *explicación* o la *definición*, impregnan (para decirlo con una analogía: “dopan”, en el sentido tecnológico de introducción de impurezas en un material para modificar sus propiedades) un discurso, el poético, habitualmente basado en la *analogía* (sin obviar, desde luego, el papel heurístico de la analogía en las ciencias), con todas las implicaciones epistémicas, ontológicas y pragmáticas que dicho dopaje conlleva.

Del lado de lo concreto

En 1963, Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho publicaron la que José Emilio Pacheco describía en 1978 como “mejor *Antología de la poesía norteamericana* disponible [...] en español” (una reedición aumentada apareció en 2007). Cardenal hace, en el prólogo, el elogio de la poesía anglosajona traducida en la antología —“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”³²⁴— cuya influencia constantemente reivindica para sí y para las

³²³ Como es el caso, por ejemplo, del empleo del discurso científico en el siguiente epigrama: “Ileana: la Galaxia de Andrómeda,/ a 700.000 años luz,/ que se puede mirar a simple vista en una noche clara,/ está más cerca que tú./ Otros ojos solitarios estarán mirándome desde Andrómeda,/ en la noche de ellos. Yo a ti no te veo./ Ileana: la distancia es tiempo, y el tiempo vuela./ A 200 millones de millas por hora el universo/ se está expandiendo hacia la Nada./ Y tú estás lejos de mí como a millones de años.” Ernesto Cardenal, *Epigramas* [1961], Buenos Aires/México, Carlos Lohlé, 1972, p. 57.

³²⁴ Ernesto Cardenal, “Prólogo”, en *Antología de la poesía norteamericana* [1963], *op. cit.*, p. xii.

poéticas predominantes en Cuba y en Nicaragua.³²⁵ También aquí se refiere el nicaragüense a la elección del término *exteriorismo* para este tipo de poesía:

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. Por cierto no toda poesía es así, especialmente en nuestro tiempo, y un nombre representativo de la tendencia opuesta sería Octavio Paz.³²⁶

Resulta particularmente de interés (amén del recurso a la figura de Paz como una suerte de “antiparadigma” del exteriorismo) la evocación del movimiento de poesía *concreta* y su empleo del término, diametralmente opuesto al de Cardenal, en cuanto dicha poesía privilegia la materialidad acústica y visual del poema por encima de sus aspectos referenciales o simbólicos.³²⁷

No obstante la afirmación de Cardenal, el exteriorismo tiene mucho en común con la poesía concreta. Este término fue adoptado a inicios de los años 50 en Brasil por el grupo Noigandres, conformado por los poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, quienes proponían el poema concreto como “producto de una evolución crítica de las formas”³²⁸ tras el fin del ciclo del verso como unidad rítmico-formal y la consecuente toma de

³²⁵ No se le escapa a Cardenal lo paradójico de tal situación: “Una ironía histórica, podemos decir, dada la historia reciente de nuestros dos países.” *Idem*, p. xii.

³²⁶ *Idem*, p. xiii.

³²⁷ Tal ambigüedad terminológica hace eco a una discusión más general que atañe a la apelación “arte abstracto”, a la cual “certains artistes et critiques ont proposé de lui substituer l’expression ‘art concret’, pour souligner l’insistance qui y est mise sur les matériaux artistiques eux-mêmes et qu’une œuvre ainsi conçue, sans référence a un modèle extérieur, accède à un statut d’objet autonome et concret”. (Gérard Durozoi y André Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, París, Nathan, 1990, p. 9-10).

³²⁸ Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, “Pilot plan for concret poetry” [1958], en Mary Ellen Solt (ed.), *Concrete poetry. A world view*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 71.

conciencia “del espacio gráfico como espacio estructural” que comienza con el *Coup de dés* mallarmeano. Otros precursores señalados por el grupo Noigandres son James Joyce (“word-ideogram; organic interpenetration of time and space”), E. E. Cummings (“atomization of words, physiognomical typography; expressionistic emphasis on space”), Guillaume Apollinaire (“the vision, rather than the praxis”), los brasileños Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto (“direct speech, economy and functional architecture of verse”), además de los movimientos futurista y dadaísta y la técnica del montaje de Sergei Eisenstein. Es, finalmente, central en la concepción *concretista* del poema el método ideográfico de Pound, como lo confirma el origen poundiano del nombre del grupo.³²⁹

Así, el concretismo brasileño es un ejemplo de convergencia práctica de las poéticas aparentemente opuestas de Pound y de Mallarmé, tal y como lo apunta Haroldo de Campos: “para nosotros no había una incompatibilidad entre el Pound del método ideogramático y el Mallarmé del poema-constelación. Y en el orden de la poesía concreta la doble influencia de los dos ocurrió en la praxis”.³³⁰ De Campos ahonda:

Normalmente la crítica no pone en relación a Pound y Mallarmé. Incluso porque Pound aparentemente estaba contra Mallarmé. Pero Pound no estaba contra Mallarmé, estaba contra la “dilución” del simbolismo de tipo mallarmeano. Nosotros, en los años cincuenta tuvimos un carteo con Pound muy curioso, y en una de nuestras cartas le preguntamos directamente si él había leído el *Coup de dés*; él nos contestó con una carta enigmática en la cual no nos da una respuesta directa, pero cuenta — como si lo hiciera en un pasaje de sus *Cantares*— la historia de un tío de

³²⁹ *Canto XX*: “And I went to old Lévy, and it was by then 6.30/ in the evening, and he trailed half way across Freiburg/ before dinner, to see the two strips of copy,/ Arnaut’s, settant’uno R. superiore (Ambrosiana)/ Not that I could sing him the music./ And he said: Now is there anything I can tell you?/ And I said: I dunno, sir, or/ ‘Yes, Doctor, what do they mean by *noigandres*?/ And he said: Noigandres! NOIgandres!/ ‘You know for seex mon’s of my life/ ‘Effery night when I go to bett, I say to myself:/ ‘Noigandres, eh, noigandres,/ ‘Now what the DEFFIL can that mean!” Ezra Pound, *Cantos*, Nueva York, New Directions, 1996, p. 89-90.

³³⁰ Julio Ortega, “Haroldo de Campos: la pasión innovativa”, en *Taller de la escritura (conversaciones, encuentros, entrevistas)*, México, Siglo XXI, 2000 p. 7.

su mujer que en el año en que salió la edición Cosmopolis del *Coup de dés*, en 1897, se paseaba por una calle de Londres, creo, con el ejemplar de la revista, y esto es como si Pound lo hubiera leído ya por transmisión hereditaria, metafóricamente. Después él dice: “que yo y Mallarmé hayamos llegado al mismo tiempo a São Paulo es una cosa verdaderamente significativa: muestra cómo un pequeño segmento de la raza organiza su *Kulchur...*” Entonces, aparentemente, Pound sí había leído al último Mallarmé; no hay ninguna indicación de esto en otros puntos de los textos de Pound, esta carta nuestra creo que es la única donde verdaderamente puntualiza expresamente esto, y al poema-constelación le llama el *Jeu de dés* incluso. A pesar de que Eliot, por ejemplo, refiere una presunta incompatibilidad entre Pound y Mallarmé, en verdad a nuestro parecer no la hay, en especial entre el Pound de los *Cantares* y el Mallarmé del *Coup de dés*.³³¹

Todo ello da una idea de la complejidad que se oculta tras una terminología unívoca sólo en apariencia y de los peligros que implica un asentimiento demasiado rápido frente a oposiciones típicas como concreto/abstracto, objetivo/subjetivo, exterior/interior, etc. Con este *caveat* en mente, estamos en medida de explorar la manera en la cual dichas oposiciones se configuran en el *Cántico cósmico* y, quizás lo más interesante, cómo el propio discurso poético cuestiona, al tiempo que las explota poéticamente, las fronteras siempre móviles y difusas al interior de tales polaridades.

Ya desde un punto de vista gramatical, la oposición entre sustantivos abstractos y concretos es conflictiva:

Pocas distinciones gramaticales resultan tan escurridizas como esta cuando se sale de los ejemplos más claros que cabe proponer para cada una de las dos clases. Como veremos, existen serias dudas sobre si tiene sentido mantener propiamente la distinción, puesto que muchos indicios hacen pensar que la clasificación debe sustituirse por otras de abarque más específico. Paradójicamente, la noción de ‘nombre abstracto’ resulta poco concreta para ser aprehendida en los términos que la gramática pueda aceptar o comprender.³³²

³³¹ *Idem*, p. 6-7.

³³² Ignacio Bosque, “El nombre común”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Tomo I, Madrid, Real Academia de la Lengua Española / Espasa Calpe, 1999, p. 45-46.

Hemos visto cómo Cardenal, en su prólogo a la *Antología de poesía norteamericana*, relega a un segundo plano la oposición exterior/interior. En lo que concierne a la pareja *objetivo/subjetivo*, ya el manifiesto *imagiste* se mostraba flexible en su primer principio al postular el “[t]ratamiento directo de la ‘cosa’. *Ya sea subjetiva u objetiva*”.³³³ Nos centraremos por tanto en lo que sigue en el par opositivo concreto/abstracto.

Si Pound advertía en el citado texto: “Tenle miedo a la abstracción”,³³⁴ Cardenal, haciendo eco con la exhortación de William Carlos Williams, síntesis del credo *imagiste*, “No ideas but in things”,³³⁵ avisa en sus reglas: “La poesía más que a base de ideas, debe ser a base de cosas que entran por los sentidos”. Esto es, la poética exteriorista es sensacionista, aunque la gnoseología que se dibuja en el *Cántico* no sea puramente sensualista (i. e. no postula un origen exclusivamente sensorial del conocimiento), habida cuenta del aspecto místico el cual se basa por principio en la posibilidad de un conocimiento no mediado por los sentidos, intuitivo. Por el mismo motivo la ontología que lo sustenta es un materialismo con matices. Además, como veremos, la física contemporánea obliga a una redefinición de la noción de *materia*, lo cual propicia muchos de los ecos interdiscursivos entre ciencia y mística.

La oposición *cosas / ideas* recubre (al menos parcialmente) la oposición *concreto / abstracto*. Desde una perspectiva lógico-semántica, John Stuart Mill, siguiendo a los escolásticos, se sirve del adjetivo *concreto* para designar los nombres de cosas como *Juan, viejo, esta mesa, mar, blanco*, y de *abstracto* para los referirse a los nombres de los atributos de las cosas como *humanidad, vejez, blancura*.³³⁶ Es este el criterio tradicional, en la base de las definiciones, por

³³³ Ezra Pound “Varios no”, (Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho (trads.), en *El Pez y la Serpiente*, n°1, 1961, p. 129. El subrayado es mío. Anexo, documento 2.

³³⁴ *Idem*, p. 131.

³³⁵ La célebre admonición aparece en varios versos del inicio del poema épico en cinco libros, *Paterson*.

³³⁶ John Stuart Mill, *Sistema de lógica inductiva y deductiva*, Eduardo Ovejero y Maury (trad.), Madrid, Daniel Jorro, 1917, p. 36.

ejemplo de Andrés Bello³³⁷ o Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña³³⁸. Una lectura de los primeros versos del poema cardenaliano basta para revelar sus límites:

En el principio no había nada
ni espacio
ni tiempo.
El universo entero concentrado
en el espacio del núcleo de un átomo,
y antes aún menos, mucho menor que un protón,
y aún menos todavía, un infinitamente denso punto matemático.
Y fue el Big Bang.
La Gran Explosión.
El universo sometido a relaciones de incertidumbre,
su radio de curvatura indeterminado,
su geometría imprecisa
con el principio de incertidumbre de la Mecánica Cuántica,
geometría esférica en su conjunto pero no en su detalle,
como cualquier patata o papa indecisamente redonda,
imprecisa y cambiando además constantemente de imprecisión
todo en una loca agitación,
era la era cuántica del universo,
período en el que nada era seguro:
aun las “constantes” de la naturaleza fluctuantes indeterminadas,
esto es
verdaderas conjeturas del dominio de lo posible.

(Cantiga 1: *El Big Bang*)

¿Cuál es el primer nombre³³⁹ concreto que aparece en el *Cántico*? El *espacio*, según la concepción clásica, es una propiedad (la extensión) de la materia, no

³³⁷ Para Bello los sustantivos concretos designan “las cualidades que atribuimos a los objetos [...] suponiéndolas separadas o independientes de ellos”. Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, París, R. Roger y F. Chervoviz, 1905, § 103 p. 27.

³³⁸ Según estos autores, en la clasificación intervienen tres criterios: “1° es concreto el objeto individual [...] y es abstracto el género. [...] 2°, son concretos los nombres de los objetos independientes; abstractos, los de los objetos no independientes. [...] 3° Son concretos los objetos que podemos percibir por los sentidos o representárnoslos imaginativamente, y son abstractos los que sólo son comprendidos por la inteligencia.” Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, *Gramática castellana. Segundo curso*, Buenos Aires, Editorial Losada 1939, § 45, p. 39.

³³⁹ Entiendo por nombres tanto sustantivos como adjetivos.

una cosa. En cuanto al *tiempo*, ya Agustín de Hipona famosa y elocuentemente avisó sobre la imposibilidad de definirlo. No menos famosamente Einstein, por su parte, advirtió sobre la imposibilidad de separar ambos conceptos. Así nos lo recuerda Cardenal: “Una ilusión óptica del espacio es el tiempo.” (Cantiga 9: *Canción del espacio tiempo*).

Siguiendo con el incipit, ¿en qué sentido podría decirse que el universo, o un átomo, sean *cosas*? El universo es, por definición, el conjunto de *todas* las cosas y, por lo tanto, no es una cosa.³⁴⁰ Un átomo es un objeto físico (por oposición a un concepto, como sería el caso de la teoría atómica presocrática), sin embargo, dada sus dimensiones (típicamente alrededor de la diez mil millonésima parte de un metro), su observación se lleva a cabo *a fortiori* a través de instrumentos como un microscopio de efecto túnel. Y, sobre todo, un átomo no es un objeto en ninguno de los sentidos que cotidianamente atribuimos a la palabra. Para decirlo con Cardenal: “Un átomo no es más que espacio vacío y campos de energía/ pero busca otro átomo (Cantiga 28: *Epitalamio*)”. En cuanto a *Big Bang*, se trata de un nombre propio que designa a un evento por definición y por naturaleza irrepresentable.

De forma que hay que avanzar hasta el verso decimoquinto para encontrar el primer nombre concreto, y lo hallamos desdoblado: “papa o patata”:³⁴¹ la indeterminación léxica emula, así, la imprecisión geométrica del universo primordial. Cardenal logra así evocar la imagen imposible de una figura sin contornos definidos, la acumulación de expresiones sinónimas — “incertidumbre”, “indeterminado”, “imprecisa”, “indecisamente”, “en su conjunto pero no en su detalle”, “imprecisión”, “loca agitación”, “nada era

³⁴⁰ Esto es, si queremos evitar la “paradoja de Russel” de un conjunto que se contiene a sí mismo.

³⁴¹ “Hasta el S. XVIII la patata fué vegetal muy poco conocido en España [...], y hasta entonces no se le dió otro nombre que papa; con la mayor extensión de su cultivo y consumo coincidió el cambio de papa en patata, debido a una confusión de papa con batata [...]” Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Tomo 4: Me – Re, Madrid, Gredos, 1985, p. 382.

seguro”, “fluctuantes”, “indeterminadas”, “conjeturas”, “dominio de lo posible”— subrayando, y a un tiempo imitando, la indefinición.

A vista de los ejemplos empleados en sus *reglas*, Cardenal entiende la abstracción en el sentido lockeano de generalización; así, recomienda el uso de *iguana, guayacán, whisky*, sobre los más vagos o generales *animal, árbol, licor*. Esto es, los nombres empleados en la poesía exteriorista se sitúan en los peldaños más bajos de la denominada “escalera de la abstracción” por S. I. Hayawaka.³⁴²

Retomando el ejemplo del semantista estadounidense, en la base de dicha escalera se encuentra el objeto concreto de la percepción; enseguida se sitúa el nivel más bajo de abstracción *verbal*: la vaca “Bessie”;³⁴³ conforme se ascienden los peldaños, se omite gradualmente la referencia a las características de los objetos particulares. En el siguiente nivel de abstracción, la palabra *vaca* selecciona las características que Bessie comparte con otras vacas. Ascendiendo aún más, la palabra *ganado*, por ejemplo, abstrae los atributos que Bessie tiene en común con pollos, cabras, cerdos y ovejas. El proceso de abstracción consiste, así, en seleccionar las semejanzas e ignorar las diferencias. Ello implica, además, un salto del proceso dinámico (“a whirl of electro-chemico-neural eventfulness”³⁴⁴) a la idea relativamente estática designada por la palabra *vaca*.

Por otro lado, el objeto de la percepción es ya una abstracción, producto de la interacción entre nuestros sistemas nerviosos y los objetos del mundo (la cosa en sí o, más modestamente dada la imposibilidad de decir lo que algo realmente *es*, la vaca conocida por la ciencia). Percibir ya es seleccionar, en función de las características propias de los órganos sensoriales, como no deja de recordar el poeta del *Cántico*: “Flor blanca para nosotros/ es verde-azul a la abeja que ve el ultra-violeta (Cantiga 41: *El cántico de los cánticos*)”.

³⁴² Cf. Samuel Ichiye Hayakawa, *Language in thought and action*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1952.

³⁴³ Ver Anexo, documento 2.

³⁴⁴ Samuel Ichiye Hayakawa, *Language in thought and action*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1952, p. 167.

De igual manera, la abstracción es la operación esencial de lengua: *Individuum est ineffabilis*.³⁴⁵ Como ya lo vio en el siglo XVII John Locke, sería imposible dar a cada cosa un nombre particular: “cada ave, cada bestia que el hombre ve; cada árbol, cada planta que hiere sus sentidos, no podrán encontrar cabida en el más amplio de los entendimientos”.³⁴⁶ Jorge Luis Borges juega con la idea y va un paso más lejos en su cuento “Funes el memorioso”:

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado.³⁴⁷

No obstante su prodigiosa memoria, Funes, en su mundo todo *diferencias*, “no era muy capaz de pensar”, tal como refiere el narrador:

[Funes] era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).³⁴⁸

Locke advierte que un lenguaje hecho exclusivamente de nombres propios sería, amén de imposible, inútil para la comunicación, “porque los nombres de [las] cosas no pueden ser significativos o inteligibles para otro que

³⁴⁵ La fórmula suele atribuirse a Goethe, quien la emplea en una carta del 20 de septiembre de 1870 al fisionomista Johann Kaspar Lavater. La idea está ya en Aristóteles de quien la recoge la escolástica medieval. Cf. *Metafísica*, VII, 15, 1039b28-1040a1: “Por eso tampoco hay demostración ni definición de las cosas sensibles individuales, porque tienen materia y la naturaleza de esta comporta que puedan existir y no existir. Por eso, de ellas, todas las individuales son corruptibles. Así pues, si la demostración y la definición científica corresponden a las cosas necesarias, y si al igual que no es posible que la ciencia sea a veces ciencia y a veces ignorancia (algo así es, más bien, opinión), tampoco es posible que haya demostración y definición —sino opinión— acerca de lo que puede ser de otro modo que como es, resulta evidente que no puede haber ni demostración ni definición de tales cosas.” Aristóteles, *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (trad.), Madrid, Gredos, 1994, p. 333.

³⁴⁶ John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Edmundo O’Gorman (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 398.

³⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 489.

³⁴⁸ *Idem*, p. 490.

no se hubiere enterado de todas esas cosas particulares”,³⁴⁹ e inapto para el conocimiento, “el cual, aunque fundado en las cosas particulares, se amplía por concepciones de orden general, a las cuales las cosas ya reducidas a clases bajo nombres genéricos, quedan propiamente sujetas”.³⁵⁰

Comprender es, pues, unificar. El método de la ciencia consiste en limar las diferencias, en reducir la multiplicidad del mundo a la unidad de la ley. Así lo entiende Cardenal:

Para el reduccionista no hay nada fundamental en un gato que no esté contenido en los átomos de ese animal sin fuerzas misteriosas o leyes o principios.

Pero un gato es un gato y no otro gato.
¿Hasta qué punto los electrones no son individuos?

(Cantiga 7: *El cálculo infinitesimal de las manzanas*)

El *Cántico cósmico* se nutre de la tensión entre la inefabilidad del individuo y la llanura del término abstracto y la imagen, sin aristas, embotada. Así en este pasaje en el que la unificación tiene lugar en el mundo, no en lenguaje:

Y la teoría del profesor de Princeton, Wheeler,
de que el universo es todo él un sólo electrón.
La razón de que todos los electrones son iguales
(ninguno más gordo o largo que otro)
es porque son un sólo electrón.
Los electrones en mi cuerpo y los electrones en tu cuerpo
¡serían todos pues el mismo electrón!

(Cantiga 34: *Luz antigua sollozante*)

I received a telephone call one day at the graduate college at Princeton from Professor Wheeler, in which he said, ‘Feynman, I know why all electrons have the same charge and the same mass.’ ‘Why?’ ‘Because, they are all the same electron!’ And, then he explained on the telephone, ‘suppose that the world lines which we were ordinarily considering before in time and space – instead of only going up in time were a tremendous knot, and then, when we cut through the knot, by the plane corresponding to a fixed time, we would see many, many world lines and that would represent many electrons, except for one thing. If in one section this is an ordinary

³⁴⁹ John Locke, *op. cit.*, p. 399.

³⁵⁰ John Locke, *op. cit.*, p. 399.

electron world line, in the section in which it reversed itself and is coming back from the future we have the wrong sign to the proper time – to the proper four velocities – and that’s equivalent to changing the sign of the charge, and, therefore, that part of a path would act like a positron.’ ‘But, Professor’, I said, ‘there aren’t as many positrons as electrons.’ ‘Well, maybe they are hidden in the protons or something’, he said.³⁵¹

Cardenal alude en el pasaje a la hipótesis del físico teórico John Wheeler, según la cual todos los electrones y positrones (la antipartícula del electrón) que forman el universo serían en realidad una misma y única entidad moviéndose hacia atrás y hacia adelante en el tiempo. Este es un ejemplo de lo que propongo llamar *analogía ontológica*: la aproximación de entidades diversas que el discurso postula como objetiva, es decir, independiente de su representación verbal. En este sentido, toda analogía científica es ontológica, pero lo inverso no es necesariamente verdadero. La *analogía entis* de los escolásticos es un ejemplo de analogía ontológica no científica.

La analogía ontológica es uno de los dispositivos de producción de sentido más prominentes a lo largo del *Cántico cósmico*. La operación en la base del dispositivo es la misma que en el resto de los dispositivos metafóricos. Dicha operación, que el teórico de la literatura Kenneth Burke designa con la noción de “perspectiva por incongruencia” (“the merging of categories once felt to be mutually exclusive”³⁵²), consiste en la generación de nuevos significados a través de la reorientación de los antiguos (un reordenamiento de categorías).

³⁵¹ Richard P. Feynman, “The Development of the Space-Time View of Quantum Electrodynamics” [discurso de aceptación del premio Nobel, 1965: <https://www.nobelprize.org/prizes/physics/1965/feynman/lecture/>; acceso: 14/09/21]. Wheeler comunicó su intuición a Richard Feynman en los años cuarenta. Si bien ninguno de los dos llegó a desarrollarla en una teoría, Feynman reconocería más tarde su deuda con Wheeler en la concepción del positrón como un electrón desplazándose hacia atrás en el tiempo. La hipótesis del universo de un electrón se popularizó a partir del discurso pronunciado por Feynman al recibir el Nobel.

³⁵² Kenneth Burke, *Permanence and change: an anatomy of purpose*, Indianapolis, Bobb-Merrill, 1965: 69.

La expresión de Burke recubre los dos tiempos de la operación metafórica descrita por la teoría desviacionista de Jean Cohen.³⁵³ En efecto, la perspectiva incongruente es el resultado de una “violación de las propiedades” de la palabra en sus previas asociaciones.³⁵⁴ La reorientación de los significados opera típicamente en el dominio lingüístico —como es el caso de la metáfora tal como ha sido considerada tradicionalmente por la retórica— o axiológico —por ejemplo, en la transvaluación de los valores tradicionales intentada por Nietzsche. La perspectiva incongruente alcanza, no obstante, un nuevo nivel en el discurso de un Eddington, quien, a decir de Burke, “outrages our old categories of orientation by carrying his incongruous perspectives into the very structure of the universe. Eddington’s perspectives are written in the spirit of a cosmological Wilde.”³⁵⁵

Si Burke ve en Nietzsche un ejemplo de la práctica consistente y planificada de la perspectiva incongruente, es Henri Bergson quien le ofrece un intento sistemático de racionalización. Según el filósofo francés, los eventos del mundo son continuos, cada aspecto de la realidad entrelazado con el resto. Es únicamente a efectos prácticos que, por un proceso de abstracción, distinguimos entre las diversas partes que conforman el mundo. Nos orientamos en el caos de un universo en constante cambio con la ayuda de esquemas más o menos burdos de generalización, conceptualización y verbalización. Pero, como lo señala Karin Stephen comentando la posición de Bergson, hay que guardarse de asimilar estas simplificaciones a la realidad:

Qualities and all abstract general notions are, indeed, nothing but marks of analogies between a given fact and all the other facts belonging to the same class: they may mark rather closer analogies than those brought out by an ordinary metaphor, but on the other hand in a frank metaphor we

³⁵³ Cohen designa el primer momento (la “incongruencia”, en términos de Burke) como *impertinencia*, reservándose el término *metáfora* para designar el segundo momento, el de la reducción de la impertinencia (la “perspectiva”). Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 106 y ss.

³⁵⁴ Kenneth Burke, *op. cit.*, p. 90.

³⁵⁵ *Idem*, p. 91-92.

at least stick to the concrete, we substitute fact for fact and we are in no danger of confusing the fact introduced with the actual fact to which the metaphor applies. In description in terms of abstract general notions such as common qualities we substitute for fact something which is not fact at all, we lose touch with the concrete and, moreover, we are strongly tempted to confuse fact with abstraction and believe that the implications of the abstraction apply to the fact, or even that the abstraction is itself a real part of the fact.³⁵⁶

Bergson propone, según apunta Burke, el uso deliberado de conceptos contradictorios, esto es, el cultivo sistemático de la perspectiva por incongruencia, como la mejor forma de aproximación verbal a la realidad: “Instead of looking for an Hegelian synthesis that would follow thesis and antithesis, [Bergson] have us realize that the real course of events is necessarily, at all times, unified.”³⁵⁷

No otra cosa realiza la analogía científica, cuyo valor heurístico difiere de la sorpresa metafórica en que la primera “is more patiently pursued, being employed to inform an entire work or movement, where the poet uses his metaphor for a glimpse only”.³⁵⁸ Agreguemos que, como ya lo indicábamos, la analogía científica se postula ante todo como operatoria en el mundo real. Intentemos arrojar algo de luz sobre las diferencias entre metáfora y analogía ontológica con un ejemplo tomado del *Cántico cósmico*:

Tiempo es espacio.

Es el avance de la materia en el espacio.

Nada hubo en el espacio sin el tiempo
y tiempo ha habido sólo en el espacio.

La materia se mueve y ella es tiempo-espacio.

Mirando al espacio miramos hacia atrás en el tiempo,
hacia atrás solamente.

Ante los astrónomos estrellas presentes que ya no existen.

En telescopios de ahora las galaxias
como hace miles de millones de años

³⁵⁶ Karin Stephen, *The misuse of mind*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922, 58-59.

³⁵⁷ Kenneth Burke, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁸ *Idem*, p. 96.

fueron.

Y así en otros astros nos verán en el futuro
presentes
como antes fuimos.

El tiempo, un itinerario de trenes...
Un espacio en el tiempo y un tiempo en el espacio.
¿Y mi recuerdo de hoy de México hace tiempo?
Por poner un ejemplo, ella, y su casa frente al Parque España
La bajada del bus, charcos, y besos con lluvia
—como estaciones y trenes
todo espacio con un tiempo y el tiempo en un espacio—
y saltábamos esos charcos alegres, y nos pringábamos,
de vuelta de la Universidad.
Pero para los astrónomos: ellas presentes, y ya no existen.
Hablo de hace mucho tiempo en México.

(Cantiga 9: *Canción del espacio-tiempo*)

Como lo ilustra el análisis de Lakoff y Johnson,³⁵⁹ la conceptualización metafórica del tiempo (más abstracto) en términos espaciales (más concretos) se realiza sobre la base de ciertas similitudes o equivalencias perceptivas. Tal y como el propio Lakoff ha señalado en otro lugar, dicha metaforización tiene probablemente una base biológica:

The fact that time is understood metaphorically in terms of motion, entities, and locations accords with our biological knowledge. In our visual systems, we have detectors for motion and detectors for objects/locations. We do not have detectors for time (whatever that could mean). Thus, it makes good biological sense that time should be understood in terms of things and motion.³⁶⁰

La interpretación que Cardenal propone del verso de Alfonso Cortés, hacia el final del pasaje citado, se mueve en ese sentido. Por otro lado, el concepto físico de espacio-tiempo refleja la unidad esencial del tiempo y el espacio, a contrapelo del sentido común (y de la física newtoniana) que ve en

³⁵⁹ Cf. George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1980, p. 41-45.

³⁶⁰ George Lakoff, “The contemporary theory of metaphor” en *Metaphor and Thought*, Andrew Ortony ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 218.

ellos entidades independientes. El pasaje desarrolla (asumiendo una discursividad más científica que poética) la incongruencia que el primer verso citado expresa concisamente. La metáfora del tren en movimiento, la cual retoma el esquema conceptual más general analizado por Lakoff y Johnson, está rodeada de un aura de asociaciones intra y extratextuales: en el propio poema constituye un motivo (16 apariciones en 10 Cantigas), a la vez que la interdiscursividad activa sus connotaciones científicas.³⁶¹

A pesar de la densidad del tejido de asociaciones la expresión, “[e]l tiempo, un itinerario de trenes” es una metáfora franca, ningún peligro hay de confundir el comparado con el comparante. Cardenal desciende aún más en la escalera de la abstracción, de forma que la teoría relativista cristaliza en una imagen de un lirismo confesional. Pero —y en ello reside, en mi opinión, no poca de la tensión poética del fragmento— la experiencia íntima, personalísima y subjetiva del recuerdo mexicano se imbrica con la facticidad axiomática encapsulada en la noción de espacio-tiempo.

Subyacente a la recomendación cardenaliana de incluir nombres propios en el poema se halla la distinción clásica entre los nombres generales y los nombres singulares o individuales. Como ya vimos, en el primer peldaño de la escalera de la abstracción se halla el individuo (la vaca Bessie), la ocurrencia única, inefable porque irrepetible. Aquello ante lo cual nada puede decirse y que la lengua impotente, solo puede señalar.

“A la poesía, escribe Cardenal en sus *Reglas*, le da mucha gracia la inclusión de nombres propios: nombres de ríos, de ciudades, de caseríos. Y de

³⁶¹ Einstein utilizó frecuentemente analogías involucrando un tren en movimiento para explicar su teoría de la relatividad. Adicionalmente, en 1845 el meteorólogo neerlandés Christopher Heinrich Buys-Ballot obtuvo confirmación del efecto Doppler haciendo tocar a un grupo de músicos montado sobre un tren.

personas.” La poesía de Cardenal, quien en esto predica con el ejemplo, abunda en nombres propios de personas. En lo que sigue dejaremos del lado el caso particular de los nombres propios de entidades ficticias o mitológicas para centrarnos en el caso de nombres de personas habiendo tenido realmente una existencia histórica (incluso si este punto queda sujeto a debate, como podría ser el caso de Jesús o de Sócrates).

Una de las características esenciales de la poesía exteriorista es su preferencia por la expresión concreta. En un poema los nombres específicos *guásimo*, *malinche*, son siempre preferibles al común *árbol*, que “es más vago o abstracto”. En ello, Cardenal sigue de cerca a su maestro Pound, para quien la expresión abstracta “entorpece la imagen”. ¿Qué conlleva esta elección de un nombre de especie (*guayacán*) por sobre el nombre genérico (*árbol*)? En el aspecto semántico, la *extensión* del nombre se ve reducida en aras de una mayor *intensión*. La descripción implicada por la *denotación* (tronco grande, corteza dura y gruesa, flores de color grande azulado, usado en ebanistería...) gana en especificidad, en riqueza, la imagen se vuelve más precisa, como mejor enfocada. Si consideramos el aspecto *connotativo*, las asociaciones dadas por el significado *árbol* no se pierden, y al mismo tiempo otras nuevas aparecen. Incluso si el lector desconoce la variedad, la sola sonoridad de la palabra es rica en sugerencias, como lo muestra el pasaje que recrea el mito de la creación uitoto.

Una de las funciones características del nombre propio en el *Cántico*, y que lo emparenta con los géneros discursivos académicos o de divulgación científica, es la que podríamos llamar “citacional”. La cita es una práctica habitual en el ejercicio de la comunicación de contenidos científicos e incumbe a todas las instancias discursivas. Desde luego al *logos*, al aportar “pruebas” que sostienen la argumentación; pero asimismo al *pathos*, al incidir en el ánimo del oyente o lector al tiempo que contribuye a la construcción del *ethos* al citar, por ejemplo, fuentes prestigiosas o que forman parte del canon avalado por la comunidad a la cual el discurso va dirigido. La cita confiere al discurso un aura

de objetividad, de neutralidad, si bien el dialogismo instituido por esta práctica puede tener los más variados, y a veces imprevisibles, efectos. Pongo por ejemplo este largo pasaje, que cito *in extenso*, de la *Cantiga 6*:

“Un día es como mil años y mil años es como un día”

(Epístola de San Pedro)

¿Pero por ejemplo qué días? Hay días y días.

Tal vez un día para alguien un teléfono
puede tener una importancia cósmica.

La tuvo una vez.

Ves pasar muchachas frescas como flores: mejor dicho
como flores frescas: menos efímeras que las flores
pero sólo un poco menos.

Con todo y eso se atrevió a decir Merejkovsky
que no es impiedad decir
que el sexo es la Trinidad del cuerpo humano.

Por otra parte

¿será el espacio la materia y el tiempo la conciencia?

¿Y espacio y tiempo sean uno como cuerpo y alma?

¿Tiempo y espacio como el uno dentro del otro?

Él tenía veinte años...

pero un día es como mil años

para el relativista como para S. Pedro.

O como decir, después de todo,

el tiempo es un fenómeno subjetivo.

O también, que tal vez el tiempo está compuesto de partículas.

O que de acuerdo con la curvatura del tiempo...

“Ahora” quiere decir nada más que “aquí”.

El tiempo es distancia. Según

la distancia un evento

puede ser en el pasado de aquí y en el futuro de allá.

(¡El espacio también subjetivo!)

“Tú que no existes” le dijo Alfonso al tiempo.

Se dice que

sería posible remontarnos en el tiempo

si la anti-gravedad existiera.

¿Hacia dónde corre el espacio-tiempo?

Esa hora que se acerca desde la torre.

Y ese misterio tan sencillo:

en la semilla de un árbol

se encierra todo el espacio y el tiempo del árbol

incluyendo las semillas de ese árbol.

Todo el tamaño de su edad,

su frondosidad con frescos pájaros y sus años,
incluyendo sus semillas, y las semillas de sus semillas.

Mil años son como un día

y un día como mil años.

Tal vez no es que el universo se expande en el espacio
sino que el espacio se expande.

¿O son las dos cosas la misma cosa?

Según la teoría de Einstein

el espacio es casi material.

¿Y cómo puede estar entre las ciencias exactas
la del infinito?

La astronomía no es más exacta que las carreras de caballos
dice Murchie.

Que si la creación fue causada por algo...

¿A qué viene en octubre el vireo
de vestido verde-olivo y ojo rojo?

¿O adónde va, a qué va la V de los patos en la tarde?

La humanidad es como un niño que en todo tiene por qué.

Salir del tiempo y del ser

—sermón de Eckhart—

y llegar a la Causa sin causa.

Qué es ser, poco sabemos. Y menos
qué es causa.

¿Qué significa ser ser sin causa?

¿y Causa sin causa?

“inmóvil es una palabra

para algo que no existe en el universo.”

Y la opinión actualmente más extendida

de que hay un punto en el universo más

allá del cual no hay objetos celestes.

Aún válido el precepto de Aristóteles: ante el cosmos
arreglarse la toga con respeto.

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

En este fragmento, que abre la cantiga, encontramos 8 citas de muy diversas índoles. Formalmente, el discurso directo alterna con el discurso indirecto, las comillas se combinan con otras herramientas tipográficas (guiones, dos puntos), se menciona al autor o se omite su nombre. En cuanto a las fuentes, el rango de autores es sumamente amplio. Abarca, cronológicamente, desde la antigüedad hasta nuestros días. En el ámbito relativamente reducido de estos 70

versos se codean un filósofo antiguo y un apóstol (*el* filósofo y *el* apóstol), el científico más conocido del siglo XX y un simbolista ruso, un místico alemán medieval, un divulgador de la ciencia americano y un oscuro poeta nicaragüense.

De esta forma, a pesar de la asombrosa diversidad de voces que en él confluyen (o tal vez gracias a ella), el pasaje construye un discurso de una eficacia retórica y una coherencia remarcables, al tiempo que se ofrece como un atisbo de la complejidad y del polimorfismo de la cuestión tratada. La presentación (en el sentido imagista) de la noción einsteniana de relatividad espacio-temporal se entrelaza con una reflexión de carácter filosófico-espiritual y con la evocación lírica de las experiencias amorosas de juventud del poeta.

Consideremos ahora otro pasaje de la misma cantiga:

Los negocios de Mr. Cummings
y el fascinante catálogo de sus productos
cañones anti-tanques finlandeses Lahti de 20 mm
bazukas: “el arma perfecta”...

International Armaments Corporation (INTERARMS)
o más bien distribuidora de la Muerte S.A.

compró a Israel armas soviéticas capturadas a Egipto
para venderlas a latinoamericanos en Estados Unidos,
vendió armas a la Costa Rica de Figueres
como a Somoza enemigo de Figueres,
armó a la RFA con los MG de Holanda,
compró por un millón todas las armas viejas de Franco
y vendió 500.000 rifles FN a un gorila argentino,
27 vampiros a Trujillo comprados a Suecia.

Los negocios de Mr. Cummings.

Armas para invadir Cuba, para mantener a Somoza,
matar negros en África,
para la CIA, de procedencia inidentificable.

Los negocios de Mr. Cummings
amigo de Franco, de Somoza, el Sha.

Años prósperos han sido estos para su compañía.
97 guerras de Estados Unidos desde Pearl Harbor.

El único negocio de Mr. Cummings, “Mercader de la Muerte”,
pero un mercader de la muerte al menudeo:

Firmas más respetables tienen el Monopolio.

En cuanto a los prospectos de paz

“profundamente escéptico”.

Un soldado yanki, en una cama de campaña, en camisola,
fumando con los ojos entrecerrados:
es Humphrey Bogart por supuesto.

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

Lejos estamos del empleo citacional del nombre propio. Escandido por la posición anafórica del verso, el pasaje se centra en la figura de Samuel Cummings, esbozando una biografía condensada del comerciante de armas americano, fundador de Interarms, compañía que a finales de los años ochenta dominaba el mercado mundial de armamento. Los otros nombres en el fragmento citado son los de (José) Figueres, (Anastasio) Somoza, (Francisco) Franco, (Rafael) Trujillo, (Mohammad Reza) el Sha, clientes y “amigos” del armamentista, y el de la estrella hollywoodense Humphrey Bogart.

Los nombres evocados ayudan a esbozar, mediante la técnica exteriorista, la etopeya de Mr. Cummings: un hombre amoral, guiado exclusivamente por el afán de lucro, capaz de apoyar ambos bandos de un conflicto, amigo de dictadores, traficante de muerte. La imagen final de Humphrey Bogart en soldado fumando despreocupadamente (¿cínicamente?) en una escena de alguno de sus muchos filmes bélicos, cierra el pasaje en contrapunto al tiempo que lo condensa, subrayando la banalización de la guerra y de la violencia que es característica de cultura estadounidense.

El nombre propio, ya lo vemos, lleva al extremo el movimiento de concreción de la poética exteriorista en tanto designa a una entidad única: la extensión (podría decirse: la dispersión) es mínima. Señala (función deíctica) o llama (función vocativa). El sentido de un nombre propio es su referencia. El nombre propio denota sin mediación: presenta —tal y como lo quiere el decálogo *imagiste*— directamente la entidad designada. Como puede verse en el retrato que hace Cardenal de Mr. Cummings, y contrariamente a la opinión de J. S. Mill, el antropónimo de ninguna manera está libre de connotaciones

Pedro Joaquín, José Benito Escobar, David Tejada,
Pomares, Silvio Mayorga, Rigoberto, Pablo Úbeda, Gaspar,
el Chato Medrano, Donald y Elvis, Felipe Peña,
y tantos más y tantos más, y tantos más:
Que me entierren en esta tierra junto con ustedes Compañeros Muertos.

(Cantiga 18: *Vuelos de victoria*)

El poema se erige en una estela funeraria, monumento a los caídos sin monumento, sacándolos de la ignominia del olvido: “Lo que sé es que nunca se olvidará tu nombre/ y eternamente se gritará: ¡Presente!” (Cantiga 36: *La tumba del guerrillero*)

Ut pictura

Ut pictura poesis. La máxima conserva, bajo la pátina clasicista y guardándonos, desde luego, de toda tentación de una asimilación demasiado apresurada (es decir, que no tenga en cuenta que, también, *ut pictura non poesis*), mucho de la verdad que está en la base de toda buena analogía. Acaso esto se deba, en parte, a un núcleo compartido por las diversas formas de expresión artística, hipótesis razonable si se esquivo, de nuevo, el escollo de un reduccionismo excesivo y trasnochado. Si la fórmula, respuesta a la horaciana, *ut música poesis* parece describir, sobre todo a partir del Romanticismo, un aspecto igualmente esencial de la creación poética, la analogía pictórica desprende, me parece, una mayor impresión de *evidencia*. Ello no es ajeno al hecho de que es la visión el sentido dominante en el ser humano: las áreas del cerebro empleadas en el procesamiento de la información visual son más grandes que aquellas dedicadas a otro tipo de estímulos. No otra cosa escribe Cardenal en sus “reglas”: “Las más importantes de las imágenes son las visuales: la mayor parte de las cosas nos entran por la vista.”

El olfato no servía mucho allá arriba con los vientos.

Por eso no anduvimos después husmeando el suelo cabeza abajo
(y erectos es más importante ver que oler)
sino mirando adelante erguidos tras los yerbazales
y al cielo.

Y miramos las estrellas.

(Cantiga 14: La mano)

Frente a la musicalidad, toda matices, de un Verlaine, la fruición olfactiva (o sinestésica) de un Baudelaire, o más cercanamente, la delectación táctil de un Villaurrutia, hemos de constatar el papel central de la visión en la configuración del campo poético (y, en general, lingüístico³⁶⁴).

En la prehistoria el pensamiento ante fuerzas invisibles
pintó.

No teniendo todavía palabras.

Su angustia cósmica pintó. La misma
del arte contemporáneo.

El animal concebido como símbolo o el símbolo hecho animal.

Vertebrado, mamífero, de la sub-clase de los placentarios,
no tan lejos de los roedores...

El hombre pensó un antílope antes de decir “antílope”.

Al decir “antílope” hizo ver a otros en la cueva oscura
antílopes saltando.

(Cantiga 19: *Hacia el hombre nuevo*)

Lorca decía, en su conferencia sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora”: “La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad.”³⁶⁵ *Ver* es la segunda forma verbal con más ocurrencias en todo el *Cántico* (355), después, únicamente, de *decir* (con 655 ocurrencias).³⁶⁶

³⁶⁴ Uno de los dominios de investigación más fértiles en cuanto a la exploración de las relaciones entre lenguaje y percepción visual es el de la inteligencia artificial. Para un panorama teórico puede verse Paul Mc Kevitt, *Integration of natural language and vision processing. 3: Theory and grounding representations*, Dordrecht, Kluwer, 1996.

³⁶⁵ Federico García Lorca, *Obras, VI. Prosa, 1*, Madrid, Akal, 1994, p. 242.

³⁶⁶ Según los resultados de un análisis lexicométrico realizado con el programa de distribución libre Iramuteq (www.iramuteq.org).

Según una idea comúnmente aceptada, la poesía permite, en virtud de su trabajo con la lengua, “ver el mundo con nuevos ojos”. La opacificación de la forma poética busca *desautomatizar* la percepción de los objetos, devolviendo a los sentidos (y al sentido) su pureza originaria, anterior a la alienación que es el destino inevitable de la palabra prosaica, cotidiana. Desde un punto de vista teórico, acaso sea la noción de “extrañamiento” (*ostranenie*) formulada en 1917 por el formalista ruso Víktor Shklovski, la que ilustre de mejor manera esta idea de la poesía:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.*³⁶⁷

Pero no debe entenderse que este oscurecimiento de la forma concierne exclusivamente al plano de los significantes, como una interpretación reductora de la perspectiva formalista podría sugerir. También la forma de los contenidos puede desautomatizarse, como lo muestra el procedimiento de singularización en los ejemplos que Shklovski toma de Tolstoi, y que consiste en “no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez”.³⁶⁸

Maxwell constató en sus ecuaciones
que electricidad y magnetismo viajaban a la velocidad de la luz,
no lo creyó coincidencia,
y al electromagnetismo lo identificó con la luz.
Él vio en sus ecuaciones la luz a una nueva luz,
la luz visible eran ondas electromagnéticas
con unas longitudes de onda de...

³⁶⁷ Víktor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Ana María Nethol (trad.), México, Siglo XXI, 1978, p. 60. Subrayado del autor.

³⁶⁸ *Idem*, p. 61.

Y con su teoría Hertz construyó el primer radio.

(Cantiga 26: *En la tierra como en el cielo*)

El poeta testimonia porque, como los apóstoles no puede dejar de decir lo que ha visto y oído, aun cuando se trate de lo más oscuro de la naturaleza humana:

Después la represión de septiembre. Y el llamado Viernes Negro.
Lo más oscuro de la noche antes del alba.
Dije un discurso en Bogotá ante el Congreso, Sesión Plenaria,
el 25 de octubre de 1978 (está en los Anales del Congreso).

Señores Senadores y Diputados...

Y no sólo congresistas sino unos miles en las galerías.
A quienes conté de unas viejas callejas de León
donde ojos llorosos asomaban por las puertas y ventanas.
Empezaron a salir, tímidamente, diciendo al reportero:

“En esa casa vivían dos.”

“Allí vivía uno.”

“En esa esquina sólo quedaron las mujeres y

los niños.”

Dos muchachas contaron lo que pasó:
A un joven del barrio le hallaron una pistola,
y ya no registraron más.
Apartaron a las mujeres, los viejos y los niños.
A los jóvenes los acostaron en el suelo.
Ellas tenían tres hermanos en el suelo;
un guardia les ordenó mirar para otro lado.
Tras los disparos vieron los cuerpos retorciéndose en el suelo.
Sobre los cuerpos pasaron un tractor.
El tractor después los amontonó, una sola masa roja.

Eran los muchachos del “Callejón”.

De 21, de 20, de 19, de 18, de 17 años.
Allí se reunían a jugar béisbol o platicar.
Los muchachos que ya nunca se reunirían en el “Callejón”.
La periodista del *Times* vio al muchacho sacado de su casa,
un guardia apuntándolo con el rifle en la cabeza.
Había lágrimas en sus mejillas. Sabía que iba a morir.
Ordenaron retirarse a la periodista del *Times*.

(Cantiga 16: *Lo más oscuro antes del alba*)

Los periodistas pudieron entrar hasta que había pasado todo. Un reportero del diario *La Prensa* cuenta que un adolescente lloroso lo acompañaba por las callejuelas de León: ‘En esa casa vivían dos. Allí vivía una. En esta esquina sólo quedaron las mujeres y los niños’. A un muchacho en un barrio le encontraron una pistola, y entonces ya no siguieron registrando. Apartaron a las mujeres y los niños; a todos los demás los ametrallaron, y les pasaron encima un tractor. Una mujer, Josefa Pérez, estaba loca; abría los ojos al vacío y deliraba: ‘Róger, amor mío, Róger, vení... ¿Dónde está Róger?’.³⁶⁹

A través el empleo terrible de la hipotiposis el poema pone ante los ojos la imagen insoportablemente cruenta de la barbarie. La sangre desborda el cuadro a pesar de la *mise en abîme* del discurso ante el Congreso colombiano. El lector, empujado por la fuerza de las imágenes, queda identificado con aquellos que vieron los ojos llorosos tras las puerta y ventanas, “los cuerpos retorciéndose en el suelo”, la masa roja amontonada por el tractor, las lágrimas en la mejillas del muchacho que “sabía que iba a morir”.

“El poema pone ante los ojos”. La metafóricidad de la expresión está bien fundada. Lo concreto verbal, en la base de la escalera de la abstracción, es el resultado de la percepción de las cosas. Así, para Alonso y Henríquez Ureña son concretos “los objetos que podemos percibir por los sentidos o representárnoslos imaginativamente”.³⁷⁰ La antigua retórica ponía particular énfasis en la importancia discursiva de lo visual. En esta tradición se inserta la teoría de la codificación dual del psicólogo cognitivo Allan Paivio, según la cual usamos tanto imágenes como un código verbal para representar mentalmente la información:

Images and verbal processes are viewed as alternative coding systems, or modes of symbolic representation, which are developmentally linked to experiences with concrete objects and events as well as with language. In a given situation, they may be relatively directly aroused in the sense that an object or an event is represented in memory as a perceptual image and a word as a perceptual-motor trace, or they may be associatively aroused

³⁶⁹ Ernesto Cardenal, *La revolución perdida. Memorias 3*, Madrid, Trotta, 2004, p. 109.

³⁷⁰ Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, *Gramática castellana. Segundo curso*, Buenos Aires, Editorial Losada 1939, § 45, p. 39.

in the sense that an object elicits its verbal label (or images of other objects) and a word arouses implicit verbal associates or images of objects.³⁷¹

La imaginería es, en este modelo, un código analógico, representa la información de forma espacial y procesa la información de forma paralela. Es particularmente eficaz en la realización de tareas concretas. El código verbal, por otro lado, es simbólico, su modo de representación es serial, y procesa la información de forma secuencial y se especializa en la ejecución de tareas abstractas. Es importante insistir en el hecho de que ambos sistemas trabajan de forma conjunta.

Es útil asimismo distinguir, con Paivio, las nociones de concreción, imaginería, y significatividad (*meaningfulness*). En un experimento diseñado para medir estos parámetros la concreción es operacionalmente definida en términos de la inmediatez (*directness*) de la referencia a la experiencia sensorial, la imaginería en términos de la capacidad de una palabra para suscitar imágenes no verbales y la significatividad en términos del número promedio de asociaciones escritas con una palabra dada. La experiencia sugiere que concreción e imaginería son variables correlacionadas pero independientes, de forma que palabras concretas usualmente tienen también una alta imaginería. Lo inverso es casi siempre cierto, aunque hay palabras abstractas con alta imaginería (generalmente términos con fuertes connotaciones emocionales o evaluativas).³⁷² La noción de imaginería, como lo ha visto Paivio,³⁷³ puede servir como un punto de referencia común para explorar los procesos creativos que tienen lugar en el arte y en la ciencia.

³⁷¹ Allan Paivio, *Imagery and Verbal Processes*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1979, p. 8.

³⁷² Cf. Allan Paivio, John C. Yuille y Stephen A. Madigan, "Concreteness, imagery, and meaningfulness values for 925 nouns", en *Journal of Experimental Psychology (monograph supplement)*, vol. 76, n° 1 (2), 1968, p. 1-25.

³⁷³ Allan Paivio, "The mind's eye in art and science", en *Poetics*, vol. 12, n° 1, 1983, p. 1-18.

Desde el punto de vista de la producción, para el orador, la imaginaria juega un rol esencial en la *memoria* (una de las partes canónicas de la planeación de un discurso).

Es a un poeta, Simónides de Ceos (ca. 556 a. C.-ca. 468 a. C.), a quien la antigüedad atribuye tradicionalmente la invención de la mnemotecnia. Simónides (quien afirmaba que “la palabra es la imagen de la cosa”³⁷⁴) “vio — escribe Frances Yates—poesía, pintura y mnemónica en términos de intensa visualización”.³⁷⁵ Cicerón en su *De oratore* pondera las virtudes de la imaginación visual, incluyendo la utilidad de las imágenes concretas para aprehender nociones abstractas:

Y, sea Simónides o cualquier otro que lo descubrió, agudamente intuyó que nuestro espíritu modelaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e imprimido, y que, de todos nuestros sentidos, el más vivaz era el de la vista; que por eso podíamos retener con toda facilidad lo que percibimos por el oído o la reflexión si además se confía al espíritu con la mediación de los ojos. De modo que una especie de esbozo o imagen o figura pudiera dar forma a cosas no visualizables o remotamente enjuiciables por su aspecto, logrando retener, mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podríamos abarcar.³⁷⁶

Plutarco, por su parte pone en boca de la fórmula en el origen del tópico, popularizado por Horacio, de *ut pictura poesis*:

Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas. Y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en materia y en formas de imitación pero un único fin subyace en ambos.³⁷⁷

³⁷⁴ El apotegma lo refiere el historiador y filósofo bizantino Miguel Psellos en su tratado *Sobre la actividad de los demonios*. Cf. David A. Campbell (ed. y trad.), *Greek Lyric, Vol. III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 363.

³⁷⁵ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Ignacio Gómez de Liaño (trad.), Madrid, Siruela, 2005, p. 48.

³⁷⁶ *De oratore*, II, lxxxvii, 357. Cito por Cicerón, *Sobre el orador*, José Javier Iso (trad.), Madrid, Gredos, 2002, p. 364.

³⁷⁷ *De gloria Atheniensium*, III, 347A. Cito por Plutarco, *Obras morales y de costumbres (moralia)*, Vol. V, Mercedes López Salvá (trad.), Madrid, Gredos, 1989, p. 296.

Desde el punto de vista de la recepción, la imagen es el resultado de un discurso que logra poner su objeto “ante los ojos”, las más de las veces mediante el recurso a la metáfora. Para Aristóteles, el “poner ante los ojos” o “saltar a la vista” es el efecto producido por *lexis* (la elección de los vocablos) cuando ésta es nítida, cuando tiene *enargeía* (uno de los criterios de la expresión elegante). Asimismo, el estagirita vincula sistemáticamente la virtud de hacer sensible el contenido de un mensaje con la metáfora,³⁷⁸ inaugurando así una tradición que recogen, entre otros, Cicerón, según el cual “las metáforas que afectan a la vista son mucho más vívidas, pues poco menos que ponen ante los ojos del alma lo que no podemos contemplar y ver”,³⁷⁹ y Quintiliano, quien va un paso más lejos cuando nos dice que “la traslación se inventó para mover las más veces los ánimos y caracterizar las cosas y ponerlas delante de los ojos”.³⁸⁰ Vemos aquí en germen la tendencia que culmina en la asimilación del efecto (la imagen: una representación mental, en ausencia del estímulo, de una percepción visual) al procedimiento discursivo que lo causa (la metáfora: una traslación del sentido de una palabra a otra).³⁸¹

Uno de los ejemplos más célebres y paradigmáticos del rol creativo de la imaginería en el dominio científico es la dilucidación de la estructura del benceno por parte del químico alemán August Kekulé tras la visión entre sueños de una serpiente mordiéndose la cola, como contó él mismo durante una ceremonia en su honor:

I was sitting, writing at my text-book; but the work did not progress; my thoughts were elsewhere. I turned my chair to the fire and dozed. Again the atoms were gambolling before my eyes. This time the smaller groups kept modestly in the background. My mental eye, rendered more acute by repeated visions of the kind, could now distinguish larger structures,

³⁷⁸ Cf. *Ret.*, 1411a26, 28 y 35; 1410b34; 1411b23.

³⁷⁹ *De oratore*, III, xl, 160. Cicerón, *Sobre el orador*, *op. cit.*, p. 449.

³⁸⁰ *Institutio oratoria*, VIII, vi, 19. Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias. Tomo II*, *op. cit.*, p. 72.

³⁸¹ La asimilación es explícita, por ejemplo, en Lorca, para quien “una imagen poética es siempre una traslación de sentido”. Federico García Lorca, *Obras completas. VII*, *op. cit.*, p. 116.

of manifold conformation : long rows, sometimes more closely fitted together; all twining and twisting in snake-like motion. But look! What was that ? One of the snakes had seized hold of its own tail, and the form whirled mockingly before my eyes. As if by a flash of lightning I awoke; and this time also I spent the rest of the night in working out the consequences of the hypothesis.³⁸²

El episodio recuerda inevitablemente el referido por Samuel Taylor Coleridge en el prefacio a su poema Kubla Khan. Coleridge relata un sueño inducido por el láudano “in which all the images rose up before him as things, with, a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort”.³⁸³ El poema que nos ha llegado son las pocas líneas que el poeta pudo anotar al despertarse antes de ser interrumpido por “una persona de Porlock” y el resto del poema se desvaneciera “like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast”. Recordemos también aquí como el mismo Coleridge, que asistió a toda una serie de lecturas ofrecidas por el químico Humphry Davy en la Royal Institution, registró en cuadernos los detalles de cada experimento, “to renew my stock of metaphors”.³⁸⁴

Otra ilustración del rol central de la imaginación en el pensamiento científico lo hallamos en Albert Einstein, cuya “If I can’t picture it, I can’t understand it”, fue adoptada y a menudo repetida por John Wheeler.³⁸⁵ Einstein famosamente definió su proceso creativo en los siguientes términos:

The words or the language, as they are written or spoken, do not seem to play any role in my mechanism of thought. The psychical entities which seem to serve as elements in thought are certain signs and more or less clear images which can be “voluntarily” reproduced and

³⁸² Francis R. Japp, “Kekulé Memorial Lecture”, en *Journal of the Chemical Society, Transactions*, vol. 73, 1898, p. 100. Cf. Anexo, documento 3.

³⁸³ Samuel Taylor Coleridge, *Complete poetical works. Vol. I: Poems*, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 296.

³⁸⁴ Citado en Harold Hartley, *Humphry Davy*, Wakefield, EP Publishing, 1972, p. 45.

³⁸⁵ John Horgan “Profile: Physicist John A. Wheeler: Questioning the ‘It from Bit’”, en *Scientific American*, vol. 264, n° 6, 1991, p. 36.

combined.³⁸⁶

Einstein evoca un rasgo de la imaginiería que le confiere una ventaja sobre la codificación verbal en lo que toca a los procesos creativos: su mayor manejabilidad. las imágenes pueden transformarse, combinarse y manipularse de formas mucho más directas y eficaces de lo que es posible hacer con palabras. La experiencia referida por Kekulé muestra cómo la manipulación de imágenes mentales fue capaz de catalizar la resolución de un problema que oponía una resistencia tenaz a los químicos.

Amén de la mayor manejabilidad, la imagen ofrece otra característica ventajosa desde el punto de vista cognitivo: la imaginiería, como dijimos, es un sistema que procesa la información de forma paralela, asociando ideas de forma sincrónica o simultánea.³⁸⁷ Una de las implicaciones de la organización sincrónica de la información propia de la imaginiería (confirmada asimismo empíricamente) es una mejor integración que la lograda cuando la información es tratada de forma verbal (es decir, secuencialmente). Estrechamente ligado con lo anterior está el hecho de que las imágenes o las palabras con alta imaginiería contienen información compleja disponible simultáneamente.³⁸⁸ Vienen a cuento las palabras de Coleridge: “The Imagination modifies images, and gives unity to variety: it sees all things in one”.³⁸⁹

Es fácil ver los motivos que hacen de la imagen un elemento cardinal del pensamiento creativo, para científicos y, desde luego, para poetas: desde la

³⁸⁶ Citado en Jacques Hadamard, *An essay on the psychology of invention in the mathematical field*, Nueva York, Dover Publications, 1945, p. 142.

³⁸⁷ Cf. James Mill, *Analysis of the phenomena of the human mind*, Vol. I, Londres, Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1878, p. 440-441. Mill sintetiza así las leyes de la asociación de ideas: “1st. Similar phenomena tend to be thought of together. 2nd. Phenomena which have either been experienced or conceived in close contiguity to one another, tend to be thought of together. The contiguity is of two kinds; simultaneity, and immediate succession. Facts which have been experienced or thought of simultaneously, recall the thought of one another.”

³⁸⁸ Allan Paivio, “The mind’s eye in art and science”, en *Poetics*, *op. cit.*, p. 9.

³⁸⁹ Citado en Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, chapters I-IV, XIV-XXII*, William Wordsworth, *Prefaces and Essays on Poetry, 1800-1815*, George Sampson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1920, p. 288

que de noche tejen sus *molas* junto a lámparas muy fuertes...
... Las estrellas fugaces son excrementos de los astros...
Desde entonces la presión de la materia, de la sola materia,
fue demasiado débil para oponerse
a la unión apasionada de la materia en las galaxias
que vemos en el cielo.

Los ingredientes de las primeras estrellas
proceden de esos tres minutos.*

Pero las galaxias estarían tan juntas en aquel pasado
que ni galaxias ni estrellas ni átomos, ni núcleos de átomos,
tenían una existencia separada.

... Antiguamente nuestra tierra estaba en el lugar del cielo...

... En el principio fueron creadas formas con la materia de las nubes
pero sin vida.

Hasta después fue la creación de la primera pareja.

... El Primer Mundo era negro como lana negra
lo sabemos por nuestros antepasados... (dijo el navajo
A Aileen O'Bryan, y dijo que los navajos
habían sabido siempre de la evolución).

Pero si la expansión aumenta y aumenta
aumentará la distancia de las partículas
hasta que el universo entero parezca
un espacio vacío.

Las reacciones termonucleares poco a poco acabándose
en todas las estrellas, quedando sólo una ceniza
de estrellas negras enanas, estrellas de neutrón y hoyos negros,
los planetas girando cada vez más despacio,
sin llegar a pararse nunca en un tiempo finito.

(Cantiga 1: *El Big Bang*)

*At the end of the **first three minutes** the contents of the universe were mostly in the form of light, neutrinos, and antineutrinos. There was still a small amount of nuclear material, now consisting of about 73 per cent hydrogen and 27 per cent helium, and an equally small number of electrons left over from the era of electron-positron annihilation. This matter continued to rush apart, becoming steadily cooler and less dense. Much later, after a few hundred thousand years, it would become cool enough for electrons to join with nuclei to form atoms of hydrogen and helium. The resulting gas would begin under the influence of gravitation to form clumps, which would ultimately condense to form the galaxies and stars of the present universe. However, the ingredients with which the stars would begin their life would be just those prepared in the first three minutes.³⁹²

³⁹² Cf. Steven Weinberg, *The first three minutes: a modern view of the origin of the universe*, Nueva York, Bantam Books, 1979, p. 5.

****[I]f the cosmic density is *less* than the critical density, then the universe is of infinite extent and will go on expanding forever. Our descendants, if we have any then, will see thermonuclear reactions slowly come to an end in all the stars, leaving behind various sorts of cinder: black dwarf stars, neutron stars, perhaps black holes. **Planets may continue in orbit, slowing down a little as they radiate gravitational waves but never coming to rest in any finite time.****³⁹³

El pasaje recoge una diversidad de imágenes estelares y cosmogónicas (cada una, a su vez, una asociación de la impresión celeste con una terrenal) pertenecientes a las cosmovisiones de los indios toba y mataco del Gran Chaco, los aborígenes araucanos de la Argentina, los kunas de Panamá y Colombia, y los navajo o diné del suroeste de los Estados Unidos.³⁹⁴ Estos discursos mitopoéticos son, como lo ha advertido en diversos lugares Cardenal, de carácter esencialmente exteriorista. Los relatos y poemas cosmogónicos explican lo desconocido a través de lo conocido. Los fenómenos cósmicos, así como los relatos de la creación, se construyen a partir de elementos sensibles y familiares: lámparas, excrementos, nubes.

El pasaje opera según una lógica de la inclusión desde la cual las estrellas son fuegos helados encendidos por mujeres y lámparas que alumbran a las tejedoras y excrementos de los astros. No hay aquí contradicción, sino un juego de reflejos o, para seguir con la analogía acústica, de ecos y resonancias. El discurso mitopoético genera una tensión al yuxtaponerse con el discurso científico (como una nota puede generar tensión, al superponerse a la tónica, en un acorde) representado en el pasaje por el nobel de física estadounidense

³⁹³ Cf. *Idem*, p. 140.

³⁹⁴ Cf. Alfred Métraux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, París, Gallimard, 1967 (Traducción al español : Madrid, Aguilar, 1973); Ricardo Orta Nadal, "Sobre dos aspectos de la mentalidad cuaterna: su probable origen y su presencia en culturas aborígenes de la Argentina", en *Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas*, vol. 9, Universidad del Litoral, 1968; Antonio Gómez, "El cosmos, religión y creencias de los indios Cuna", en *Boletín de antropología*, Universidad de Antioquía, vol. 3, n° 11, 1969, p. 55-98; Aileen O'Bryan, *The Diné : Origin myths of the Navaho Indians*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1956. Todos estos trabajos aparecen citados en Dick Edgar Ibarra Grasso, *Cosmogonía y mitología indígena americana*, Buenos Aires, Kier, 1980. Esta última obra es, muy probablemente, la fuente manejada por Cardenal.

Steven Weinberg (1933-2021), defensor del materialismo científico y del ateísmo. Así el conjunto coherente (en el sentido proposicional, exclusivo) de teorías (notablemente la teoría del big bang) y de constituyentes del universo que conforman el modelo cosmológico estándar se entreteje con el conjunto, también coherente (en un sentido poético, inclusivo) de cosmogonías originarias. El poema genera también sus asociaciones, como en estos versos en los que Cardenal, emulando la estrategia discursiva de los mitopoemas recogidos en *El big bang*, propone su visión del cielo estrellado:

El cielo estrellado es como una ciudad de noche
vista desde un avión: las estrellas como calles,
como supermercados iluminados, anuncios de neón,
como moteles night-clubs cines y luces
—blancas y rojas— de los carros —que van y vienen—
por carreteras oscuras. ¿Y se queman para nada:
un derroche de energía en la perpetua noche
como la energía aquí abajo perdida en el vacío
en avenidas tiendas cafés night-clubs moteles
cines con una superproducción de Clark Gable?

(Cantiga 3: *Fuga de otoño*)

Como es frecuente en el *Cántico* la dimensión simbólica —aquello, inexpresado, que posibilita la aproximación de realidades heterogéneas: la ducassiana mesa de disección sobre la cual se encuentran el paraguas y la máquina de coser— se halla indicado por una interrogación (ontológica, en el sentido en que he apuntado, más que retórica) que convoca al lector.

Más allá de la selección de las palabras, la prevalencia de lo concreto adopta la forma, en el nivel del discurso, de una acumulación de mitos cosmogónicos específicos a diversas tradiciones a los cuales se yuxtaponen los modelos cosmológicos de la ciencia contemporánea o la visión cotidiana y banal de la ciudad. La contraparte abstracta, el común denominador semiótico, queda implícita y a cargo del lector. Así, la abstracción es, más que algo dado, un proceso suscitado por el dispositivo poético. El resultado de esta superposición

de cosmovisiones es una especie de visión “multiscópica” de la realidad. Estereoscópica, si atendemos a la polaridad que resulta de considerar los grandes modos discursivos que constituyen el *Cántico cósmico*, a saber, el mítico-poético y el científico-racional.

Discursivamente, el poema no establece ninguna jerarquía entre las visiones del mundo que están todas representadas, por decirlo así, en el mismo plano, a la manera de una pintura cubista. No hay comillas, e incluso la referencia parentética a la fuente contribuye, a mi parecer, tanto o más como la reproducción de una práctica del discurso científico o académico contribuyendo mas al efecto de realidad que como un marcador de distancia discursiva. Tal yuxtaposición suscita una confrontación entre los discursos que resulta en la palabra multívoca del poema.

Amén de los valores estéticos y emotivos, el simbolismo mítico del pasaje citado pone de relieve la parte subjetiva, *i. e.*, propiamente humana, de la percepción del mundo. Y es que, si bien el estímulo sensorial es esencialmente el mismo, nosotros, habitantes del siglo XXI, no *veamos* lo mismo que un kuna o que, pongamos por caso, un griego de Alejandría o un marinero fenicio. La visión así entendida es el encuentro entre la sensación y la imaginaria que el estímulo sensorial convoca, y que a su vez se integra en un modelo del mundo.

Así, algunas tribus antiguas veían en la bóveda celeste la gran piel negra de un animal con agujeros que dejaban pasar la luz de un cielo totalmente en llamas; los yolngu australianos ven en las estrellas fogatas encendidas por los muertos en las riberas del gran río de la Vía Láctea; los !Kung³⁹⁵ del desierto de Kalahari llaman a la Vía Láctea “el espinazo de la noche”; según los griegos, se trata de la leche de Hera.³⁹⁶

³⁹⁵ La !K representa un clic postalveolar (*i. e.*, un sonido consonántico articulado con la lengua tocando la parte posterior de la región alveolar).

³⁹⁶ Cf. Carl Sagan, *op. cit.*, capítulo VII: “The backbone of the night” que toma precisamente su título de la metáfora !Kung.

Estos ejemplos ilustran la que el filósofo llama “imagen original” del mundo, caracterizada como “a framework in which *all* the ‘objects’ are persons”.³⁹⁷ Así, para Sellars, la “imagen manifiesta” es un refinamiento de la imagen original que resulta de la gradual despersonalización de los objetos-personas de esta última. El pasaje de la imagen original a la imagen manifiesta es, en otras palabras, el pasaje del pensamiento mítico al pensamiento filosófico, racional.

En el poema, la imagen original, mítico-poética, del mundo, desborda los fragmentos propiamente míticos para impregnar incluso el discurso científico. Desde esta perspectiva las frecuentes personificaciones del poema (por ejemplo, en el pasaje citado, “la unión apasionada de la materia en las galaxias”), más que un simple dispositivo retórico, son, a un tiempo, causa y efecto de la articulación de discursos heterogéneos, más o menos compatibles.

La imagen original y la imagen manifiesta tienen en común el anclaje a la experiencia perceptual. En este sentido ambas elaboraciones discursivas son, para emplear la expresión greimasiana, semióticas del mundo natural, entendiendo por *mundo natural* “el ‘fenómeno’ según el cual el universo se presenta al hombre como un conjunto de cualidades sensibles, dotado de cierta organización que permite designarlo, a veces, como ‘mundo del sentido común’”.³⁹⁸

Con relación a la estructura “profunda” del universo, que es de orden físico, químico, biológico, etc., el mundo natural corresponde, por así decirlo, a su estructura “de superficie”; por otra parte, es una estructura “discursiva”, pues se presenta en el marco de la relación sujeto / objeto y es el “enunciado” construido por el sujeto humano y descifrable por él. Así pues, el concepto de mundo natural que proponemos no pretende sino dar una interpretación

³⁹⁷ Wilfrid Sellars, “Philosophy and the Scientific Image of Man”, en *Science, Perception and Reality*, Atascadero, Ridgeview Publishing Company, 1991, p. 10. Subrayado del autor.

³⁹⁸ Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, *op. cit.*, p. 270.

semiótica más general a las nociones de referente, o de contexto extralingüístico, que aparecen en las teorías lingüísticas en sentido estricto.³⁹⁹

La ausencia de jerarquías entre los discursos del poema implica que el conocimiento científico no es considerado como una corrección destinada a reemplazar al saber mítico. De hecho, la cosmovisión primitiva es a menudo situada en una posición de superioridad (ante todo, aunque no exclusivamente, moral) con respecto a nuestra sociedad tecnocientífica, como en los versos siguientes:

Los hombres de la Edad de Oro, o Edad de Piedra
(paleolítico superior)
“los mejores artífices de la piedra de todos los tiempos”.
La técnica moderna no ha podido
reproducir sus cuchillos “hoja de laurel”.
Los miles de huesos de mamut prueban que estaban bien alimentados.
Tendrían tantas horas de ocio como el león y el chimpancé
(y más que el granjero norteamericano).
Cada uno decidía por su cuenta cada día
cuánto iba a trabajar y en qué.
Si construir un arco o cazar conejos era sin jefe o capataz.
La mujer si quería recogía leña, o tejía una canasta.
La madera de los arcos, la leña y la palma, los conejos,
todo estaba allí cerca y todo era de todos.
Cada uno con su pedazo igual de naturaleza.
No había rentas, ni impuestos ni tributos.
No eran trabajadores unos (cazadores o recolectores)
y otros sólo señores.
Arcos y flechas no estaban sólo en ciertas manos.
No había reyes ni dictadores, primer ministro, policías,
cárceles, burócratas.
Nadie se arrodillaba humildemente para saludar a nadie.

(Cantiga 19: *Hacia el hombre nuevo*)

Si bien un cierto rousseaunismo se desprende de la idealización cardenaliana de las sociedades primitivas (presente en el *Cántico cósmico* y, de manera más acentuada, en los *Poemas indios* como “Quetzalcóatl” o “Economía

³⁹⁹ *Idem*, p. 270.

de Tahuantinsuyu”), ello no obsta para que la coexistencia de los discursos míticos y científicos dé como resultado un dispositivo poético de una grande eficacia. Dicha coexistencia entre, por un lado, la imagen original o la imagen manifiesta del mundo y, por el otro, la imagen científica —cuyos contenidos, en cuanto no son refinaciones de la experiencia perceptual pueden, como ocurre frecuentemente en el campo de la física teórica, contradecir el sentido común— resulta a menudo conflictiva. Este conflicto entra la semiótica del mundo natural y la estructura profunda a la base del discurso científico se halla tematizado (o, mejor, dada su recurrencia: *motivizado*) en el poema: “Lentamente el sol sale del mar,/ mejor dicho lentamente la tierra dando vueltas.../ pareciéndonos que el sol sale del mar.” (Cantiga 10: *Cántico del sol*). De hecho, la incompatibilidad entre el discurso científico y el sentido común se ha acentuado con los desarrollos en la física contemporánea. Las teorías de la relatividad, y sobre todo, las de la mecánica cuántica ponen en tensión, a veces más allá del punto de ruptura, un buen número de nuestras nociones más básicas para aprehender el mundo. En ello se halla, precisamente, una de las fuentes principales de tensión poética del *Cántico cósmico*. Así, la Cantiga 29, aptamente titulada *Cántico cuántico*, se construye alrededor de la interacción antinómica entre las descripciones del mundo del sentido común (macroscópico) y del mundo subatómico.

Acércate a esta roca junto al mar y mira:
es casi enteramente espacio vacío
(mírala electrónicamente)
es evanescente espuma toda ella
como la espuma de mar que de las rocas nace y en las rocas se deshace.

(Cantiga 29: *Cántico cuántico*)

La cantiga abre con un verso de un lirismo convencional. Rítmicamente, el verso puede dividirse en un endecasílabo heroico (con acentos en la segunda y en la sexta sílabas) que coincide con la primera frase: “Acércate a esta *roca* junto al *mar*”; al que se agrega una coda en la forma de una frase imperativa

coordinada con la primera: “y mira”. Contribuyen a la eufonía del verso un juego de aliteraciones más bien discreto (principalmente con los sonidos [s], [k], [t]) y una paronomasia con inversión vocálica en posición final (axis rítmico): [‘mä.ri] / [‘mi.rä]. El recurso a la segunda persona insta un dialogismo mediante el cual el lector es invitado a devenir una *persona* al interior de la representación lírica del paisaje marino, que no por estar reducido a sus elementos esenciales (una “roca junto al mar”) resulta —gracias a lo familiar (por no decir estereotípico) de la imagen— menos evocativo.

El segundo verso realiza con sobriedad y concisión una aserción contraintuitiva según la cual la roca, símbolo de solidez, “es casi enteramente espacio vacío”. Los dos primeros versos del poema establecen así el esquema discursivo antitético que constituye la columna de la cantiga, que puede interpretarse como la expansión de esta imagen paradójica inicial cuya resolución, al menos parcial, tiene lugar *en el mundo*, es decir, no convoca una interpretación figurada de ninguno de los términos en tensión: la roca *es*, a escala atómica (mirada “electrónicamente”, como insta el tercer verso), “casi enteramente espacio vacío”.

El atributo de la oración que constituye el cuarto verso es a primera vista una metáfora con inversión del sujeto y anteposición del epíteto, la cual dota al adjetivo *evanescentes* de un cariz evaluativo. Todo ello contribuye al “lirismo” del verso, reforzado por el *homeoteleuton* (repetición de los sonidos finales de los dos miembros de la frase relativa) del quinto verso, consistente a su vez, en el plano semántico, en un símil: la “espuma” que constituye la materia de la roca es semejante a la espuma formada por las olas; es, como ella, “evanescente”, “se deshace”. El comparado se repite en el comparante, el poema tiende una red de relaciones metafóricas o analógicas, tanto el *vehículo* como el *tenor* permanecen enfocados, en un mismo plano.

El acercamiento de la roca y la espuma, no obstante, es oximorónico sólo en apariencia. Se trata en realidad de una analogía estructural (la estructura

misma del tramado espaciotemporal es semejante a la espuma). Esto se desarrolla en el símil que explicita la armazón analógica del término “espuma cuántica” (*quantum foam*). Dicha noción fue propuesta por el físico estadounidense John Wheeler en 1955 e ilustra la hipótesis, derivada de los postulados de la mecánica cuántica, de que a la escala de Planck (unos 10^{-35} metros) las fluctuaciones cuánticas deforman la geometría del espacio-tiempo.⁴⁰⁰ Wheeler, que concedía una gran importancia a la elección de los términos para designar las nuevas ideas físicas, acuñó asimismo las expresiones *wormhole*, “*it from bit*” y popularizó el término *black hole*.⁴⁰¹

Según una idea comúnmente aceptada, la poesía permite, en virtud de su trabajo con la lengua, “ver el mundo con nuevos ojos”. La opacificación de la forma poética busca *desautomatizar* la percepción de los objetos, devolviendo a los sentidos (y al sentido) su pureza originaria, anterior a la alienación que es el destino inevitable de la palabra prosaica, cotidiana. Desde un punto de vista teórico, acaso sea la noción de “extrañamiento” (*ostranenie*) formulada en 1917 por el formalista ruso Víktor Shklovski, la que ilustre de mejor manera esta idea de la poesía:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar

⁴⁰⁰ La geometrodinámica, teoría cuántica de la gravedad propuesta por Wheeler, predice violentas fluctuaciones en la geometría del espacio tiempo a distancias del orden de la longitud de Planck. Cf. John Wheeler y Kenneth William Ford, *Geons, Black Holes, and Quantum Foam: A Life in Physics*, Nueva York, Norton, 1998, p. 248: “[A la escala de Planck] the glassy smooth spacetime of the atomic and particle worlds give way to the roiling chaos of weird space-time geometries. The wormhole would be but one simple manifestation of the distortions that could occur. So great would be the fluctuations that there would literally be no left and right, no before and no after. Ordinary ideas of length would disappear. Ordinary ideas of time would evaporate. I can think of no better name than quantum foam for this state of affairs.” Cf. Anexo, documento 4.

⁴⁰¹ Se trata de ejemplos de catacreción, una especie de metáfora forzada por la necesidad de colmar un vacío léxico.

una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.*⁴⁰²

Pero no debe entenderse que este oscurecimiento de la forma concierne exclusivamente al plano de los significantes, como una interpretación reductora de la perspectiva formalista podría sugerir. También la forma de los contenidos puede desautomatizarse, como lo muestra el procedimiento de singularización en los ejemplos que Shklovski toma de Tolstoi, y que consiste en “no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez”.⁴⁰³

De manera similar, el discurso científico consiste frecuentemente en ver un fenómeno conocido bajo una nueva luz, así lo refiere la voz poética del *Cántico*:

Maxwell constató en sus ecuaciones
que electricidad y magnetismo viajaban a la velocidad de la luz,
no lo creyó coincidencia,
y al electromagnetismo lo identificó con la luz.
Él vio en sus ecuaciones la luz a una nueva luz,
la luz visible eran ondas electromagnéticas
con unas longitudes de onda de...
Y con su teoría Hertz construyó el primer radio.

(Cantiga 26: *En la tierra como en el cielo*)

En el *Cántico cósmico* abundan, por otro lado, los pasajes visionarios en el sentido shklovskiano, que opone la visión al reconocimiento, como en los siguientes versos:

En la tumba del guerrillero:

⁴⁰² Víktor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Ana María Nethol (trad.), México, Siglo XXI, 1978, p. 60. Subrayado del autor.

⁴⁰³ *Idem*, p. 61.

Pienso en tu cuerpo que se ha ido desbaratando bajo la tierra
haciéndose suave tierra, humus otra vez
junto con el humus de todos los demás humanos
que han existido y existirán en la bolita del mundo
haciéndonos todos juntos tierra fértil del planeta Tierra.
Y cuando los cosmonautas miren esta bola azul y rosa
en la noche negra
lo que estarán mirando, lejos, es tu luminosa tumba
(tu tumba y la de todos)
y cuando los extraterrestres desde alguna parte
miren este punto de luz de la Tierra
estarán mirando tu tumba.

(Cantiga 36: *La tumba del guerrillero*)

El ensayo de Cardenal “Este mundo y otro”, publicado en el libro homónimo de 2011, puede leerse como una adenda en prosa del *Cántico cósmico*. En él, Cardenal explicita el lazo entre los componentes científico y místico de su visión del mundo, y comparte con el lector algunas de las lecturas que apuntalan su discurso poético. Así, comienza su ensayo refiriéndose al libro *The hidden heart of the cosmos* del cosmólogo y matemático Brian Swimme,⁴⁰⁴ que aborda, desde una perspectiva científica, las cuestiones últimas de la existencia en el contexto de la evolución del cosmos. Swimme se inscribe en el linaje de autores como Thomas Berry⁴⁰⁵ y Teilhard de Chardin,⁴⁰⁶ cuya visión cósmica y

⁴⁰⁴ Swimme ha publicado también *The Universe is a Green Dragon* (1984), *The Universe Story* (con Thomas Berry, 1992), y *The Journey of the Universe* (con Mary Evelyn Tucker 2011). Produjo además la serie de DVD *Canticle to the Cosmos* (1990).

⁴⁰⁵ Thomas Berry (1914-2009), historiador cultural y estudioso de las religiones, se interesó en la relación de la humanidad con la Tierra y el cosmos a fin de responder a los desafíos ecológicos y sociales de nuestro tiempo. Influido por las ideas de Pierre Teilhard de Chardin, Berry, un miembro de la congregación pasionista y sacerdote, propuso en un ensayo de 1978 la necesidad de una “Nueva Historia” —la historia de la evolución del universo— que dote de sentido a la situación humana, en remplazo de la tradicional historia religiosa. Cf. Thomas Berry, “The new story” en *The Dream of the Earth*, San Francisco, Sierra Club Books, 1988, p. 123-137. Otros libros suyos son: *Befriending the Earth* (con Thomas Clark 1991), *The Universe Story* (con Brian Swimme, 1992), *The Great Work* (1999), *The Sacred Universe* (2009), y *The Christian Future and the Fate of Earth* (2009).

⁴⁰⁶ El sacerdote y paleontólogo Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) es una presencia mayor en el *Cántico cósmico* y una influencia central en el pensamiento cardenaliano. Teilhard

omnicomprensiva los ha llevado a integrar los conocimientos científicos en una reflexión global al interior de la cual la ciencia no es simplemente la sierva de la tecnología ni el solo estudio materialista de la realidad, sino una nueva sabiduría: una cosmología comprensiva, “grounded in our contemporary understanding of the universe, and yet subtle enough to interact harmoniously with the more ancient cultural traditions.”⁴⁰⁷

En su libro, Swimme propone prácticas para despertar la conciencia corporal de algunos aspectos de esta cosmología, que se nutre tanto de ciencia como del arte y la filosofía y cuyo objetivo principal es, más que la acumulación de datos, la transformación del hombre. Así lo explica Cardenal:

Nuestra experiencia de mirar una puesta de sol (la misma palabra ‘puesta’ ya lo dice) es la de uno de la Edad Media y de la antigüedad clásica, y del Neolítico y el Paleolítico, y la que habría tenido un primate hace setenta millones de años. Vemos que el sol baja y desaparece. Si se nos pregunta qué estamos viendo decimos que la caída del sol. No basta que sepamos que esto no es así. Debemos vivir experimentalmente los descubrimientos científicos de los últimos siglos, aunque los sintamos antinaturales. Para nosotros el sol ‘cae’, aun cuando sabemos que no cae. Necesitamos una transformación, para que lo que sintamos sea congruente con lo que realmente sucede, y para que no sintamos las cosas como no son.⁴⁰⁸

fue, en palabras de Berry “the first to see the universe in a new way”. De él escribió Swimme en su prólogo a la traducción inglesa del libro seminal de Chardin, *Le phénomène humain*: “Teilhard was one of the first scientists to realize that the human and the universe are inseparable. The only universe we know about is a universe that brought forth the human. Teilhard understood this, he understood that the human story and the universe story identify with each other. The spiritual formation of humans in the third millennium will undoubtedly include something similar to what you experienced. An immersion into the deep creative powers of the universe is the most direct contact a human can have of the divine. Such is the spirituality that Teilhard makes available to us, a spirituality that is rooted not in the spatial cosmos of Ptolemy but in the time-developmental universe that the scientists have detected.” Brian Swimme, “Foreword”, en Pierre Teilhard de Chardin, *The Human Phenomenon*, Sarah Appleton-Webber (trad.), Brighton, Sussex Academic Press, 1999, p. xv.

⁴⁰⁷ Brian Swimme, *The hidden heart of the cosmos: humanity and the new story*, Nueva York, Orbis Books, 1996, p. x.

⁴⁰⁸ Ernesto Cardenal, *Este mundo y otro*, *op. cit.*, p. 9.

También propone una sencilla experiencia con el objetivo de sentir la tierra girando en vez del sol “poniéndose”. La experiencia consiste en salir una media hora antes del ocaso en una época del año en la que Venus esté cerca del horizonte (si hay otros planetas visibles es mejor). Se comienza focalizando la atención en Venus, con el modelo del sistema solar en mente (los planetas moviéndose en un mismo plano alrededor del sol, Venus más cerca, luego la Tierra y después Júpiter) y sobre todo las inmensas distancias implicadas (Venus a una centena de millones de kilómetros del Sol; la Tierra, a 150 millones de kilómetros; Júpiter, a unos 780 000 000). De esta manera, simplemente concentrándose en la experiencia y viéndola a través del modelo teórico del sistema solar, nos dice Swimme, podemos alcanzar ese momento maravilloso en el que, de repente, nos “involucramos” al sentir de una manera experiencial, imaginativa y directa la inmensidad de la Tierra alejándose del Sol:

You have a sense of the plane in which the planets move, and even a beginning recognition of the great distance to Venus. You will also feel, and perhaps for the first time in your life, the immensity of the Earth as it rolls away from the great Sun. It happens in a flash. A single surprising shudder passes through you and you realize you are standing on the back of something like a cosmic whale, one that is slowly rotating its great bulk on the surface of an unseen ocean.⁴⁰⁹

El poema de Cardenal integra en su tejido la contraparte poética de esta experiencia, explicitando la tensión entre la imagen científica y la imagen manifiesta y transformándola en un motivo que enlaza las diversas isotopías. Así, si la versión “original” aparece en la cantiga 10 (*Cántico del sol*): “Lentamente el sol sale del mar,/ mejor dicho lentamente la tierra dando vueltas.../ pareciéndonos que el sol sale del mar”; una variante sirve de marco a un poema publicado con anterioridad de forma independiente con el título de “El algodonal”:

La luna sangrienta sale del horizonte.
Es decir parece que saliera del horizonte.

⁴⁰⁹ Brian Swimme, *The hidden heart of the cosmos: humanity and the new story*, op. cit., p. 27.

El campo un sólo gran algodonal como si estuviera nevado.
¿Y qué sembraban?

Sembraban su maicito

y frijoles y ayotes y pipianes
pero ahora alguien tiene una plantación de algodón.
Las huertas aradas por aquellos hermosos bueyes —yendo y viniendo—
han desaparecido
y las carretas que traqueteaban cargadas de mazorcas
en tiempo de tapizca, han desaparecido.

[...]

Por las noches se ven en los cerros sus lucecitas pobres
como estrellas. Se apagan y sólo quedan las estrellas.
La luna se pone tras los cerros.
Es decir parece que se pone tras los cerros.
Y ya no hay estrellas.

(Cantiga 16: *Lo más oscuro antes del alba*)

El motivo aparece, en una iteración más elaborada y visionaria, de nuevo
en estos versos finales de la cantiga 13:

En el planeta vuelve a ser otra vez 19 de Julio.
Otra vez después del triunfo.

Esto es:

el 19 de Julio va dando vueltas por todo el planeta
y va dando vueltas por todo el planeta el amanecer,
mejor dicho, el planeta va dando vueltas ante el amanecer,
este amanecer del 19 de Julio,
y el pedazo nuestro Nicaragua pasa hacia el mediodía
con la Plaza 19 de Julio repleta de pueblo bajo el sol
todos los colores en ella como repleta de flores
y va pasando más, hacia el cono de la sombra,
el cono de la noche con estrellas,
y ya brillan las primeras estrellas
sobre la Plaza 19 de Julio,
ellas con otras fechas de otros calendarios de otras órbitas.
¿Habrá allá un planeta bajo una lluvia continua?
¿O tendrá ya dinosaurios?
¿O ya es el Reino de los Cielos?
¿Y cómo se nos verá desde allá?
¡Como una de esas estrellas!
Qué bella se verá entre ellas nuestra Tierra.

(Cantiga 13: *El árbol de la vida*)

Cuando Urcuyo [Francisco Urcuyo Maliaños, presidente interino de Nicaragua tras la salida del país de Somoza el 17 de julio] huyó la mañana del 19 de julio, se pensó ir a hacer la celebración ese mismo día a Managua, pero también se vio que muchos frentes de guerra todavía vendrían en camino y era preferible hacer la celebración el siguiente día. Y recuerdo que en el corredor de esa casa en León donde estábamos sentados se dijo que aunque la celebración se hiciera el 20, la fecha oficial del triunfo en la historia de Nicaragua sería el 19 de julio.⁴¹⁰

En este pasaje la experiencia cósmica se impregna con la significación humana (política, religiosa) condensada en la fecha del triunfo de la revolución sandinista. Inversamente, el tema revolucionario adquiere dimensiones cósmicas, en un juego de escalas característico del Cántico cósmico y de la escritura cardenaliana.

Por otra parte el *Cántico cósmico* se suma, desde la vertiente poética, al proyecto de una “épica de la evolución”.⁴¹¹ Incentivada por las grandes unificaciones teóricas entre diversas disciplinas científicas a lo largo del siglo XX (con la figura, en el horizonte, del Santo Grial de una teoría del todo), la épica cósmica (entre otros sinónimos, como lo son la “New Story” de Thomas Berry o, en Francia, el “Grand Récit” de Michel Serres,) ofrece, en palabras del astrofísico Eric Chaisson, “the broadest view of the biggest picture”.⁴¹² Una imagen, basada en los conocimientos de las ciencias, en la que el hombre, todo el hombre (con sus miedos, su amor, sus esperanzas) encuentra su lugar en el gran esquema de las cosas, su hogar en el cosmos. En este sentido, el poema de Cardenal es una verdadera invitación al mayor viaje de todos, el viaje cósmico:

Acostado en mi cama en Managua
iba a dormirme
y de pronto me pregunto:
¿Para dónde vamos? Estamos
en la mitad oscura de la tierra,

⁴¹⁰ “Ernesto Cardenal, *La revolución perdida*, op. cit., p. 222.

⁴¹¹ Cf. Loyal Rue, “Epic of Evolution”, en Bron Raymond Taylor (ed.), *Encyclopedia of Religion and Nature*, Londres / Nueva York, Continuum, 2005, p. 612–615.

⁴¹² Eric Chaisson, *Cosmic dawn: The origins of matter and life*, Nueva York / Londres, Norton, 1989, p. 13. Eric Chaisson, “The broadest view of the biggest picture: An essay on radiation, matter, life”, en *Harvard Magazine*, enero-febrero, 1982, p. 21-25.

la otra mitad, iluminada.
Mañana estaremos en la luz
y los otros en lo oscuro.
Esta noche acostado en mi cama
siento el viaje. ¿Pero para dónde vamos?
Recuerdo números aprendidos en otro tiempo:
Alrededor del sol a 30 kilómetros por segundo,
y junto con el sol en la galaxia a 250 kilómetros por segundo
¿y la galaxia va a qué velocidad... ?
Estáte tranquilo Felipe Peña caído no sabemos dónde,
y Donald y Elvis enterrados por la frontera con Costa Rica,
estén tranquilos muchachos, que vamos bien.
Girando en el espacio negro
dondequiera que vayamos, vamos bien.
Y también
va bien la Revolución.

(Cantiga 11: *Gaia*)

La transformación buscada por los proponentes de la Gran Historia no es simple exageración retórica. Frank White, autor especializado en el tema de la exploración espacial, acuñó el término *overview effect* (“efecto vista de conjunto” o “efecto perspectiva”) para designar un cambio cognitivo en la conciencia que algunos astronautas refieren haber experimentado al ver la tierra desde un vehículo espacial en órbita, en tránsito entre la tierra y la luna o desde la superficie lunar:

It refers to the experience of seeing first-hand the reality that the Earth is in space, a tiny, fragile ball of life, ‘hanging in the void’, shielded and nourished by a paper-thin atmosphere. The experience often transforms astronauts’ perspective on the planet and humanity’s place in the universe. Some common aspects of it are a feeling of awe for the planet, a profound understanding of the interconnection of all life, and a renewed sense of responsibility for taking care of the environment.⁴¹³

Edgar Mitchel, piloto del módulo lunar del Apolo XIV y sexto hombre en pisar la luna, lo expresó en los siguientes términos:

⁴¹³ White, Frank, *The overview effect: Space exploration and human evolution*, Reston, American Institute of Aeronautics and Astronautics, 2014, p. 2.

Suddenly, from behind the rim of the Moon, in long, slow-motion moments of immense majesty, there emerges a sparkling blue and white jewel, a light, delicate sky-blue sphere laced with slowly swirling veils of white, rising gradually like a small pearl in a thick sea of black mystery. It takes more than a moment to fully realize this is Earth... home.⁴¹⁴

El poema recoge el testimonio de Mitchel, recontextualizándolo en la cantiga 11, que lleva por título el nombre de la diosa griega de la tierra, Gaia. Nombre, asimismo, de la hipótesis avanzada en los años 70 por el químico y ambientalista James Lovelock y la bióloga Lynn Margulis, la cual propone que “la superficie entera de la Tierra, incluyendo la vida, es una entidad autorreguladora”,⁴¹⁵ es decir, que ciertas características de la atmósfera y de la hidrósfera (temperatura, composición química, salinidad, alcalinidad, etc.) son moderados por la flora, la fauna y la microbiota de tal forma que el rango de variación se mantenga dentro de ciertos límites tolerables.⁴¹⁶ Una formulación popular (interpretación literal de la metáfora de Lovelock), aunque con poco sustento científico, considera que el planeta entero actúa como un solo megaorganismo, con la superficie terrestre y todos los seres vivos como partes del cuerpo de Gaia. No es sorprendente que la gran metáfora de Gaia haya captado la atención de Cardenal al punto de dedicarle una cantiga.

Al escribir una poesía en la que “cabe todo” al igual que en la prosa (y que se diferencia de ésta únicamente en su mayor “densidad” semántica), Cardenal, especialmente en el *Cántico*, da a la ciencia y al mito su lugar al interior de una poesía omnímoda, isomorfa con la diversidad del mundo. La figura de Gaia aúna y condensa dos motivos (mejor: dos principios estructurantes), del Cántico: holismo y teleologismo. La visión holística considera al todo como

⁴¹⁴ De un folleto de 1973 del Instituto de Ciencias Noéticas fundado por Edgar Mitchell ese mismo año. Citado en el libro de fotografías acompañadas con citas de exploradores espaciales *The home planet*, Kevin W. Kelley (ed.), Reading (Massachusetts), Addison-Wesley, 1988: fotos 42-45. Cf. Anexo, documento 5.

⁴¹⁵ Lovelock, James, *Gaia: A New Look of Life on Earth*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. ix. La traducción es mía.

⁴¹⁶ Cf. Margulis, Lynn y Oona West, “Gaia and the Colonization of Mars” in *GSA Today*, Vol. 3, n° 11, 1993.

“distinto de la suma de las partes que lo componen” (RAE) y se opone al reduccionismo científico que explicaría por ejemplo los procesos biológicos en términos de sus componentes químicos y estos últimos a su vez en función de interacciones físicas. El ethos cardenaliano se sitúa a las antípodas de este reduccionismo:

Para el reduccionista no hay nada fundamental en un gato
que no esté contenido en los átomos de ese animal
sin fuerzas misteriosas o leyes o principios.

Pero un gato es un gato y no otro gato.

(Cantiga 7: *El cálculo infinitesimal de las manzanas*)

La visión holística de la tierra destila su potencial mítico-poético a lo largo de todo el *Cántico*, principalmente bajo los rasgos de un discurso producto de la mezcla de asombro y veneración por esta “extraña y bella anomalía” (Cantiga 11: *Gaia*). Las escalas cósmica y humana, micro y macrocósmicas, revelan su íntima imbricación en la confluencia de diversos discursos para hacer de la habitación humana de la tierra una experiencia celebratoria y sagrada:

Gaia:

Tierra que es sencillamente la mayor criatura viviente de la Tierra.
Siendo todos los seres vivos solamente
parte de la vasta entidad, del total organismo.

(Cantiga 11: *Gaia*)

Así el momento de la súbita toma de conciencia en la raíz de la hipótesis gaiana,⁴¹⁷ que Cardenal reconstruye yuxtaponiendo las palabras del astronauta a la plegaria intercesora de un jefe africano (citada por un teólogo e historiador

⁴¹⁷ “Las creencias antiguas y el conocimiento moderno se han fusionado emocionalmente en el asombro con el que los astronautas, con sus propios ojos, y nosotros, por televisión, hemos visto a la Tierra mostrarse en toda su refulgente belleza contra la profunda negrura del espacio.” James Lovelock, *Gaia: A New Look of Life on Earth*, *op. cit.*, p. xv. La traducción es mía.

alemán de las religiones⁴¹⁸) y a una idea de inspiración religiosa expresada por el propio Lovelock:⁴¹⁹

Ahora Solentiname, a horas de Bangkok.
Hasta ser todos partículas conscientes de un sólo organismo.
Cuerpos del gran cuerpo.
Un planeta hace señales a otro planeta.
No hay donde vivir sino en el cielo.
La visión de la bola iluminada en el espacio negro
inspiró aun a los prosaicos astronautas
—“Rutilante joya blanca y azul...
...en el inmenso mar de misteriosa negrura”

Heiler citaba al jefe africano que le dijo al blanco
“como si hubiéramos tenido la misma madre”.
Y Lovelock, el inventor de la teoría de Gaia se pregunta
si otro nombre de Gaia no podría ser María.

¿Qué canción aquel día cantará la Tierra?

(Cantiga 11: *Gaia*)

El aspecto de la hipótesis Gaia más criticado por la comunidad científica es su teleologismo incompatible con la teoría darwiniana de la evolución según la cual, la selección natural, “[n]o es consciente de nada”.⁴²⁰ Frente a las críticas, Lovelock y Margulis han matizado sus planteamientos. Cardenal, sin embargo, es un poeta (“Yo no soy científico, obviamente, pero veo/ que la ciencia actual es la misma de Empédocles de Akragas”, [Cantiga 34: *Luz antigua sollozante*]) y su *Cántico* un poema y no un artículo de divulgación científica. La tensión y el conflicto mismos entre una postura teo-teleológica y una puramente fenomenológica y reduccionista del mundo natural es fuente de poesía:

Conciencia formándose lentamente por eones
¿Para QUÉ? ¿Para QUIÉN?

⁴¹⁸ Heiler, Friedrich, *Prayer. A Study in the History and Psychology of Religion*, Samuel McComb (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1932, p. 5.

⁴¹⁹ Cf. Lovelock, James, “God and Gaia” in *The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1988, p. 203-223.

⁴²⁰ Dawkins, Richard, *Unweaving the Rainbow*, Boston/Nueva York, Mariner Books, 2000, p. 223.

O como dijo Dyson:
Parece que el universo sabía que vendríamos.

(Cantiga 12: *Nacimiento de Venus*)

Mucho del impulso épico del poema viene dado por la doble tarea que consiste, por un lado, en la ampliación a una escala cósmica de la visión de conjunto, ilustrada a nivel planetario por la figura de Gaia y, por otro, en la intrincación de lo humano en la gran evolución universal. El poema de Cardenal se construye como un análogo discursivo del efecto descrito por White. Así en estos versos, por ejemplo, que reproducen ecfrásticamente las fotos que ilustran la cita de Mitchel:

La salida de la tierra llena tras el horizonte de la luna
—de nuestra hermana luna apenas a 1 segundo luz—
azulosa, entre velos blancos, detrás sólo negrura
(hemos visto las fotos).

(Cantiga 26: *En la tierra como en el cielo*)

Son frecuentes en el *Cántico* las *gradaciones* que producen un efecto de acercamiento o alejamiento extremo (en el espacio o en el tiempo), variando constantemente la escala y la perspectiva del discurso. Tales cambios de perspectiva implican una reapreciación del lugar de lo humano en el mundo al ofrecer un vislumbre de la historia cósmica en su (imposible) totalidad, del Big Bang a sus posibles destinos finales; un atisbo de la doble y vertiginosa profundidad de las inmensidades espaciales y el abismo cuántico:

(En cuanto a distancias tan descomunales está
como dijo Alfonso Cortés
la distancia a una estrella que nunca ha existido.)
Partículas, átomos, moléculas, polvo,
planetas, estrellas, galaxias, cúmulos
de galaxias ¿y qué más...?

(Cantiga 9: *Canción del espacio-tiempo*)

En nuestros días la situación de la tierra, al menos en la escala del sistema solar, es conocimiento común, parte de ese conjunto nebuloso de fechas, nombres, datos que llamamos cultura general. Los astronautas *sabían* lo que verían, pero en la raíz del cambio de perspectiva está la experiencia de la *visión*, no el conocimiento. La poesía, me parece, intenta ofrecer algo intermedio entre el conocimiento y la experiencia, movilizándolo todo tipo de discursos: míticos, religiosos, científicos, sociales, íntimos.

El *Cántico cósmico*, en su ambición de “proclamar que el universo tiene sentido” (Cantiga 12: *Nacimiento de Venus*), se ofrece como una palabra integradora en la que lo universal y lo particular, lo cósmico y lo humano, lo individual y lo social se revelan sin solución de continuidad; como un lugar en donde el hombre, “[l]a raíz atraída por la tierra/ el tallo atraído por el cielo” (Cantiga 6: *Más allá y más acá*), recobra su lugar “en el corazón del mundo”⁴²¹ y participa de la comunión celebratoria y de la hierofanía de la “Nueva Historia”⁴²² en la confluencia de las visiones científica y religiosa. Como una *diafanía* en la cual lo numinoso y lo cotidiano, una vez arrancadas, “las telarañas que tejen de continuo el hábito y la costumbre”⁴²³ revelan su oculta unidad a la manera de ese “algo por encima de la realidad y el espejo” (Cantiga 7: *El cálculo infinitesimal de las manzanas*) que los unifica, revelando el carácter ilusorio de las oposiciones: “¿No somos el cielo para todos los otros?” (Cantiga 6: *Más allá y más acá*).

Experimentos recientes han mostrado que la exclusión social se siente *literalmente fría*⁴²⁴, revelando la sólida base perceptivo-cognitiva de la metáfora

⁴²¹ Cf. Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Tomo II, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 166. “Entendemos por tal [la nostalgia del paraíso] el deseo de estar siempre y sin esfuerzo en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad [...]”.

⁴²² Cf. Berry, Thomas, “The new story” in *The Dream of the Earth*, *op. cit.*, p. 136.

⁴²³ “Manifiesto de *Martín Fierro*” (1924) en Osorio, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 135.

⁴²⁴ Zhong, Chen-Bo, Geoffrey J. Leonardelli, “Cold and Lonely: Does Social Exclusion Literally Feel Cold?”, in *Psychological Science*, septiembre 2008, Vol. 19, n° 9, p. 838-842.

conceptual en el origen de expresiones como “una mirada glacial”, y de paso iluminando la capacidad de la lengua para fundir el *saber* con el *sentir*. Así como el efecto *overview* tiene una incidencia positiva sobre la conciencia ambiental de aquellos que lo han experimentado⁴²⁵, la verdadera experiencia *poética* del mundo es susceptible de provocar un cambio en las actitudes y en los comportamientos de los lectores.

⁴²⁵ Cf. Anaïs Voski, “The ecological significance of the overview effect: Environmental attitudes and behaviours in astronauts”, in *Journal of Environmental Psychology*, vol. 70, 2020 [<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494420300517?via%3Dihub>] (consultado el 3/02/21)].

PARTE 3: PRINCIPIO Y FIN

El principio ideográfico

Tras graduarse en la Facultad de Filosofía y Letras de México, Ernesto Cardenal estudió en la Columbia University de Nueva York, de 1947 a 1949. Allí, su novia estadounidense de origen costarricense, le ayudaba a entender los *Cantos* de Pound,⁴²⁶ quien se convertiría en su mayor influencia poética. Así lo relata Cardenal a Margaret Randall:

I remember that the first large edition of *Cantos* came out around then. And my great discovery there was that poetry could be made from anything: anecdotes, texts by other writers, letters, news items, historical chronicles. You could put anything and everything into a poem just like you could in prose. Poetry didn't have to limit itself to a certain kind of vocabulary or a certain theme. You could write poetry about agriculture, politics, history, things you remembered...⁴²⁷

La principal aportación de Pound consistió, pues, en abrir las fronteras de la poesía, “de manera que en ella cabe todo lo que se puede expresar con el lenguaje”.⁴²⁸ La inclusividad discursiva (lingüística y temática) es, sin duda, uno de los aspectos salientes de la poesía de Cardenal. Si bien una parte de la crítica ha centrado su atención en el uso del registro coloquial (de importancia central en los *Epigramas*, por ejemplo)⁴²⁹.

Cardenal asimila la lección poundiana de manera excepcional desde una época temprana. La “poesía documental”⁴³⁰ escrita con posterioridad a los

⁴²⁶ Cf. Ernesto Cardenal, *Vida Perdida*, *op. cit.*, p. 52 y ss.

⁴²⁷ Margaret Randall, “Ernesto Cardenal” [entrevista], en *Risking a Somersault in the Air: Conversations with Nicaraguan Writers*, Christina Mills (trad.), San Francisco, Solidarity Publications, 1984, p. 89-108: 95-96.

⁴²⁸ Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución” [entrevista], en *Los poetas comunicantes*, *op. cit.*, p. 87.

⁴²⁹ Sin duda el coloquialismo llega a la poesía de Cardenal y latinoamericana en general, a través de diversos caminos. Hemos evocado ya la vía modernista y simbolista y es conocida la fascinación que Laforgue propició en Eliot. A esto hay que agregar la oralidad implícita en la dicción épica y, más generalmente, la que Pound llama “tradición prosística del verso”.

⁴³⁰ La afortunada expresión es de Robert Pring-Mill (Cf. Robert Pring-Mill, “The Redemption of Reality Through Documentary Poetry” en *Zero Hour and Other Documentary Poems*, Donald D. Walsh (ed.), Paul W; Borgeson Jr. *et al.* (trads.), New Directions, 1980, p. ix-xxi.) y ha sido

Epigramas muestra un pleno dominio de la forma poética que Cardenal recibe de Pound. Dominio que fue inmediatamente reconocido, como lo recuerda Cardenal, casi de pasada, en sus memorias:

Michael Mott, en su voluminosa biografía de Merton, en la que trabajó 12 años, dice que la lectura de *Hora 0* hizo cambiar la poesía de Merton. El ejemplo de esa poesía básicamente documental, y su presentación objetiva de la realidad, le hicieron posible escribir la poesía social y política que antes no había podido hacer. Lo irónico es (y no lo dice Mott) que ese método yo lo había tomado precisamente de la poesía norteamericana, especialmente de Ezra Pound. En su diario Merton dice de la *Hora 0*: “El mejor verso político del siglo XX quizás”.⁴³¹

Alumno aventajado, el nicaragüense alcanzó precozmente su madurez poética. Isabel Fraire encontraba inquietante este aspecto de la poesía de Cardenal:

Al leerla y ser golpeado una y otra vez por las sorprendentes y continuas semejanzas con la poesía de Ezra Pound en una proporción tan notable de la obra de Cardenal, no se tiene la impresión de que sea un joven aprendiz de brujo/poeta que busca apenas su camino a tientas, aprendiendo mediante la imitación; estos no son los primeros, prometedores esfuerzos de un genio en ciernes. No tenemos la impresión de que va a seguir adelante y transformarse en otra cosa, en algo diferente, a “encontrar su propia voz”, etc. No. Está ya madura. Esta ES su propia voz, y estos poemas no son “obras tempranas”, ingenuas, afortunadas pero tentaleantes. Son poemas memorables; magistrales, redondos, maduros. Esta es ya, sin duda alguna, la voz de Ernesto Cardenal.⁴³²

Cardenal hace suyo el proyecto poundiano de escritura de “a poem including history”⁴³³ en su escritura de la épica de Nicaragua: *Hora 0*. El poema refleja la reivindicación omnímoda de la poesía en su inclusión de versos de una

adoptada por la crítica y por el propio Cardenal, quien titula “Poemas documentales” una sección de su *Poesía completa* (Trotta, 2019).

⁴³¹ Ernesto Cardenal, *Vida Perdida*, *op. cit.*, p. 201.

⁴³² Isabel Fraire, “Ernesto Cardenal y Ezra Pound: Una comparación”

[<https://isabelfraire.com/index.php/escritos-varios/ernesto-cardenal-y-ezra-pound-una-comparacion>; acceso: 19/10/2021]. El ensayo apareció primero en inglés en Isabel Fraire, “Pound and Cardenal”, en *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 10, n° 18, 1976 p. 36-43.

⁴³³ Ezra Pound, *Literary Essays*, *op. cit.*, p. 86.

canción popular mexicana junto a transcripciones de telegramas, referencias económicas, diálogos, diversos registros lingüísticos e incluso pasajes en inglés. Muestra, sobre todo, un dominio de muchas de las técnicas que conformarán la poética exteriorista. En el ejemplo citado abajo, observamos la estructura contrapuntística —reflejada en la espacialización mallarmeano-poundiana,⁴³⁴ en la que el relato épico alterna con la lírica popular de una canción (revolucionaria) mexicana, subrayada por las cursivas :

Es media noche en las montañas de las Segovias,
¡Y aquella luz es Sandino! Una luz con un canto...

Si Adelita se fuera con otro.

Pero las naciones tienen su sino.
Y Sandino no fue nunca presidente
sino que el asesino de Sandino fue el presidente
¡y 20 años presidente!

*Si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar.*

Se firmó el desarme. Cargaron las armas en carretas,
Guatuceros amarrados con cabuyas, rifles sarrosos
y unas cuantas ametralladoras viejas.
Y las carretas van bajando por la sierra.

*Si por mar en un buque de guerra
Y si por tierra en un tren militar.*

Del mismo modo se observa la actualización del símil homérico, en el fragmento siguiente que presenta un comparante, omitiendo el comparado:

Como la guardatinaja que salió del matorral

⁴³⁴ Cf. Stéphane Mallarmé, “Observation relative au poème”, en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, Cosmopolis, vol. 6, n° 17, 1897, p. 419. “[...] cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.” Compárese la observación de Mallarmé con el siguiente pasaje de una carta de Pound: “All typographic disposition, placings of words on the page, is intended to facilitate the reader’s intonation, whether he be reading silently to self or aloud to friends. Given time and technique I might even put down the musical notation of passages or ‘breaks into song.” Ezra Pound, *Letters, 1907-1941, op. cit.*, p. 418.

a la carretera y es acorralada por los perros
y se queda parada delante de los tiradores
porque sabe que no tiene para dónde correr...

Los versos a continuación hacen uso de la yuxtaposición contrastiva de dos discursos, el de Sandino y el de Somoza que el poema hace aproximarse sin transición:

“Y ya verán que yo no tendré nunca propiedades”...
y: “Es in-cons-ti-tu-cio-nal”, decía Sandino.
“La Guardia Nacional es inconstitucional”.
“An insult”, dijo Somoza al Ministro Americano
el VEINTIUNO DE FEBRERO a las 6 de la tarde,
“An insult. I want to stop Sandino”.

Y, finalmente, la escritura cinematográfica en un pasaje posterior, se asemeja a un guion en su uso del diálogo y de la didascalía:

El Ministro Americano está almorzando con Moncada.
“Will you have coffee, sir?”
Moncada se mantiene mirando a la ventana.
“Will you have coffee, sir?”
It’s a very good coffee, sir.”
“What?” Moncada aparta la mirada de la ventana
y mira al criado: “Oh, yes, I’ll have coffee”.
Y se rió. “Certainly.”⁴³⁵

Cardenal, como acertadamente señala Isabel Fraire, toma de Pound una estructura formal “que es tan independiente por derecho propio, tan válida y utilizable por distintos poetas, como el soneto o la balada o cualquier otra forma métrica”.⁴³⁶ No se trata, pues de rasgos estilísticos, superficiales. Como lo subraya la poeta mexicana:

Lo llamo estructura formal porque parece más un esqueleto que una concha, más una forma previa de la cual apartarse, que se puede usar como punto de partida y para colgarle cosas, que un molde exterior

⁴³⁵ Cito por Ernesto Cardenal, *Poesía completa*, *op. cit.* p. 121-123.

⁴³⁶ Isabel Fraire, “Ernesto Cardenal y Ezra Pound: Una comparación” [<https://isabelfraire.com/index.php/escritos-varios/ernesto-cardenal-y-ezra-pound-una-comparacion>; acceso: 19/10/2021]. El ensayo apareció primero en inglés como “Pound and Cardenal”, en *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 10, n° 18, 1976 p. 36-43.

prefijado, rígido, que limita el crecimiento y el movimiento.⁴³⁷

Y agregamos: lo que Cardenal toma de Pound es, más allá de un estilo, de un conjunto de técnicas y de una forma, un *principio* poético: un sistema de valores estéticos y un dispositivo generador de sentido. Un método: el método ideográfico. Así lo refiere Cardenal a Mario Benedetti:

Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del *ideograma*, o sea el descubrimiento 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 muchos otros recursos verbales a los que estamos acostumbrados en 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.⁴³⁸

En la misma entrevista Cardenal ejemplifica el ideograma con un verso de los *Cantos* (“They have brought whores for Eleusis”, hacia el final del célebre canto XLV contra la usura)⁴³⁹ en el que “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.”⁴⁴⁰ Cardenal utilizará años más tarde una imagen similar en el *Cántico cósmico*: “La planicie [eleusiana] donde la diosa de doradas trenzas dio las mieses al mundo/ ahora chimeneas, refinerías, cementeras, petroquímicos (Cantiga 37: *Cosmos como comunión*)”, para denunciar las consecuencias del capitalismo contemporáneo. El segundo ejemplo que propone Cardenal es de “un poeta colombiano amigo mío”:

Colombia está Macheteada

Señor perdónanos por nuestros crímenes nuestros
políticos nuestros periódicos radio TV

⁴³⁷ *Idem*, p. 36-43.

⁴³⁸ Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución” [entrevista], en *Los poetas comunicantes*, *op. cit.*, p. 88.

⁴³⁹ Ezra Pound, *Cantos*, *op. cit.* p. 230.

⁴⁴⁰ Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución” [entrevista], en *Los poetas comunicantes*, *op. cit.*, p. 88.

bandoleros liberales conservadores agiotistas
latifundistas Cámara de Representantes terroristas contrabandistas
de armas jueces tropas abogados S.L.C. Sociedades Anónimas / etc.
comunistas entrenadores compañías yanquis petroleras
 madereras
 mineras
 bananeras / etc.
y el sacerdote en Mercedes Benz
el clero que incita a la política / el clero conformista
Bancos coroneles capitalistas Presidentes de la República
los que leen esto y les importa un carajo / etc...
Perdónanos por todos y por todo
Perdona a todos los colombianos Señor
que ya no haya más Violencia y
danos amor

Amor

AMOR⁴⁴¹

Son evidentes las semejanzas temáticas, estilísticas y composicionales entre el poema de autor anónimo y la poesía documental de Cardenal: la denuncia del capitalismo y del imperialismo norteamericano, las resonancias católicas, el lenguaje coloquial, el uso intensificador de las mayúsculas, la distribución espacial de los versos tienen todos ellos la impronta cardenaliana. Es imposible no pensar aquí en, por ejemplo, *Hora 0* y los *Salmos*. La imagen en cuestión ilustra, a mi parecer, perfectamente el método ideográfico: “el

⁴⁴¹ Poeta anónimo colombiano, “Colombia macheteada” en *El corno emplumado*, n° 10, 1964, p. 56. Se trata de un compañero de seminario de Cardenal, como lo explica en una carta a Merton: “No he recibido aún *El Corno* en el que sale publicado ‘Colombia macheteada’ y no sabía que lo habían publicado allí, pero me alegra mucho que lo hayan hecho. Este poema ha sido escrito por un joven seminarista, compañero y muy amigo mío en este Seminario — su nombre es Eduardo Perilla— y lo escribí bajo mi dirección, pero mejor dicho ayudado por mí; pues apenas está comenzando a escribir y aprendiendo las técnicas; pero creo que puede llegar a ser muy buen poeta porque sabe captar muy bien las experiencias.” Cardenal, Ernesto y Thomas Merton, *Correspondencia (1959-1968)*, *op. cit.*, p. 138. Cf. también Ernesto Cardenal, *Las islas extrañas. Memorias 2*, Madrid, Trotta, 2002, p. 44-45. “Eduardo Perilla escribió, ayudado por mí, un extenso poema, ‘Colombia macheteada’, que apareció en *El Corno* y le dio bastante fama en aquel tiempo. Lo publicó como anónimo porque lo podían asesinar. [...] Le ayudé en el poema como Pound a Eliot en *La tierra baldía*. Merton escribió después diciendo que era un gran poema primitivo, demasiado doloroso para hacer exclamaciones.”

sacerdote en Mercedes Benz”. Se trata de una imagen directa, sin metáforas ni adornos verbales de ningún tipo y que genera un sentido, que no está explícito, por la yuxtaposición de dos elementos y la incongruencia de la relación.

Pound desarrolló su poética a lo largo de toda su vida. Podemos distinguir tres etapas definitorias en la conformación de su método ideográfico. 1) El breve periodo *imagiste*, caracterizado por un deslinde más o menos tajante respecto de la estética simbolista, es crucial en la definición de los aspectos constitutivos de la imagen, concebida como una relación de realidades altamente condensadas. 2) La época vorticista, distintiva por la influencia de las artes plásticas en la poética poundiana que desemboca en la extensión de los principios *imagistes* a “todas las artes”. Ello deriva en la noción de “design unit”⁴⁴² de la cual la *imagen* es un caso particular lo que a su vez posibilita la extensión de la técnica *imagiste* (rebautizada como *vorticista*) al poema largo, basado en la repetición de “design units” o motivos. 3) La lectura de Fenollosa cataliza la consolidación de los principios *imagistes* / vorticistas y su reelaboración en un principio de validez aún más general: además de estético, lingüístico, pedagógico, crítico y científico.

La imagen

De acuerdo con la vulgata poundiana, el método ideográfico es el modo de funcionamiento propio de la poesía (e inversamente: la escritura china es inherentemente poética), tal y como explica el nicaragüense:

Ése 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

⁴⁴² Para un ejemplo de pintura a base de *design units*. Cf. Anexo, documento 6.

cine con los montajes de imágenes.⁴⁴³

Las similitudes con la idea de la poesía de Pierre Reverdy son flagrantes, como puede apreciarse al leer su célebre caracterización de la imagen poética de 1918:

L'Image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image.

Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent.

On obtient rarement une force de cette opposition.

Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* — mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.

Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association.

L'Analogie est un moyen de création — C'est une *ressemblance de rapports* ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée.⁴⁴⁴

Tanto la imagen reverdiana como la surrealista comparten con la poética *imagiste* la identificación del dispositivo poético con una operación de acercamiento que arroja luz sobre las relaciones “justas y distantes” de dos realidades. André Breton, quien parte de la definición de Reverdy, pone no obstante todo el énfasis en la *distancia*, y no se preocupa demasiado de la *justeza*. Para Bretón, “[l'image] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé”.⁴⁴⁵ El surrealismo ortodoxo confía la tarea poética al azar y lo fortuito (*cadavre exquis*, escritura automática), negando al poeta toda capacidad de intervención *a priori* sobre el poema. Y, sin embargo, cuando el poeta surrealista escribe un poema, según advierte Jean Cohen en un interesante

⁴⁴³ Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución” [entrevista], en *Los poetas comunicantes*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁴⁴ Pierre Reverdy, *Nord-sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie: 1917-1926*, Flammarion, 1975, p. 73-74.

⁴⁴⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1969, p. 47.

estudio sobre la imagen surrealista, nunca es por azar, “si bien que le choix conscient et délibéré du poète doit s’exercer après coup pour séparer le bon grain poétique de l’ivraie prosaïque”.⁴⁴⁶

En su ensayo, Cohen analiza, para el caso, una imagen de Lorca:

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.⁴⁴⁷

Imagen poética que contrapone a otra (antipoética) de Jean Cocteau, “Guitare bidet qui chante”, condenada por Bretón como “ignoble”. Cohen explica la discrepancia en el rendimiento poéticos de las dos imágenes como un resultado de sus divergentes “sentidos patéticos”:

les deux définitions de la guitare sont également déviantes au niveau conceptuel, puisqu’elle n’est pas plus un bidet qu’elle n’est un cœur brisé. Mais dans la première, l’anomalie du premier niveau n’est pas réduite au second. Tout au contraire, les significations pathétiques des deux objets sont radicalement opposées et c’est ce qui donne à cette phrase un caractère plutôt comique. A l’inverse, on a le droit d’identifier pathétiquement la guitare à un cœur brisé, surtout si l’on entre dans le contexte culturel propre au poète andalou, celui du chant flamenco, où la musique n’exprime jamais que la peine de l’homme.⁴⁴⁸

Cohen toma prestado de Schlegel el término “sentido patético”⁴⁴⁹ para designar “cette sorte d’atmosphère affective propre à chaque mot, que la prose

⁴⁴⁶ Jean Cohen, “Poétique du surréalisme”, en *Vitalité et contradictions de l’Avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Sandro Briosi y Henk Hillenaar (eds.), París, José Corti, 1988, p. 80.

⁴⁴⁷ “La guitarra”, del *Poema del cante jondo*, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962.

⁴⁴⁸ Jean Cohen, “Poétique du surréalisme”, en *Vitalité et contradictions de l’Avant-garde. Italie-France 1909-1924*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴⁹ Friedrich Schlegel, “De la esencia de la crítica”, Marcelo G. Burello (trad.), en *Pensamiento de los confines*, n° 13, 2003, p. 126. “Así como una física del ojo y del oído para el pintor y el músico es en parte concebible, y en parte, también, el germen al menos ya está disponible en datos e ideas sueltos, si tuviéramos una ciencia similar para la Poesía —aunque precisamente porque éste es el arte más vasto, dicha ciencia no debería ser ni una estética ni una fantástica (pues éstas, demasiado generales en sus fundamentos, serían confundidas con la concepción de la filosofía como una ciencia de la consciencia)—, debería ser algo así como una patética [...]”

éteint mais que la poésie rallume.”⁴⁵⁰ Su análisis, por lo demás se basa en la noción de « desviación » —desarrollada ampliamente en su *Structure du langage poétique*— según la cual “la déviation conceptuelle est la condition d’apparition des significations pathétiques [...]”.⁴⁵¹ La referencia al mundo (“le contexte culturel propre au poète andalou”) es interesante en la cita anterior porque reconoce un aspecto objetivo o, al menos, intersubjetivo, al sentido patético.

El análisis de Cohen, aunque pertinente, es limitado en tanto procede desde una perspectiva desviacionista-substitutiva de la metáfora: la desviación es la condición *sine qua non* para que la interpretación metafórica (patética) se sustituya a la interpretación literal, corrigiendo así la incompatibilidad noética. Por lo demás, la afinidad estética con el propio Lorca autoriza dicha interpretación de la imagen lorquiana (que no pretende, desde luego, agotarla) como lo indica la definición del andaluz: “una imagen poética es siempre una traslación de sentido”.⁴⁵² Se trata de la típica metáfora sustitutiva, y no es arriesgado aventurar la hipótesis de que las cinco espadas son los dedos del guitarrista.⁴⁵³ También es cierto que la paráfrasis prosaica no aporta gran cosa a la aprehensión del verso y, por el contrario “extingue”, como lo predice la teoría de Cohen, el fuego que el poeta había encendido.

Ahora bien, la caracterización reverdiana de la imagen es, por encima de todo, relacional. Si, como lo apunta Philippe Geinoz en un trabajo sobre las relaciones entre poesía y pintura durante el período cubista, “la métaphore hiérarchise les contextes en tension et les contraint à fusionner dans le moule d’une syntaxe, d’une « succession logique » conventionnelle”,⁴⁵⁴ la imagen

⁴⁵⁰ Jean Cohen, “Poétique du surréalisme”, en *Vitalité et contradictions de l’Avant-garde. Italie-France 1909-1924*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁵¹ *Idem*, p. 82.

⁴⁵² Federico García Lorca, “La imagen poética de don Luis de Góngora” en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵³ Una prueba en este sentido es el lapsus de Cohen, quien cita erróneamente “six épées”, probablemente pensando en las cuerdas de la guitarra.

⁴⁵⁴ Philippe Geinoz, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l’époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Ginebra, Droz, 2014, p. 37.

reverdiana privilegia el acercamiento analógico —encarnado paradigmáticamente en el símil: “Le mot *comme* peut servir à rapprocher deux réalités et laisser libre l’esprit qui constate ce rapprochement”⁴⁵⁵ — y una emancipación del verso con respecto a la sintaxis: “J’ai préféré rapprocher plus directement encore les éléments divers par leurs simples rapports et me passer de tout intermédiaire pour obtenir l’image.”⁴⁵⁶

Es este aspecto relacional, lo que está en la base del famoso poema de Pound, “In a station of the metro”, considerado el poema *imagiste* por excelencia:

The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough.⁴⁵⁷

Según explica Pound, “[t]he “one image poem” is a form of superposition, that is to say, it is one idea set on top of another”.⁴⁵⁸ La imagen, pues, consiste en la yuxtaposición, o superposición, en palabras de Pound, de dos cosas. Contrariamente a la metáfora convencional que relaciona un sentido literal y otro figurado, en la imagen poundiana los dos sentidos son literales. La imagen es, así, el proceso de presentación de dos objetos discursivos que interactúan entre sí. Es una “ecuación” que —de manera análoga a como la ecuación que gobierna el círculo es cualquier círculo y todos los círculos— “cause[s] form to come into being”. Escribe Pound: “By the ‘image’ I mean such an equation; not an equation of mathematics, not something about *a*, *b*, and *c*, having something to do with form, but about *sea*, *cliffs*, *night*, having something to do with mood.”⁴⁵⁹

El poema en cuestión, según cuenta Pound, pasó por un proceso de radical condensación: de treinta líneas pasó a la mitad seis meses después y,

⁴⁵⁵ Pierre Reverdy, Nord-sud, *Self-defence et autres écrits sur l’art et la poésie : 1917-1926*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁵⁶ *Idem*, p. 119.

⁴⁵⁷ El poema apareció por la primera vez en *Poetry*, vol. II, n° 1, 1913.

⁴⁵⁸ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, Londres, John Lane / The Bodley Head, 1916, p. 103.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 106.

finalmente, a las dos líneas publicadas en *Poetry* tras un año. Pound encontró la forma de la “hokku-like sentence” en que consiste el breve poema, ideográfica *avant la lettre*, “useful in getting out of the impasse in which I had been left by my metro emotion.” La imagen, pues, no es una metáfora. No es posible asignar a uno de los dos polos de la ecuación —los pétalos, los rostros— el rol de comparado (o tenor) o del comparante (o vehículo). Ambos comparten el primer plano del escenario, los dos están *en foco*. La imagen es la relación entre los dos lados de la ecuación o, más precisamente, es eso *más* la forma que la ecuación “cause[s] [...] to come into being”.⁴⁶⁰

Todo lo anterior arroja luz sobre la definición, incluida en el manifiesto *imagiste*, de la imagen como “that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”,⁴⁶¹ y sobre la noción eliotiana, igualmente célebre, de “correlato objetivo”: “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the *formula* of [the] particular emotion [expressed]”.⁴⁶² Asimismo, las nociones repasadas contribuyen a la aprehensión de los dispositivos poéticos en funcionamiento en la poesía de Cardenal, como es palpable en este ejemplo que tomo de *Gethsemani, Ky.*:

No sé quién es el que está en la nieve.
Sólo se ve en la nieve su hábito blanco,
y al principio yo no había visto a nadie:
sólo la pura blancura de nieve con sol.
El novicio en la nieve apenas se ve.
Y siento que hay Algo más en esta nieve
que no es ni novicio ni nieve y no se ve.⁴⁶³

Es ésta la poesía de Cardenal que más se acerca al “one-image poem” del Pound *imagiste*, la más “hokku-like”: Thomas Merton caracterizó los poemas de *Gethsemani, Ky.* como “una serie de sketches con toda la pureza y el refinamiento

⁴⁶⁰ O, trasponiendo la terminología matemática en lenguaje romántico, su *sentido patético*.

⁴⁶¹ Ezra Pound, *Literary Essays*, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁶² T. S. Eliot, *Selected essays*, *op. cit.*, p. 145. Subrayado mío.

⁴⁶³ Ernesto Cardenal, *Gethsemani, Ky.*, Medellín, La Tertulia, 1965, p. 35.

que encontramos en los maestros chinos de la dinastía T'ang.”⁴⁶⁴ Primera constatación: el utillaje convencional de la crítica poética muestra rápidamente sus límites frente a un poema de esta índole. El crítico se halla frente a la página frente a un paisaje casi tan blanco como el que describe el poema: ninguna metáfora por descifrar, ningún acercamiento de realidades *distantes*, ni siquiera un símil, procedimiento tan caro a Cardenal. Tan sólo la superposición de dos objetos, distintos en efecto, pero lo suficientemente similares, al menos *en apariencia*, como para que al principio se confundan en la percepción del hablante lírico: un novicio en un hábito blanco y el paisaje nevado.

Y, sin embargo, tal y como ocurre en el poema, poco a poco, en una lenta epifanía, uno *comienza a ver*. Poema quintaesencialmente exteriorista, el poema tematiza el acto mismo de la visión. Fiel al credo *imagiste* (“el objeto natural es siempre el símbolo adecuado”), el poema trata con realidades concretas *casi* exclusivamente. El final del poema nos da la llave: ese *Algo* en la nieve (y en la página), que “no es ni novicio ni nieve y no se ve” es, en una lectura metapoética, paralela a la lectura mística, el sentido poético, ese “tercero incluso” cuya forma —cuya fórmula— es la *imagen*.

El cambio en la percepción figurada en el poema es, como se ha visto, uno de los temas recurrentes de la poesía moderna. Pound relata una anécdota en su “Vorticism”, a propósito de su poema “Heather”, que transcribo:

The black panther treads at my side,
And above my fingers
There float the petal-like flames.

The milk-white girls
Unbend from the holly-trees,
And their snow-white leopard
Watches to follow our trace.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Tomas Merton, presentación, en Ernesto Cardenal, *Gethsemani, Ky*, Medellín, La Tertulia, 1965, p. 5-6.

⁴⁶⁵ Ezra Pound, *Lustra*, edición privada del autor, 1916, p. 53.

“A Russian correspondent —recuerda Pound—, after having called it a symbolist poem, and having been convinced that it was not symbolism, said slowly : ‘I see, you wish to give people new eyes, not to make them see some new particular thing.’”⁴⁶⁶ Interessantemente, el poema de Cardenal —como el de Pound: *cf.* los posesivos— pone en escena un elemento que tiende a quedar oculto en la ilusión “presentativa” de esta poesía impersonal: el *tercero* peirciano, esto es, el poeta, que organiza la percepción. Si el método presentativo-ideográfico consiste en “laisser libre l’esprit” (Reverdy) en la contemplación de los objetos yuxtapuestos —un paraguas y una máquina de coser, por ejemplo— cabe preguntarse *quién* los ha puesto en la tabla de disección.

En efecto, como acertadamente apunta Jean Cohen, “la rencontre imaginée par Lautréamont du parapluie et de la machine à coudre sur une table de dissection n’est rien d’autre que la réalisation d’une figure coordinative au niveau ontologique.”⁴⁶⁷ Podemos citar otro ejemplo, el de la cineasta Agnès Varda quien llevó, en 2014, la imagen ducassiana a un nuevo nivel de concreción en una instalación que presentaba un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección salpicada de musgo.⁴⁶⁸ Al lado de la instalación, en la misma pieza, se proponía una pila de papelillos doblados con la cita, manuscrita, de los *Cantos de Maldoror*. Podemos asignar a la cita de Ducasse el rol de interpretante, en el sentido semiótico propuesto por Peirce, quien define al signo como “[a]nything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum”.⁴⁶⁹ Así, la cita, interpreta y es interpretada por la instalación, autor y espectador son a su vez

⁴⁶⁶ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶⁷ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁶⁸ La exposición, titulada *Triptyques Atypiques*, tuvo lugar en la Galería Nathalie Obadia de París, del 8 de febrero al 5 de abril de 2014.

⁴⁶⁹ Charles Sanders, *On signs. Writings on semiotic*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991, p. 239.

absorbidos, como en un juego de espejos, en la dinámica potencialmente infinita de la significación.

La noción peirciana de *terceridad* me parece útil para resaltar un aspecto de la relación simbólica que la concepción binaria del símbolo oculta. Vuelvo para ello al poema monástico de Cardenal citado más arriba. Ese “tercero” que, en nuestra lectura metapoética, identificamos con la noción poundiana de imagen, cumple la función de un *interpretante*.

El *Cántico cósmico* es un poema esencialmente alegórico, en el sentido esbozado por Eliot en su ensayo sobre Dante (poeta de genio, donde los haya, en al arte de plasmar ideas en imágenes). Según apunta Eliot, “for a competent poet, allegory means clear visual images”.⁴⁷⁰ Todo el peso recae, en esta formulación, en el polo concreto de la relación alegórica o, en términos eliotianos, en el correlato *objetivo*. Pero el proceso poético no se agota en la presentación del objeto (el paisaje nevado, el novicio), un segundo momento completa el proceso, realizando el poema en un segundo nivel —que podemos llamar, siguiendo en ello a la tradición, alegórico— potenciando las imágenes: “clear visual images are given much more intensity by having a meaning—we do not need to know what that meaning is, but in our awareness of the image we must be aware that the meaning is there too.”⁴⁷¹

Así lo explica Cardenal: “A veces públicamente estoy con ese objeto determinado, ese pequeño detalle. Pero muchas veces también lo uso como una alegoría, de algo más trascendental.”⁴⁷² En nuestro ejemplo “monástico”: las imágenes visuales se intensifican (se cargan de significación) merced a la conciencia del “tercero” —en nuestra lectura metapoética: un sentido “que también está ahí”, incluso si no sabemos cuál es. La imagen de la nieve y el novicio es *intensa* a causa del tercero que sabemos presente, es *más intensa* porque

⁴⁷⁰ T. S. Eliot, *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁷¹ T. S. Eliot, *Selected Essays*, *op. cit.* p. 242-243. Subrayado mío.

⁴⁷² Russell Salmon O., “El proceso poético: Entrevista con Ernesto Cardenal”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, 1990/1991, n° 32/33, p. 189-200.

no conocemos a ciencia cierta su naturaleza. Este exceso de sentido es lo que, para Jean Baruzi, en su estudio sobre la simbología de San Juan de la Cruz, caracteriza al verdadero *símbolo*.⁴⁷³

Este exceso de sentido emparenta también sin duda la imagen poética con tal como la practica Cardenal con el símbolo mallarmeano. Empero, una diferencia crucial es lo que podría denominarse “principio de conservación” del sentido literal. En palabras de Pound, “if a man use ‘symbols’ he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost, to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk”.⁴⁷⁴ Así lo ilustran estos versos del *Cántico cósmico*, que de nuevo se prestan a una lectura metapoética:

Y en toda esta cuestión la comida es un misterio.

El gran misterio.

Dentro del robalo de 30 pulgadas que trajo Bosco de su isla
una olomina de 6 pulgadas tragada entera.

¿Era esto alegórico?

El universo entero es alegórico.

(Cantiga 38: *Asaltos al cielo en la tierra*)

Versos como éstos en los que, para decirlo con Modesta Suárez, “compite lo evidente de una escena trivial con lo misterioso del instante relevado”,⁴⁷⁵ ilustran bien la apuesta poética de la escritura cardenaliana. Si lo evidente (lo trivial, lo concreto, lo *literal*) *compite* con lo misterioso (lo misterioso, lo abstracto, lo *alegórico*) es porque ambos lados de la relación alegórica se conservan en un mismo plano.

⁴⁷³ Cf. Jean Baruzi, *op. cit.* p. 331. Como ya se ve, el polisemantismo de la teoría literaria hace necesario trabajo de deslinde conceptual, el cual queda por hacer.

⁴⁷⁴ Ezra Pound, *Literary Essays, op. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁵ Modesta Suárez, “Sobre ‘Destino de un insecto’” en *Telar*, n°10, 2012, [File:///Users/modesta/Downloads/Dialnet-PoemasDeErnestoCardenal-5447309.pdf; acceso: 07/11/2021].

A la manera de un gigantesco mosaico en el que las teselas son otros tantos mosaicos, las cantigas del *Cántico cósmico* conforman una vasta imagen del universo —alegoría de la alegoría (y como en la visión cardenaliana del “Rostro de rostros” ([Cantiga 18: *Vuelos de victoria*])⁴⁷⁶. Tal funcionamiento alegórico no es incompatible con el repudio cardenaliano de la metáfora: puede aplicarse al poema de Cardenal, *mutatis mutandis*, lo que Eliot escribe a propósito de la *Divina comedia*: “as the whole poem of Dante is, if you like, one vast metaphor, there is hardly any place for metaphor in the detail of it”.⁴⁷⁷

La de Cardenal es, pues, una poesía *literalista* porque el sentido literal no es obstáculo, sino condición *sine qua non*, de la alegoría. Parafraseando a Rimbaud, esta poesía dice lo que dice literalmente y, *sólo entonces*, en todos los sentidos,⁴⁷⁸ situándose en las antípodas de la visión sustitutiva de la metáfora según la cual el sentido literal se sacrificaría en aras de un sentido figurado. Comprender un poema equivaldría, según esta concepción, en descifrar el contenido codificado en la metáfora, traducir este contenido en un lenguaje claro (en prosa). Es la proposición *tongue in cheek* de Remy de Gourmont en su *Livre des masques*⁴⁷⁹ a propósito de la poesía de Saint-Pol-Roux, que le ganó la *not so tongue in cheek* reacción de Breton:

Il s’est trouvé quelqu’un d’assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d’anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l’œuvre d’un des plus grands poètes vivants ; on y lisait :
Lendemain de chenille en tenue de bal Veut dire : papillon.
Mamelles de cristal Veut dire : une carafe.
 Etc. Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu’il l’a dit.⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ Cf. Anexo, documento 7.

⁴⁷⁷ T. S. Eliot, *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁷⁸ Es la respuesta de Rimbaud al ser cuestionado por su madre sobre el sentido de su *Saison en Enfer*: “J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.” Isabelle Rimbaud, *Reliques*, París, Editions du Mercure de France, 1921, p. 143.

⁴⁷⁹ Rémy de Gourmont, *Le livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d’hier et d’aujourd’hui*, París, Société du Mercure de France, 1896, p. 229-232.

⁴⁸⁰ André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, París, Gallimard, 1927, p. 32-33.

El literalismo de Breton no es sino un sustancialismo mal dirigido: la poética surrealista, como acertadamente ha visto Jean Cohen, “port[e] au crédit des choses ce qui appartient au langage”. No obstante, a mi parecer, Cohen comete el error opuesto al tomar partido *exclusivamente* por el lenguaje: “Il n’est pas d’univers poétique, seulement une manière poétique de l’exprimer. La poésie ne parle pas le langage littéral. [...] L’exigence de littéralité arrête le processus de décodage en son premier temps et prive par là même le langage poétique de sa signification véritable”.⁴⁸¹

Se trata de una reticencia *genérica*, es decir, de una visión restringida de lo poético, como lo deja claro el hecho de que el teórico francés no tenga empacho en admitir la posibilidad de una poesía de las cosas... en los cuentos de hadas:

Le conte de fées, du point de vue littéraire, n’est donc pas, en tant que tel, poésie, mais prose. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu’il n’est pas « poétique ». Mais *la poésie, comme effet esthétique, émane ici des choses*, et non des mots. « Féérique » est donc une catégorie de l’être et non du langage; elle s’applique au contenu, non à la forme.⁴⁸²

Tal visión es, desde luego, incompatible con la práctica poética de Cardenal, cuya poesía es *ilegible* desde estos presupuestos. Las figuras de la poesía de Cardenal son, en su gran mayoría, de tipo *ontológico*, es decir, su propósito es dotar al lector de nuevos ojos que le permitan percibir la *figuratividad del mundo*: analogía *entis* y no *verbis*.

El vórtice

La poética *imagiste* funciona para el poema de imagen única pero, ¿cómo extrapolarlo a un poema de 15000 versos? Este fue justamente el problema en

⁴⁸¹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁸² *Idem*, p. 111. Subrayado mío.

torno al cual se articula la reflexión de Pound ulterior al periodo *imagiste*. Así lo explica en una larga nota:

I am often asked whether there can be a long imagiste or vorticist poem. The Japanese, who evolved the hokku, evolved also the Noh plays. In the best “Noh” the whole play may consist of one image. I mean it is gathered about one image. Its unity consists in one image, enforced by movement and music. I see nothing against a long vorticist poem.

On the other hand, no artist can possibly get a vortex into every poem or picture he does. One would like to do so, but it is beyond one. Certain things seem to demand metrical expression, or expression in a rhythm more agitated than the rhythms acceptable to prose, and these subjects, though they do not contain a vortex, may have some interest, an interest as “criticism of life” or of art. It is natural to express these things, and a vorticist or imagiste writer may be justified in presenting a certain amount of work which is not vorticism or imagisme, just as he might be justified in printing a purely didactic prose article. Unfinished sketches and drawings have a similar interest; they are trials and attempts toward a vortex.⁴⁸³

Lo cierto es que Pound buscaba ya una alternativa a la dilución de la estética *imagiste* en fecha tan temprana como 1913, cuando conoce al escultor y pintor francés Henri Gaudier-Brzeska, y fundan, junto al pintor y escritor Wyndham Lewis, el movimiento *vorticista*, término elegido como “a designation that would be equally applicable to a certain basis for all the arts.”⁴⁸⁴ En “Vortex”, un breve texto aparecido en el primer número de *BLAST*, la revista editada por el grupo, Pound resumió el principio fundamental del vorticismo en los siguientes términos:

Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form.

It belongs to the art of this form. If sound, to music ; if formed words, to literature ; the image, to poetry ; form, to design ; colour in position, to painting ; form or design in three planes, to sculpture ; movement, to the dance or to the rhythm of music or verses.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir, op. cit.*, p. 109.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 93.

⁴⁸⁵ Ezra Pound, “Vortex”, en *Blast*, n° 1, 1914, p. 153. El número contiene no menos de cinco textos programáticos: amén del “Vortex” de Pound, pueden leerse un “Vortex” de Gaudier-

En el texto, Pound define el vórtice como “the point of maximum energy” y declara la dependencia *exclusiva* del vorticista del “pigmento primario” específico a su arte. Enfrentado a la incompreensión de aquellos “unfamiliar with our mode of thought”,⁴⁸⁶ Pound se dio a la tarea de explicar su idea del vórtice *in extenso*, “in nice, orderly, old-fashioned prose”, en un artículo para *The Fortnightly Review*, reproducido integralmente en *Gaudier-Brzeska*. Asimismo, Pound procede a un deslinde de los principios *imagistes*-vorticistas frente a otras tendencias estéticas de la época (más tarde buscará deslindarse de la propia etiqueta *imagiste*).

Por otro lado, el proyecto *imagiste* consistió ante todo en una depuración de la poética: de ahí que su manifiesto consista en una serie de “dont’s”. Así lo reconoce Pound: “Imagisme, in so far as it has been known at all, has been known chiefly as a stylistic movement, as a movement of criticism rather than of creation.”⁴⁸⁷

El vorticismo es, al menos en parte, una reacción contra el futurismo, así como el *imagisme* fue una reacción contra el simbolismo (y, hasta cierto punto, su transformación y su prolongación):

Futurism is the disgorging spray of a vortex with no drive behind it, DISPERSAL.

[...]

Elaboration, expression of second intensities, of dispersedness belong to the secondary sort of artist. Dispersed arts HAD a vortex. Impressionism, Futurism, which is only an accelerated sort of impressionism, DENY the vortex. They are the CORPSES of VORTICES. POPULAR BELIEFS, movements, etc., are the CORPSES OF VORTICES. Marinetti is a corpse.⁴⁸⁸

Brzeska, un “Great Preliminary Vortex » y dos « Manifestos”. Para una idea de la aplicación del vórtice en escultura, cf. Anexo, documentos 8 y 9.

⁴⁸⁶ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir, op. cit.*, p. 94.

⁴⁸⁷ *Idem*, p. 95.

⁴⁸⁸ Ezra Pound, “Vortex”, en *Blast*, n° 1, 1914, p. 153-154.

En ambos casos la ausencia de rigor formal está en el centro de la crítica. Así, Pound declara: “one does not want to be called a symbolist, because symbolism has usually been associated with mushy technique”.⁴⁸⁹

La principal “innovación” vorticista con respecto al *imagisme* es la insistencia sobre el aspecto dinámico de la obra de arte y la importancia acordada a las nociones de energía y movimiento. Así lo explica Pound en *The ABC of Reading*:

The defect of earlier imagist propaganda was not in misstatement but in incomplete statement. The diluters took the handiest and easiest meaning, and thought only of the STATIONARY image. If you can't think of imagism or phanopoeia as including the moving image, you will have to make a really needless division of fixed image and praxis or action.⁴⁹⁰

Por otro lado, el acento se ha desplazado de la concreción y de la preeminencia de lo visual (rebautizada posteriormente como “phanopoeia”, “the throwing of an image on the mind's retina”⁴⁹¹), es decir, de la unidad poética, al aspecto composicional: un salto cualitativo análogo al paso de la célula aislada al organismo vivo.

En cualquier caso, y no obstante las similitudes superficiales, la obsesión de los futuristas por quemar los puentes que los unían con el pasado para hacer *tabula rasa* del arte está en las antípodas del *ethos* poundiano en tanto curador de una tradición.⁴⁹² Así, Pound no tiene mayor empacho en aludir a un cierto *zeitgeist*, reconociendo las afinidades estéticas:

Whistler said somewhere in the *Gentle Art*:⁴⁹³ “The picture is interesting not because it is Trotty Veg, but because it is an arrangement in colour.”

⁴⁸⁹ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir, op. cit.*, p. 97.

⁴⁹⁰ Ezra Pound, *ABC of reading*, Londres, Faber and Faber, 1961, p. 52.

⁴⁹¹ *Idem*, p. 52. El término phanopoeia es una manera oblicua de referirse al imagism, del cual Pound quiere deslindarse: “I have taken to using the term phanopoeia to get away from irrelevant particular connotations tangled with a particular group of young people who were writing in 1912.”

⁴⁹² Así lo reivindica Pound en uno de los cantos pisanos: “To have gathered from the air a live tradition/ or from a fine old eye the unconquered flame/ This is not vanity.” Canto LXXXI; Ezra Pound, *Cantos*, Nueva York, New Directions, 1996, p. 542.

⁴⁹³ James Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies* (1890).

The minute you have admitted that, you let in the jungle, you let in nature and truth and abundance and cubism and Kandinsky, and the lot of us. Whistler and Kandinsky and some cubists were set to getting extraneous matter out of their art; they were ousting literary values. The Flaubertians talk a good deal about “constatation.” “The ‘nineties” saw a movement against rhetoric. I think all these things move together, though they do not, of course, move in step.⁴⁹⁴

Octavio Paz, quien se ha ocupado admirablemente de este periodo, señala la centralidad de la relación, conceptual más que literaria o verbal, entre la poesía y la pintura, especialmente la experiencia cubista, de la cual “los poetas recogieron [...] una estética”.⁴⁹⁵ Paz toma de los futuristas el término *simultaneísmo* para designar esta estética originada en el cubismo, del cual toma la idea de la presentación simultánea de los diversos aspectos de un objeto, y el futurismo, que aporta a las ideas cubistas la sensación y el movimiento. Escribe Paz:

La introducción de la sensación y del movimiento produjo consecuencias insospechadas. La sensación es movimiento y, desde Aristóteles, el movimiento es inseparable del tiempo. Tal vez por esto los filósofos de la Antigüedad, al tratar de entender la paradoja de la eternidad, que es tiempo inmóvil, se sirvieron del movimiento circular de los astros, un movimiento que volvía perpetuamente a su punto de partida. El simultaneísmo poético del siglo XX tuvo que enfrentarse a una dificultad semejante: la representación simultánea de la sucesión.⁴⁹⁶

Se trata, pues, de la misma problemática que ocupa a Pound y al grupo vorticista. Ahora bien, la mirada habitualmente perspicaz de Paz, encuentra en la figura de Pound, si no un punto ciego, una zona de opacidad crítica. El mexicano acierta, desde luego, al señalar que “el movimiento poético de lengua inglesa sólo es plenamente inteligible dentro del contexto de la poesía de Occidente”,⁴⁹⁷ y es posiblemente legítima (al menos al momento de la publicación del ensayo en 1974) la afirmación de que “nadie ha explorado el de

⁴⁹⁴ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir, op. cit.*, p. 98.

⁴⁹⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 169.

⁴⁹⁶ *Idem*, p. 170.

⁴⁹⁷ *Idem*, p. 166.

las semejanzas entre el *collage* poético de Pound y Eliot y la estructura ‘simultaneísta’ de ‘Zone’, ‘Le musicien de Saint-Merry’ y otros poemas de Apollinaire”,⁴⁹⁸ pero tal aserción ignora el hecho de que Pound era plenamente consciente del parentesco de su estética con las vanguardias europeas, al grado de sentirse impelido a deslindarse de ellas:

We are all futurists to the extent of believing with Guillaume Appollinaire [sic] that “On ne peut pas porter *partout* avec soi le cadavre de son père.” But “futurism,” when it gets into art, is, for the most part, a descendant of impressionism. It is a sort of accelerated impressionism. There is another artistic descent *viâ* Picasso and Kandinsky; *viâ* cubism and expressionism. One does not complain of neoimpressionism or of accelerated impressionism and “simultaneity,” but one is not wholly satisfied by them. One has perhaps other needs.⁴⁹⁹

Es, asimismo, iluminadora la identificación paciana de Blaise Cendrars — su adaptación del lenguaje hablado y de la técnica cinematográfica del montaje en sus para fines poéticos— como una de las fuentes del simultaneísmo poético de Apollinaire, basado en la yuxtaposición sintáctica, como lo es el señalamiento de que “yuxtaposición es una palabra que no describe realmente el procedimiento de Apollinaire en sus grandes poemas. En cada una de estas composiciones hay un centro secreto, un eje de atracción y repulsión, en torno al cual giran las estrofas y las imágenes.”⁵⁰⁰ Menos luminosa es la omisión de las evidentes similitudes entre la técnica poética del francés y la noción poundiana de *vórtice*: “a radiant node or cluster [...] from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing”.⁵⁰¹

La divergencia en las apreciaciones del proyecto poundiano de la parte de Paz y de Cardenal es reveladora de las profundas discrepancias estéticas entre estas dos figuras señeras de la poesía hispanoamericana. Paz nos dice que:

el método de los *Cantos* está fundado en una falsa analogía: lo que Pound

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 166.

⁴⁹⁹ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁰⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op. cit.* p. 166.

⁵⁰¹ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, *op. cit.*, p. 106.

llama “presentación” no es muchas veces sino yuxtaposición. Además, en ningún caso su escritura es realmente ideográfica, ni siquiera cuando incrusta ideogramas chinos en su discurso: en ese contexto, que es el de la escritura lineal y fonética de Occidente, los signos chinos dejan de ser ideogramas. En efecto, si el significado de todos los signos es significar, ¿qué significan los ideogramas dentro de un texto escrito en inglés? Una de dos: o son citas que exigen una traducción y ésta no puede ser sino no-ideográfica —o son trazos mágicos, signos que han perdido su virtud de significar.⁵⁰²

Pero en los cubistas como en Pound la presentación se logra justamente a través de la yuxtaposición; al eliminar los nexos y la retórica, al desechar la ganga, lo superfluo, Pound quiere dejar al lector frente al objeto. No otra es la técnica reverdiana consistente en “rapprocher [...] les éléments divers par leurs simples rapports [pour] laisser libre l’esprit qui constate ce rapprochement”.⁵⁰³

La técnica poético-ideográfica no tiene por qué basarse, como el mexicano parece sugerirlo, en la inclusión en el poema de ideogramas chinos (o en general de signos pertenecientes a otro sistema lingüístico). Pero incluso si los signos extranjeros arrancados de su propio sistema, dejan de funcionar como signos lingüísticos, no por ello dejan de significar. La falsa alternativa paciana está basada en una oposición reductora entre sentido discursivo (traducción) y sinsentido total. El método ideográfico (o ideográfico, como prefiere Paz) explota justamente el *tercero* que el crítico ha excluido: lo que Paz llama trazos mágicos no han perdido en forma alguna su virtud de significar, aunque dicho sentido —o precisamente por ello; he ahí todo el valor del método— sea intraducible a un equivalente discursivo. Así lo demuestra Cardenal al insertar fórmulas científicas dentro del *Cántico cósmico*.

⁵⁰² Octavio Paz, “¿Poesía latinoamericana?”, en *Obras completas III. Fundación y disidencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 77.

⁵⁰³ Pierre Reverdy, Nord-sud, *Self-defence et autres écrits sur l’art et la poésie: 1917-1926*, *op. cit.*, p. 119.

Del mismo modo lo entiende el brasileño Haroldo de Campos (con Cardenal, otro discípulo aventajado de Pound en Latinoamérica), quien emplea el método ideográfico en la composición de sus *Galaxias*:

saben que aceptas un palette die weitaus beliebste farbige filter-
cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos seus couleurs
attrayantes et l'élégance de sa présentation piacciono a tutti in tutto
il mondo signorina stromboli o la pequeña prostituta paraibana encabezando los
titulares en los periódicos de genève como la sangre brotada de la garganta abierta
en un cubículo con olor a orina y ésta es aquélla o aquélla es ésta mientras
el viento reseca cuando un cisne muere en el zürichsee es noticia en los diarios
de zurich porque nada sucede nada en los añosdías de los días de semanas-
años pero fräulein stromboli como entre los gordoslampiños industriales de
vidafamilia y departamento garçonnière su locura alquilada como talonario
de cheques los capitanes de la industria los jefes de la industria los capos de
la industria un volcán cómo sería mientras el garçon comenta con la patronne
las noticias del día y alguien escribe cartas en un café de ginebra tomando
ginebra y contando otras muertes y computando otras suertes mientras la
policía die polizei investiga les flics investigan colillas fumadas de
palette the supreme artistry of the attractive presentation mlle.
stromboli en el departamentoestuche de luxe para ocios nocturnos de colorado-
gordos padresdelapatria muñeca estrangulada sin saber cómo saber quién sabría
que su suerte su muerte su porte minúsculo volcán de materia narrada⁵⁰⁴

Es de notar en el fragmento anterior la alternancia, sin mediación, de idiomas, así como la forja léxica. De Campos lo explica en una nota:

No más que algunas pocas pistas referenciales son suficientes para aclarar el curso galáctico. En cuanto a las palabras y frases en otros idiomas — siempre de valor mántrico, “transmental”, aun cuando no inmediatamente alcanzable en el nivel semántico— esas palabras y frases están, en general, traducidas o glosadas en el contexto, fluyendo así y confluyendo en el ritmo del todo.⁵⁰⁵

La reivindicación de significados no discursivos para el poema es, pues, parte del proyecto poundiano: “Any mind that is worth calling a mind must have

⁵⁰⁴ Haroldo de Campos, *Galaxias / Galáxias*, Reynaldo Jiménez (trad.), Montevideo, La Flauta Mágica, 2010, poema sin número de página.

⁵⁰⁵ *Idem*, p. 123.

needs beyond the existing categories of language, just as a painter must have pigments or shades more numerous than the existing names of the colours.”⁵⁰⁶

I believe that when finished, all foreign words in the Cantos, Gk., etc., will be underlinings, not necessary to the sense, in one way. I mean a complete sense will exist without them; it will be there in the American text, but the Greek, ideograms, etc., will indicate a duration from whence or since when. If you can find any briefer means of getting this repeat or resonance, tell papa, and I will try to employ it.⁵⁰⁷

Las reservas pacianas frente a la poética de Pound no estás libres de ambigüedad. Así queda de manifiesto en un pasaje como el siguiente:

Mi objeción no es únicamente estética —después de todo Pound es un gran poeta— sino moral. Aparte de ser ingenua, su teoría —hay que decirlo aunque resulte escandaloso— es bárbara y arrogante. Barbarie y arrogancia de conquistador: Roma y no Babel.⁵⁰⁸

La objeción de Paz se refiere a lo que el mexicano percibe como el imperialismo literario de Pound y no a sus consabidos pecados políticos, según escribe en otro ensayo: “Para admirar a Pound, no es necesario lavarlo de su fascismo y su antisemitismo. [...] Por más desagradable que sea, hay que aceptar que Eliot fue un admirador de Maurras y que Pound fue más allá y se convirtió en un partidario de Mussolini [...]”⁵⁰⁹

La cuestión, si bien queda fuera de los límites de este trabajo, no carece de interés: ¿cómo el antiimperialista y comunista Cardenal concilia su poética con la del fascista norteamericano Pound? La respuesta se halla parcialmente en que Cardenal, como Paz, separa al hombre del poeta. En 1961, y a la sazón en

⁵⁰⁶ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁰⁷ Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, *op. cit.*, p. 418.

⁵⁰⁸ Octavio Paz, “¿Poesía latinoamericana?”, en *Obras completas III. Fundación y disidencia*, *op. cit.* p. 77.

⁵⁰⁹ Cf. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 94.

el monasterio de Santa María de la Resurrección en Cuernavaca, Cardenal escribe una apología⁵¹⁰ de Pound:

Por esa época había empezado su obra mayor, *The Cantos*, su gran poema épico, verdadera “Commedia” de nuestro tiempo, aun sin terminar. De él hablaba en un poema juvenil cuando decía: “...esa gran épica de cuarenta años/ de la que tú sabes, aun sin escribir” [...]. Cuando aparecieron los primeros treinta Cantos dijo Allan Tate⁵¹¹ que ellos eran suficientes para entregarse a su estudio por treinta años, un Canto cada año, leyendo todos los treinta cada varias semanas para tener presente todo el conjunto. Y otro crítico: “En ellos sentimos que leemos, en potencia si no en acto, *semina motuum*, la poesía de las generaciones por venir”.⁵¹² Y no obstante hubo una conspiración de silencio, cuando no de ataque y de oprobio, contra la poesía de Pound. Lo que Henry Swabey llama el “racquet” de Pound.⁵¹³ Hecho en gran parte por razones ajenas a la poesía.⁵¹⁴

Pero es necesario, además, tomar en consideración la concepción poundiana del rol político del arte, tal y como lo señala Carolyn Fornoff:

when considering Pound’s imprint on Cardenal’s poetic production, it is useful to trace not only his aesthetic legacy, but also how he conceived of art in relation to politics, and figured the poet as political actor. Probing the ideological concurrences between Pound and Cardenal

⁵¹⁰ Cf. Carolyn Fornoff, “Ernesto Cardenal’s Apologia for Ezra Pound”, en *Istmo: revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 32, 2006 [http://istmo.denison.edu/n32/articulos/16.html; acceso: 18/10/2021].

⁵¹¹ Allen Tate, “Ezra Pound” [1936], en *Ezra Pound: A Collection of Essays to be Presented to Ezra Pound on His Sixty-fifth Birthday*, Peter Russell (ed.), Londres, Peter Nevill Limited, 1950, p. 72. “[T]he thirty Cantos are enough to occupy a loving and ceaseless study—say a canto a year for thirty years, all thirty to be read every few weeks just for the tone.”

⁵¹² Hugh Kenner, “New subtlety of eyes” [1949], en *Ezra Pound: A Collection of Essays to be Presented to Ezra Pound on His Sixty-fifth Birthday*, Peter Russell (ed.), Londres, Peter Nevill Limited, 1950, p. 84-99: 85. “[T]he excitement with which *The Cantos* can fill a contemporary reader is largely due to his apprehension of this infinitely realisable fertilising potentiality: not merely have we in our hands a poem of inestimable independent worth, we are reading, we feel, in potency if not yet in act, *semina motuum*, the poetry of generations to come.” La expresión *semina motuum* (las semillas del movimiento”) es un motivo en los Cantos poundianos.

⁵¹³ Henry Swabey, “Towards an A.B.C. of History” [1949], en *Ezra Pound: A Collection of Essays to be Presented to Ezra Pound on His Sixty-fifth Birthday*, Peter Russell (ed.), Londres, Peter Nevill Limited, 1950, p. 202. “Pound is a genial, if exacting, guide and, although vilification of him and his work is the latest ‘racket’ in America, one who has studied his work cannot quit the subject without a word of gratitude.”

⁵¹⁴ Ernesto Cardenal, 1961, “El caso de Pound”, en *Cultura*, n° 21, 1961, p. 9.

reveals the proximity or slippage between two seemingly oppositional discourses, Marxist and fascist, during the twentieth century. Cardenal's conflicted admiration of his undisputed master indexes his belief in the endurance of art over the transitory relevance of politics.⁵¹⁵

Así, los siguientes versos del *Cántico cósmico* podrían pasar por una traducción de un pasaje de los *Cantos* si pensamos en la célebre diatriba de Pound contra la usura:

Encareciendo el planeta los monopolios,
el pan y el vino,
las alegrías, las medicinas, *La Divina Comedia*.
Manhattan mirada desde el mar como una montaña santa
y como celestiales los rascacielos que levantó la usura

(Cantiga 23: *Oficina 5600*)

La incompatibilidad, pues, es ante todo estética: su filiación mallarmeana le estorba a Paz, a mi entender, en su justa valoración del proyecto poundiano. Ella trasluce, por ejemplo, en una carta de 1968 a Haroldo de Campos:

Nuestras lenguas están en el extremo opuesto del chino, y lo más que podemos hacer es lo que ustedes [el grupo Noigandres] (no Pound) hacen: inventar procedimientos plásticos y sintácticos que, más que imitar los ideogramas, sean sus metáforas, sus dobles analógicos. Un poema concreto es como un ideograma; es decir: no es realmente un ideograma. El caso de Mallarmé (y en menor medida el de Cummings) es diferente al de Pound: no hay descripción y el discurso se reduce casi a la enunciación. Mallarmé ve la palabra como un centro de radiaciones semánticas —esto le acercaría al ideograma— pero ninguna de sus palabras es autosuficiente: la unidad es la frase que, a su vez, genera el discurso.⁵¹⁶

O, en este otro pasaje:

Es verdad que, en cierto modo, los *Cantos* podrían verse como un poema arrancado de la biblioteca de Borges. Hay una diferencia: el poema de Pound tiene (o quiere tener) un sentido: es la imagen del “proceso

⁵¹⁵ Carolyn Fornoff, *op. cit.*

[<http://istmo.denison.edu/n32/articulos/16.html>; acceso: 18/10/2021].

⁵¹⁶ Octavio Paz y Haroldo De Campos, *Transblanco (em tomo a Blanco de Octavio Paz)*, Río de Janeiro, Guanabara, 1986, p. 98-99. Nuestra traducción.

histórico”, el “cuento de la tribu”. Un cuento que para Borges, más budista que confuciano, no tiene sentido. La biblioteca de Pound es un conjunto de signos con significados contradictorios a los que el poeta pretende (y a veces logra) imponer sentido; la de Borges es un sistema de signos que, en sus combinaciones, disuelven más y más sus precarios significados.⁵¹⁷

Y sin embargo, la crítica del logocentrismo es uno de los varios puntos en los que se intersecan los caminos diversos de Pound y Mallarmé. Véase, sin ir más lejos, la definición poundiana de la imagen como “the word beyond formulated language.”⁵¹⁸ De la misma forma en que Pound, como lo señala de Campos, no comprendió el barroco, o como Cardenal pasa de largo frente a los hallazgos surrealistas, la posibilidad de la convergencia entre Pound y Mallarmé queda en un punto ciego de la crítica paciana.

Y, no obstante, como lo muestra Yves di Manno en un libro tan breve como esclarecedor,⁵¹⁹ el impulso de Mallarmé por “donner un sens plus pur aux mots de la tribu” halla su consecuencia lógica en el proyecto poundiano de contar y de cantar “the tale of the tribe”.⁵²⁰ La fijación mallarmeana con la palabra es parte del patrimonio genético de la poesía moderna (de la misma forma en que lo es, por ejemplo, la espacialización de la página). Así lo muestran estos versos de Cardenal de los *Epigramas*:

¿No has leído amor mío, en *Novedades*:
CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO,
PALADÍN DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA,
DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA,
EL PROTECTOR DEL PUEBLO
EL BENEFactor...?
Le saquean al pueblo su lenguaje.
Y falsifican las palabras del pueblo.

⁵¹⁷ Octavio Paz, “¿Poesía latinoamericana?”, en *Obras completas III. Fundación y disidencia*, op. cit., p. 77.

⁵¹⁸ Ezra Pound, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, op. cit., p. 102.

⁵¹⁹ Yves di Manno, *La tribu perdue : Pound vs. Mallarmé*, op. cit.

⁵²⁰ Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970, p. 194. Asimismo el Eliot de los *Four Quartets*: “Since our concern was speech, and speech impelled us/ To purify the dialect of the tribe”.

(Exactamente como el dinero del pueblo.)
Por eso los poetas pulimos tanto un poema.
Y por eso son tan importantes mis poemas de amor.⁵²¹

Como explica Cardenal en una carta a Margaret Randall y Sergio Mondragón del *Corno emplumado*, la responsabilidad del poeta se desborda de lo estético a lo político:

Los poetas son los que se entienden, a pesar de las barreras del idioma, porque ellos son los que tienen los órganos de comunicación, *son la voz de la tribu*. [...] Y por primera vez en la historia se comenzarán a entender el pueblo norteamericano y el hispanoamericano, en un verdadero entendimiento de pueblos, porque se entienden sus poetas. [...] Un cambio de métrica produce grandes consecuencias sociales como dice Pound.⁵²²

Es esta una preocupación que persiste a lo largo del proyecto cardenaliano como lo muestran estos versos del *Cántico cósmico* que denuncian la perversión capitalista (“Coca-cola”) e imperialista (“Nixon”) del lenguaje:

—¿Apoyamos o no apoyamos este programa?
—En los distritos dudosos digamos sí,
donde sabemos que ganamos digamos no-
dijo Nixon.
“Crear la imagen”, y se crea con lenguaje.
Pues la política es cuestión de lenguaje.
Deslizándose en ambigüedad como el pez en el agua.
(Con un coro de bardos de Madison Avenue
los mismos que cantan a la Coca Cola con lirismo
los de los anuncios pindáricos
ahora en propaganda política
que actúa sobre el simpático.)
Su retórica con tanto sentido como una estática.

(Cantiga 26: *En la tierra como en el cielo*)

La contribución de Pound es esencial para el proyecto de Cardenal en tanto el autor de los *Cantos*, como anota Di Manno, “a cherché, en brisant les

⁵²¹ Ernesto Cardenal, *Epigramas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972, p. 55.

⁵²² Ernesto Cardenal, “Carta”, en *El corno emplumado*, n°5, 1963, p. 146.

esthétiques dont il était l'héritier, à échapper au faux dilemme de « l'art pour l'art » et à bâtir son poème moins sur les mots que sur l'histoire de la tribu.”⁵²³

El ideograma

La confirmación de sus ideas estéticas, si acaso la hubiera necesitado, le vino a Pound de forma casi providencial cuando en 1913 se vio confiar las notas del filósofo, historiador del arte y orientalista Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), en cuyas traducciones basaría sus versiones de poesía clásica china publicadas en 1915 bajo el título *Cathay*, y que le valdrían ser considerado por Eliot “the inventor of Chinese poetry for our time”.⁵²⁴

Fenollosa —quien se convirtió al budismo durante su periodo de residencia en Japón— describe en su monumental *Epochs of Chinese and Japanese Art* (publicado póstumamente en 1912) uno de los principios de la pedagogía zen. En ella, el sabio maestro, que se sirve como libro de las formas de la naturaleza, deja al alumno sin más guía que su propia inteligencia: “The wise teacher set him down before rocks and clouds, and asked him what he saw. [...] It was his very purpose to let the mind build up its own view of the subtle affinities between things; to construct an organic web of new categories.”⁵²⁵ Un principio análogo subyace en la poesía, según Fenollosa, quien ahonda en la relación entre poesía y conocimiento:

All real poetry is just this underground perception of organic relation, between which custom classifies as different. This principle lies at the very root of the enlargement of vocabulary in primitive languages. Nature was so plastic and transparent to the eye of early man, that what we call metaphor flashed upon him as a spiritual identity to be embodied at once in language, in poetry and in myth. Zen only tried to get back to that primitive *éclaircissement*. A word, like a thing, means as much as you

⁵²³ Yves di Manno, *La tribu perdue : Pound vs. Mallarmé*, *op. cit.*

⁵²⁴ T. S. Eliot, “Introduction: 1928” en *Selected Poems*, *op. cit.*, p. 14.

⁵²⁵ Ernest Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, Berkeley (CA) / Tokyo, Stone Bridge Press / IBC Publishing, 2012, p. 302.

can see into it, and therefore lights up with a thousand chameleon-like shadings, which, of later days, only the poet knows how to use with a hint of the original colour.⁵²⁶

La idea que Fenollosa (retomada por Pound y Cardenal) construye del ideograma chino es cercana a la *lengua analógica* de Condillac, para quien “une langue serait de la plus grande facilité, si l’analogie, qui l’aurait seule formée, se montrait toujours d’une manière sensible pour ne jamais échapper”.⁵²⁷ Una lengua tal, precisa Condillac, reflejaría la manera “comme la nature nous apprend à raisonner”. El ideal lingüístico se sitúa en el pasado: “aucune des langues vulgaires connues n’a cet avantage, parce qu’elles ne sont toutes, à bien des égards, que le débris de plusieurs langues qu’on ne parle plus”; toca a la ciencia, esa “langue bien faite” la tarea de (re)construir esta lengua utópica. Labor que los poetas reivindican también como propia, como lo recuerda Cardenal: “sólo a través de la poesía podemos expresarnos como los chinos con el ideograma, es decir, mediante la superposición de imágenes.”⁵²⁸ Jean Starobinski ha visto la causa de la exacerbación del mito de la lengua primitiva durante el siglo XVIII en el auge de las ciencias exactas, “[qui] s’affirment et se développent comme des langues perfectionnées, et ne tardent pas à donner des preuves évidentes de leur pouvoir”.⁵²⁹ Newton destejando el arcoiris.

Entre las notas que Pound recibe se halla un pequeño tratado inacabado sobre las relaciones entre poesía y escritura china. El ensayo de Fenollosa confirma la poética poundiana y la dota de una base metodológica. Afinidades estéticas que la viuda de Fenollosa reconoce, como refiere Eliot, tras haber leído algunos poemas de Pound en la revista *Poetry*: “Mrs. Fenollosa recognized that in Pound the Chinese manuscripts would find the interpreter whom her

⁵²⁶ *Idem*, p. 302-303.

⁵²⁷ Étienne Bonnot de Condillac, *Œuvres complètes. Tome XXIII. La langue des calculs*, París, Imprimerie de Ch. Houel, 1798, p. 236.

⁵²⁸ Mario Benedetti, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución”, en *Los poetas comunicantes*, *op. cit.*, p. 88.

⁵²⁹ Jean Starobinski, “Langage poétique et langage scientifique”, en *La Beauté du monde : La littérature et les arts*, Martin Rueff (ed.), París, Gallimard, 2016, p. 882-883.

husband would have wished: she accordingly forwarded the papers for him to do as he liked with.”⁵³⁰

Pound reconoció de inmediato en el ensayo de Fenollosa, que editó y publicó en 1913 con el título *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, “a whole basis of aesthetic”⁵³¹, “a study of the fundamentals of all aesthetics”,⁵³² y llegó a describirlo como “[t]he first definite assertion of the applicability of scientific method to literary criticism”.⁵³³ La importancia del tratado, al origen del método ideográfico, para la poesía moderna es innegable⁵³⁴ y la acusación recurrente hacia Pound y Fenollosa de una incorrecta comprensión de la lengua china,⁵³⁵ no invalida su análisis del ideograma como base de una estética.⁵³⁶ El ensayo de un oscuro filósofo del arte, lingüista diletante pero de genio, terminaría de esta manera incorporado al andamiaje conceptual de una corriente poética constitutiva, —paralelamente a la tradición simbolista— de nuestra modernidad poética.

⁵³⁰ T. S. Eliot, “Ezra Pound: his metric and poetry”, en *To criticize the critic and other writings*, Lincoln (NE) / Londres, University of Nebraska Press, 1992, p. 176-177.

⁵³¹ Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, op. cit., p. 106.

⁵³² Ezra Pound, nota introductoria en Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, Ezra Pound (ed.), San Francisco, City Lights Books, 1968, p. 3.

⁵³³ Ezra Pound, *ABC of reading*, op. cit., p. 18.

⁵³⁴ Cf., por citar un ejemplo, la opinión de Donald Davie, *Articulate Energy: An Inquiry into the Syntax of English Poetry*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 33. “In its massive conciseness, Fenollosa’s little treatise is perhaps the only English document of our time fit to rank with Sidney’s *Apologie*, and the Preface to *Lyrical Ballads*, and Shelley’s *Defence*, the great poetic manifestos of the past.”

⁵³⁵ Cf. R. John Williams, “Modernist Scandals: Ezra Pound’s ‘Translations of ‘the’ Chinese Poem” en *Orient and Orientalisms in American Poetry and Poetics*, Sabine Sielke y Christian Kloeckner (ed.), Frankfurt, Peter Lang, 2009, p. 145-165. El propio Pound era consciente de los límites de la interpretación lingüística de Fenollosa: “Am not sure the lexicographers back him up.” Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, op. cit. p. 430.

⁵³⁶ Hay incluso quien considera que la fuerza de la poética poundiana reside precisamente en esta incompreensión. Cf. Guiyou Huang, “Ezra Pound: (mis)translation and (re-)creation” en *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, vol. 22, n° 1/2, 1993, p. 99-114.

Condensaciones

Por la época de la publicación del *Cántico cósmico*, Cardenal, interrogado acerca de su definición de lo poético, ofrecía en cambio la de Ezra Pound quien consideraba la poesía como “lenguaje condensado”.⁵³⁷

Para Pound, la distinción entre prosa y poesía es únicamente una diferencia de grado: “Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree”.⁵³⁸ La poesía es simplemente la forma más concentrada de la expresión verbal: el prosista trabaja por acumulación, ahí donde el poeta trabaja por intensificación. En un momento típicamente poundiano, el poeta de los *Cantos* hallaría la confirmación para su idea de la poesía en un diccionario alemán-italiano. Pound cuenta cómo su amigo el poeta Basil Bunting se encontró, hojeando el diccionario, con que la idea de la poesía como lenguaje concentrado era tan vieja como la lengua alemana: “‘Dichten’ is the German verb corresponding to the noun ‘Dichtung’ meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the Italian verb meaning ‘to condense’.”⁵³⁹

Uno de los mandamientos del decálogo *imagiste* era, en efecto, la supresión de toda palabra superflua. Para escribir buena poesía, escribe Cardenal en sus “Reglas” destinadas a su uso en los Talleres Populares de Poesía, hay que “tratar de condensar lo más posible el lenguaje. Es decir de abreviarlo. Deben suprimirse todas las palabras que no son absolutamente necesarias.” Tal economía del lenguaje concuerda plenamente, dentro de la obra de Cardenal, con estilo telegráfico de *Hora 0* o, desde luego, con la concisión de los *Epigramas*.

⁵³⁷ Russell O. Salmon, “El proceso poético: Entrevista con Ernesto Cardenal”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, n° 32/33, 1990/1991, p. 196.

⁵³⁸ Ezra Pound, *ABC of reading, op. cit.*, p. 36.

⁵³⁹ *Idem*, p. 36. El hallazgo, aunque sugerente, es erróneo. El adjetivo *dicht* (“espeso”, “apretado”, “denso”) proviene de una palabra protogermánica que en inglés, por ejemplo, ha dado *tight*. *Dichtung* (“poesía”) viene en cambio del latín *dictare*. *Se non è vero...*

En *Gethsemani, Ky.*, el poemario que retrata la experiencia en la trapa, la poética cardenaliana adquiere los visos de una ascética. Como bien supo reconocer Tomas Merton, la poesía monástica de Cardenal es una poesía de la retención y de la “reserva”. Esta poética de la desnudez que deviene por momentos una “antirretórica” (ya Pound proscribía el uso de “adornos” en poesía), es, en su vertiente positiva, una reivindicación para la poesía de la llaneza del lenguaje hablado y de la inmediatez referencial.

Si bien los *Epigramas* o los *sketches* (la palabra es de Merton) de *Gethsemani, Ky.* ejemplifican de manera notable esta poética de la condensación, ello es menos evidente en el caso de los largos poemas históricos y, sobre todo, en el de *Cántico cósmico*. Repetimos: ¿cómo, en efecto, conciliar dicha poética con la escritura de un poema de 500 páginas? El propio Cardenal nos precave contra una identificación demasiado fácil y apresurada de la brevedad y la condensación: “El poema puede ser muy largo, pero cada una de sus líneas debe tener el lenguaje muy condensado”. En lo que sigue me propongo explorar el funcionamiento de los mecanismos de condensación poética en el *Cántico*.

En el nivel de la frase, el blanco principal de las estrategias condensadoras es el adjetivo superfluo. Pound preconiza no usar “ningún adjetivo que no revele algo”,⁵⁴⁰ ya sea porque es puramente ornamental o porque ha sido gastado por el uso (un par de años más tarde, Huidobro escribía en su célebre “Arte poética”: “El adjetivo, cuando no da vida, mata”.⁵⁴¹) La interdicción es la contraparte del principio de presentación directa: todo adjetivo que no revela algo del objeto se adjudica, en esta visión, a la mirada teñida de subjetividad del poeta. Tal economía del lenguaje confiere a la adjetivación un efecto intensificador, propio

⁵⁴⁰ “Varios no”. Anexo, documento 2.

⁵⁴¹ Vicente Huidobro, *Obras completas, op. cit.*, p. 2019. Esta preocupación por el nivel léxico del lenguaje no es, desde luego, patrimonio de la modernidad. Recordemos que la antigua retórica destinaba una de sus divisiones canónicas, la *lexis*, a la adecuada elección de las palabras.

de la dicción lírica, frecuente en los pasajes en que aflora la subjetividad del poeta:

Piel de manzana pálida, como
la manzana recién cortada del árbol
que mordería después, esa noche, en mi cuarto del hotel PREM
ácida, dulce, verdosa, jugosa, carnosa
pero era fruta, y no otra cosa.

(Cantiga 34: Luz antigua sollozante)

Más fácilmente identificables son las figuras que suprimen un elemento gramatical, afectando la sintaxis de la frase. Una figura de empleo frecuente en el *Cántico* es el zeugma,⁵⁴² como en los versos siguientes:

Los campos —selva peruana— ven 27 verdes.
Los miskitos de la costa, tan buenos marinos,
tienen 25 palabras para el viento.
Los esquimales veinte y tantos colores de nieve.
Los lapones más de 60 palabras para el reno.

(Cantiga 15: *Nostalgia del paraíso*)

El fragmento se organiza como un doble isocolón⁵⁴³ (trenzado) de igualdad relajada en el que los dos últimos versos citados omiten los verbos (*ven*, *tienen*) que aparecen en los dos primeros.

Más generalmente, la condensación se logra mediante la simple elisión de expresiones gramaticales, por ejemplo el verbo, como ocurre en este verso de la cantiga liminar: "...Todo inmóvil, todo quieto, todo silencioso, todo vacío", o, de manera más elaborada, en el incipit:

El universo entero concentrado

⁵⁴² "Figura de construcción que consiste en manifestar una sola vez y dejar sobreentendidas las demás veces, una expresión cuyo sentido aparece en cada uno de dos o más miembros coordinados [...]" Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 504.

⁵⁴³ "En la tradición retórica clásica, figura de la elocución producida por el arreglo sintáctico/semántico de los elementos gramaticales, conforme a un orden de correspondencias simétricas [...]" *Idem*, p. 284.

en el espacio del núcleo de un átomo,
y antes aún menos, mucho menor que un protón,
y aún menos todavía, un infinitamente denso punto matemático.

(Cantiga 1: *El Big Bang*)

Lo cual puede leerse como un sintagma (repartido en dos versos) con el verbo elidido (“*estaba concentrado*”) seguido de dos versos organizados simétricamente (en forma de isocolon), presentando ambos elisiones zeugmáticas complejas (por ejemplo: “[*concentrado en*] *un espacio* mucho menor que un protón”). Es frecuente asimismo en esta poesía la elisión del comparante

Otras categorías también pueden omitirse, por ejemplo, el artículo: “Después fue su manía de lavarse las manos y cambiarse camisas/ contado por sirvienta novia de chofer de Casa Presidencial” (Cantiga 24: *Documental latinoamericano*). Sin duda, el procedimiento más frecuente de este tipo es la elisión del verbo copulativo, lo cual puede igualmente interpretarse como una elisión del término comparante de una estructura analógica. Así procede Pound al referir un *hokku*:

“The footsteps of the cat upon the snow:
(are like) plum-blossoms.”

The words “are like” would not occur in the original, but I add them for clarity.⁵⁴⁴

Así estos versos *Cántico*, de estilo telegráfico (gracias en parte a la escasez de determinantes): “Toda cosa coito./ Todo el cosmos cópula. (Cantiga 2: *La palabra*)”, pueden reconstruirse (no sin diluir buena parte de su poesía) como “Toda cosa *es como* coito./ Todo el cosmos *es como* cópula”. La frecuencia de las elipsis verbales contribuye al “estilo nominal” del poema, lo cual lo acerca al discurso científico.⁵⁴⁵ A lo largo *Cántico*, la impersonalidad del estilo nominal

⁵⁴⁴ GB: 102-103. Es de notarse como el poundiano “In a station of the metro” se diferencia de este tipo de *hokku* en la resistencia que ofrece a tal operación.

⁵⁴⁵ Otro recurso que se añade al estilo nominal y a la impersonalidad discursiva es la construcción de gerundio, extremadamente frecuente en el *Cántico*. Sirvan los siguientes versos como un ejemplo entre muchos posibles: “Sus ganancias:/ oponiéndose al proceso

contrasta con la expresión efusiva de la subjetividad, la concisión de la lengua concentrada alterna con la prolijidad propia de la prosa. Todo ello contribuye a los ritmos y las cadencias del poema, como puede apreciarse en este pasaje:

¿ Ex-amada mía, amada todavía.
El amor de los amantes exige perentoriamente
la inmortalidad de los amantes.
 ¿Este plan, de quién?
O su existencia como prácticamente necesaria.
¿O si la totalidad del todo fue todo por casualidad?
¿Y lo finito todo el absoluto?

¡Lo más intolerable
 por ser lo más incomprensible!
Mientras el universo desciende a la entropía.
 Y nosotros como insectos hacia la luz.

(Cantiga 40: *Vuelo y amor*)

Estos versos que inevitablemente recuerdan a la célebre y celebrada elipsis introductoria de Kubrick en la película *2001: A Space Odyssey*: “Separado un dedo de los demás se agarró mejor las ramas./ El dedo prensil produjo los viajes interestelares (Cantiga 14: *La mano*).”

Un indicador visual de la centralidad de la elipsis en la constitución discursiva del *Cántico* es la abundancia de los puntos suspensivos (he contado 387 en todo el poema, un promedio de 9 por cantiga). Aun cuando no son una marca imprescindible de la elisión (por ejemplo en el *blanco*⁵⁴⁶), los tres puntos son una cicatriz, la huella de una violencia discursiva que abre la piel del texto a la significación y amplifica la elocuencia de un vacío.

histórico./ Resistiendo al progreso. Retardándolo./ Reduciendo la producción. Aplastando negocios./ Quebrando compañías./ Rechazando el avance que proponían los técnicos, expertos, inventores,/ trabajadores.” (Cantiga 21: *Robber Barons*)

⁵⁴⁶ “Figura retórica que consiste en dejar sobre la línea, ‘como si faltaran palabras’, un espacio vado que simboliza un silencio que, al no estar marcado por algún signo de puntuación (que sería lo usual), adquiere un ‘valor psicológico’.” Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 83.

Estas variedades expresivas del silencio abundan en el *Cántico cósmico*, produciendo los más variados efectos expresivos, aunque siempre potenciando la eficacia comunicativa y aumentando la densidad el discurso. Como en este ejemplo de reticencia:

A Esteban lo montaron en el helicóptero
y al poco rato regresaron sin él...
A Juan Hernández lo sacó la patrulla
una noche, y no regresó más.
Otra noche sacaron a Saturnino
y no lo volvimos a ver... a Chico González
también se lo llevaron

(Cantiga 16: *Lo más oscuro antes del alba*)

Suele producir un efecto hiperbólico, de exageración o énfasis, como en el ejemplo anterior al omitir, como indica Helena Beristáin “precisamente aquello que por su gravedad, grandeza, ruindad, etc., es difícil de expresar, se dice más aún de lo que se calla.”⁵⁴⁷

Tres tipos de poesía

Pound distingue tres maneras de “cargar” el lenguaje de significación, correspondientes a tres tipos de poesía: *phanopoeia*, *melopoeia* y *logopoeia*. ¿Serían maneras de adentrarnos mejor en las técnicas de escritura cardenalianas? Phanopoeia es la poesía visual: “the throwing of an image on the mind’s retina.”⁵⁴⁸ “No ideas but in things”, escribió famosamente William Carlos Williams, y Cardenal responde comparando la geometría indeterminada del universo primordial a “cualquier patata o papa indecisamente redonda” (Cantiga 1: *El Big Bang*). La abstracción rarifica el lenguaje; el objeto natural, que, de acuerdo con Pound, “es siempre el símbolo adecuado”, dota al poema de

⁵⁴⁷ *Idem*, p. 426.

⁵⁴⁸ Ezra Pound, *ABC of reading, op. cit.*, p. 52.

densidad, afila sus contornos, lo ancla al mundo. La poesía de Cardenal, como hemos visto, abunda en dichos objetos naturales, con una marcada preferencia por lo concreto y, sobre todo, lo visual. Así lo declaraba en una entrevista de la época de la publicación del *Cántico*: “El contraste de dos realidades, eso es también la poesía, o bien la presentación plástica de un paisaje o de una escena, de algún detalle de lo que se está hablando.”⁵⁴⁹

Melopoeia es la poesía sonora, en palabras de Pound, “wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning.”⁵⁵⁰ La musicalidad, en la poesía de Pound y en la de Cardenal, cumple una función sobredeterminante: algo que se agrega al sentido —un exceso—, potenciándolo sin enturbiarlo. A contrapelo de la definición de Paul Valéry del poema como una “hésitation prolongée entre le son et le sens”,⁵⁵¹ y sin caer en los rigores de un clasicismo cuyas palabras, a decir de Barthes, “fuiert l’accident sonore [...] qui concentrerait en un point la saveur du langage et en arrêterait le mouvement intelligent au profit d’une volupté mal distribuée.”⁵⁵²

La musicalidad es una especie de reliquia funcional salvada de las ruinas del viejo edificio poético: “Habiendo renunciado a la rima, la rima regular, mi poesía generalmente tiene muchas rimas internas y también muchos juegos de sonidos. Eso lo hago porque estoy tratando con un material muy cercano a la prosa y entonces la musicalidad le quita el aspecto de prosa que tiene”.⁵⁵³ Es ostensible (es audible), en la poesía de Cardenal, la atención concedida al plano sonoro del lenguaje: fruición del lenguaje, esa voluptuosidad —bien

⁵⁴⁹ Russell O. Salmon, “El proceso poético: Entrevista con Ernesto Cardenal”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁵⁰ Ezra Pound, *Polite essays*, Freeport (NY), Books for Libraries Press, 1966, p. 170-171.

⁵⁵¹ Paul Valéry, *Tel Quel*, París, Gallimard, 1944, p. 79.

⁵⁵² Barthes, Roland, *Le degré zéro de l’écriture*, París, Éditions du Seuil, 1953, p. 35.

⁵⁵³ Russell O. Salmon, “El proceso poético: Entrevista con Ernesto Cardenal”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, *op. cit.*, p. 197.

distribuida— desborda el aspecto fónico-articulatorio y se transforma, como quería Pound, en un potenciador del sentido.

La melopeia se usa extensivamente en el *Cántico*. Transcribo algunos ejemplos, tomados casi al azar. Los dos primeros combinan la rima interna a proximidad (hoces/feroces; invisibles/imperceptible, doscientos/movimientos) con una intensa aliteración, más un ejemplo de paronomasia en el segundo fragmento (alhaja/alada):

Las largas hoces feroces,
los carromatos de acarrear cosechas:

(Cantiga 16: *Lo más oscuro antes del alba*)

alhaja alada, con alas invisibles de imperceptible velocidad,
(doscientos movimientos por segundo)

(41: *El cántico de los cánticos*)

El tercero es una acumulación de paronomasias en gradación (ida/isla/Hidra) combinada con la repetición del sonido [i] y una pseudo derivación (Hidra/Hidrofoil), alcanzando en un solo verso una extrema condensación melopoética:

Ida a la isla de Hidra en Hidrofoil.

(Cantiga 10: *Cántico del sol*)

Los dos versos siguientes encierran un empleo del quiasmos con resonancias ontológicas, en la que la figura refleja la configuración del mundo tal como el poema la postula:

Descubrirás que tu cuerpo era todo el universo,
y el universo un sólo cuerpo,

(Cantiga 38: *Asaltos al cielo en la tierra*)

count in a special way of habits of usage, of the context we *expect* to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play.”⁵⁵⁴ Este principio logopoético potencia la productividad semiótica del poema cardenaliano, actuando en todos los niveles del discurso. Por ejemplo, en estos versos: “En el principio/ el espíritu de Dios flotaba sobre la radiación. (Cantiga 36: *La tumba del guerrillero*)”, la tensión interdiscursiva se concentra en la palabra *radiación*, que convoca, condensándola, la práctica lingüística asociada a la ciencia. Así, el discurso científico (es decir, el conjunto de temas, rasgos estilísticos y situaciones comunicativas asociadas a la actividad científica) al irrumpir abruptamente en el contexto que le es extraño, entra en una relación conflictual, productora de sentido, con el discurso religioso. Esta interacción discursiva conflictual es el combustible del poema.

Es el principio en la base de la técnica cinematográfica del montaje, tal y como fue teorizada por Sergei Eisenstein: “a phalanx of montage pieces [...] should be compared to the series of explosions of an internal combustion engine, driving forward its automobile or tractor: for, similarly, the dynamics of montage serve as impulses driving forward the total film.”⁵⁵⁵ Es más: esta “transformación *imagiste* del principio dialéctico” se halla, a decir de Einstein — coincidiendo en ello con Pound—, en la base de todo arte.

Veamos otro ejemplo del *Cántico cósmico*:

Nuestros primeros padres en los árboles
comían toda clase de frutas
incluyendo la del Bien y el Mal, alargándoles
los brazos y las piernas esos árboles.

(Cantiga 14: *La mano*)

⁵⁵⁴ Ezra Pound, *Polite essays*, Freeport (NY), Books for Libraries Press, 1966, p. 170-171.

⁵⁵⁵ Serge Eisenstein, *Film Form*, Jay Leyda (ed. y trad.), Nueva York / Londres, Harvest / HBJ, 1977, p. 38.

Aquí el efecto es parecido, retomando el símil cinematográfico, al de una sobreimpresión: ambas isotopías, la mítica (adánica) y la científica (darwiniana) se encuentran en equilibrio —en *foco*. Un último ejemplo:

El cosmos pudo haber comenzado con sólo dos partículas
de cargas eléctricas opuestas.

Y es igual que decir que el universo está hecho de luz.

El Padre Ángel⁵⁵⁶ aquel Miércoles de Ceniza en Managua
(yo como acólito)

garabateando a la gente en sus frentes la cruz de ceniza:

“Luz eres y en luz te has de convertir.”*

Ahora él ya luz él mismo. Ángel de luz.*

Cantiga 28: *Epitalamio*

[...] en la liturgia del miércoles de ceniza, al aplicar la ceniza sobre la frente de los fieles, Ángel no decía —como le estaba “mandado”: “Acuérdate, hombre, que eres polvo y en polvo te convertirás”. Sino que yendo al núcleo fundamental lo [...] por esta otra frase más reveladora: “**Acuérdate, hombre, que eres luz y en Luz te has de convertir.**”⁵⁵⁷

El fragmento pivota sobre la palabra *luz* —que juega un rol central en la figuratividad del *Cántico* y la cual encierra, de por sí, una fuerte carga simbólica— cuya polisemia sirve como soporte al cruce de discursos: el discurso de la física y el discurso religioso, teñido por la luz subjetiva, casi intimista, del recuerdo. El fragmento viene cerrado por una última figura logopoética, al transformar el nombre propio en uno común de resonancias bíblicas.⁵⁵⁸ Una cita textual, que resalta por el entrecorillado y la sangría mayor a la de los versos contiguos, concentra la tensión poética del fragmento y es ella misma logopoética, al

⁵⁵⁶ Ángel Martínez Baigorri (1899 - 1971) Poeta místico y vanguardista nicaragüense de origen español. Julio Valle Castillo dibuja su retrato en los siguientes términos: “De naturaleza enfermiza, padeciendo de úlcera estomacal, era frágil, esquelético, transparente, y sus gestos y ademanes lo hacían parecer un árbol siempre a punto de cantar o alzar el vuelo en fidelidad a su nombre.” Julio Valle-Castillo, *El siglo de la poesía en Nicaragua. Tomo II*, Managua, Fundación Uno, 2005, p. 43.

⁵⁵⁷ Emilio del Río, “Nota”, en Ángel Martínez Baigorri (Padre Ángel), “Sobre construcción y albañilería”, en *Encuentro: Revista Académica de la Universidad Centroamericana*, 12, 1977, p. 110.

⁵⁵⁸ 2 *Corintios* 11:14: “Y no es maravilla, porque el mismo Satanás se disfraza como ángel de luz.” (Reina-Valera, 1960).

reemplazar con *luz* la palabra *polvo*, esperada en el contexto, invirtiendo con ello el sentido patético de la frase del *Génesis*.

Con ello tocamos un aspecto central de la poética cardenaliana: el uso *escandaloso* de la cita. La cita escandaliza por antipoética: por un lado, su intrusión vulnera la individualidad del sujeto lírico, contradice el mito demiúrgico del poeta creador; por el otro, la cita emparenta al poema con géneros más prosaicos (como, por ejemplo, el discurso científico). Así lo ha apuntado Durs Grünbein:

Quotations are caesuras in monologue, visible to all. Like cutting one's own flesh, they mark an intrusion into what is most sacred, into the closed world of subjective expression. [...] A tacit presupposition in the natural sciences and the humanities, it is considered a flaw in the arts. He who quotes capitulates.⁵⁵⁹

Quizá la más grave de las muchas herejías cardenalianas sea la abolición de la frontera entre prosa y poesía. La perplejidad crítica ante el *Cántico cósmico* esconde un azoro que recuerda al mallarmeano “On a touché au vers”. Y sin embargo, más allá de su superficie, el principio que rige la estructura del *Cántico* es metafórico. Así, según la concepción de la metáfora como un filtro⁵⁶⁰ (metáfora de la metáfora), tal como un término usado metafóricamente (el *foco* de un enunciado metafórico) organiza la visión de su objeto, suprimiendo algunos rasgos y enfatizando otros, así el dispositivo discursivo a la base del poema (el método ideográfico) consiste en una selección y organización de fragmentos textuales de temática científica a través del filtro poético-místico.⁵⁶¹ No otra cosa declara Cardenal al grupo de científicos del Instituto Max Planck

⁵⁵⁹ Durs Grünbein, *The Bars of Atlantis: Selected Essays*, John Crutchfield (trad.), Michael Eskin (ed.), Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 2010, p. 75-76.

⁵⁶⁰ Cf. Max Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962, p. 39 y ss.

⁵⁶¹ La metáfora del filtro: el filtro también cambia.

que lo invita a conversar a su paso por Múnich: “Yo les expliqué que mis criterios en materia de ciencia no eran científicos, por no tener capacitación para ello, sino poéticos. La ciencia me apasionaba por lo que había en ella de poético, y también de místico —si es que las dos cosas pueden separarse.”⁵⁶²

Tal como ha advertido Antoine Compagnon, “toute citation est encore — au fond ou de surcroît? — une métaphore. Toute définition de celle-ci conviendrait aussi à la citation”⁵⁶³. La operación de desplazamiento al origen de la cita es una operación metafórica en el sentido más clásico, pues la cita, a decir de Compagnon, “suppose en effet que quelqu’un d’autre s’empare du mot, l’applique à autre chose, parce qu’il veut dire quelque chose de différent”.⁵⁶⁴

De igual manera, el criterio aristotélico de la *traslación* (“Metáfora es la traslación de un nombre ajeno”⁵⁶⁵), extendido al género discursivo, está en el centro de la utilización de modelos teóricos en las ciencias. El método de construcción de un modelo teórico consiste esencialmente en “hablar de cierta manera”⁵⁶⁶ o, más específicamente, en trasladar a un campo de investigación primario los enunciados de un dominio secundario, mejor conocido, bajo el supuesto de una identidad de estructuras: una traducción. Así, en palabras de Yuri Lotman,

La transcodificación de una lengua a otra, extraordinariamente productiva en la mayoría de los casos, y que surge en relación con problemas interdisciplinarios, descubre en un objeto que parecía único los ejemplos de dos ciencias o conduce a la creación de una nueva rama del conocimiento y de un nuevo metalenguaje que le es propio.⁵⁶⁷

Es precisamente este juego de equivalencias entre estructuras que Lotman sitúa al centro de la cuestión del significado artístico y, desde luego,

⁵⁶² Ernesto Cardenal, *Este mundo y otro*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁶³ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979, p. 19.

⁵⁶⁴ *Idem*, p. 38.

⁵⁶⁵ Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.) Madrid, Gredos, 1974, p. 204 (21, 1457b.6-7).

⁵⁶⁶ Max Black, *Models and Metaphors*, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁶⁷ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, p. 30.

literario. La literatura en cuanto *sistema modelizador secundario* se expresa en un lenguaje especial —“un sistema propio [...] de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios”⁵⁶⁸— que se superpone al *sistema modelizador primario* de la lengua natural. Así, para Lotman “el problema del contenido es siempre un problema de transcodificación”.⁵⁶⁹ *Transcodificación interna* si ocurre al interior de un sistema semiótico, por ejemplo una expresión algebraica ($a=b+c$) en la que el contenido de a , no se infiere de una relación con un sistema semiótico externo. *Transcodificación externa*, presente en las lenguas naturales, que “establece la equivalencia entre dos cadenas-estructuras de distinto tipo y sus elementos aislados. Los elementos equivalentes constituyen pares reunidos en signos.”⁵⁷⁰ Frente a esta transcodificación de tipo binario, en la transcodificación externa múltiple, “el signo no constituirá un par equivalente, sino un haz de elementos mutuamente equivalentes de distintos, sistemas.”⁵⁷¹

Todas estas estrategias de producción de sentido están presentes en menor o mayor medida en los textos literarios concretos. La producción inmanente-relacional de significados se manifiesta claramente en los sistemas semióticos que pretenden “alcanzar la universalidad, monopolizar toda la concepción del mundo, sistematizar toda la realidad dada al hombre.” Lotman propone el ejemplo del romanticismo como productor de textos en los cuales la transcodificación interna es la dominante.⁵⁷² La transcodificación externa rige, por otra parte, los textos realistas, en los cuales “el problema de la correlación entre el significado del concepto en la estructura (de las ideas o del estilo) con el significado extrasistémico cobra inmediatamente un lugar de primer

⁵⁶⁸ *Idem*, p. 34.

⁵⁶⁹ *Idem*, p. 51.

⁵⁷⁰ *Idem*, p. 53.

⁵⁷¹ *Idem*, p. 53.

⁵⁷² Como puede verse, el ideal simbolista del poema como puro espacio de acción en el que “[les] mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés [...] s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierres” (Mallarmé, “*Crise de vers*”) lleva al extremo esta modalidad de transcodificación.

orden.”⁵⁷³ Finalmente, en los textos en los que predomina la *transcodificación externa múltiple* el autor “trata de penetrar en la esencia de la realidad, comprendiendo el carácter limitado de cualquiera de los sistemas codificadores”, en ellos:

El significado surge de una nivelación de lo diferente, de la determinación de la equivalencia de varios sistemas semánticos de la primera serie muy distintos entre sí. La pluralidad de transcodificaciones permite construir un núcleo semántico, común para varios sistemas, que se percibe como significado, la salida de los límites de las estructuras del signo al mundo del objeto.⁵⁷⁴

La cita de Lotman describe a la perfección el dispositivo discursivo en marcha en el *Cántico cósmico*. La superposición de planos discursivos diversos o complementarios constituye nudos o, mejor, *vórtices* de sentido cuya fuerza centrífuga busca constantemente el contacto con el mundo. Así lo encontramos en un fragmento del *Cántico*:⁵⁷⁵

Parece que la materia tiene la tendencia
a producir vida. Se han encontrado
en los espacios interestelares composiciones orgánicas,
rudimentos de vida.
No existimos por casualidad en el universo,
o como aberración.
En cuanto a la muerte...
 Uno muere para que nazcan otros.
 Si no se muriera no nacería nadie.
La reproducción en combate contra la muerte.
Por otra parte
 sólo la muerte hace posible la inmortalidad.
 ¡Oh, ojos en que asoma la inmortalidad humana!
En aquel tiempo les dijo esta parábola: si el óvulo
fecundado y maduro no cae en tierra,
abre el tegumento que lo cubre
y salen la raicilla y yemecilla con sus cotiledones
mientras se pudre el tegumento,

⁵⁷³ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico, op. cit.*, p. 55.

⁵⁷⁴ *Idem*, p. 55.

⁵⁷⁵ El pasaje citado se sitúa entre dos espacios, lo cual en cierta medida justifica su análisis como una unidad desgajada de su *Cantiga*.

permanece solo. Pero...

Si la muerte es un absurdo, la vida lo es,
pero si tiene sentido, lo tiene la vida.

Nacidos en un universo en creciente dispersión.

Pero disperso, por la muerte, tu cuerpo en el universo,
no estarás muerto,

tus átomos, los de tu vida,
irán vivos,

no serán átomos muertos,

ni antes de tu vida tampoco
estuvieron muertos.

Van arriba que no mueren,
aunque acá mueren,

dijeron los nicaraguas a la orilla del lago
al conquistador.

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

Los primeros versos, sin ser una cita, inscriben el pasaje en una discursividad de tipo científico. La objetividad e impersonalidad del inicio contrastan con el lirismo exaltado del verso exclamativo “¡Oh, ojos en que asoma la inmortalidad humana!”. El texto aludido en los seis versos siguientes es la parábola crística referida en el Evangelio de Juan:

Había ciertos griegos entre los que habían subido a adorar en la fiesta. Estos, pues, se acercaron a Felipe, que era de Betsaida de Galilea, y le rogaron, diciendo: Señor, quisiéramos ver a Jesús. Felipe fue y se lo dijo a Andrés; entonces Andrés y Felipe se lo dijeron a Jesús. Jesús les respondió diciendo: Ha llegado la hora para que el Hijo del Hombre sea glorificado. De cierto, de cierto os digo, que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere, lleva mucho fruto. El que ama su vida, la perderá; y el que aborrece su vida en este mundo, para vida eterna la guardará. Si alguno me sirve, sígame; y donde yo estuviere, allí también estará mi servidor. Si alguno me sirviere, mi Padre le honrará.⁵⁷⁶

La parábola en cuanto género discursivo hace uso extensivo del principio de transcodificación externa. Fiel a su sentido etimológico, pone en relación,

⁵⁷⁶ Juan 12:20-26 (Reina-Valera, 1960).

compara un contenido explícito y uno implícito o figurado ligado analógicamente al primero. Esta multivocidad implícita, silenciosa, la aparenta a la metáfora, mientras que su valor instructivo o didáctico realza sus afinidades con los modelos teóricos científicos. La valorización de la dimensión cognitiva no es, desde luego, novedosa, ya Aristóteles (*Retórica* III, 10, 1410b) observaba que mediante las metáforas conocemos algo: “cuando se llama a la vejez ‘paja’, se produce una enseñanza y un conocimiento por mediación del género, ya que ambas cosas han perdido la flor”.⁵⁷⁷ En la parábola (que puede, como se ha dicho, entenderse como una metáfora conceptual extendida) un asunto abstracto (moral o espiritual) es vehiculado por una narrativa concreta fácilmente aprehensible.⁵⁷⁸ Jesús, que se dirige a una audiencia rural, utiliza la imagen concreta y familiar del grano de trigo para transmitir, por analogía, un mensaje profundo y paradójico centrado en las nociones de muerte, vida y resurrección.

El asunto constituye un motivo completo en el *Cántico cósmico*; bajo la forma de la parábola del grano de trigo aparece, además de en el pasaje citado, en la cantiga 35, *Como las olas*, y, más ampliamente desarrollada, en la cantiga 37, *El deseado de las naciones (de los pueblos)*. La primera alusión a la parábola conjuga una estrategia de condensación (la subordinada de la estructura condicional basta para evocar el pasaje completo) y una de amplificación: la palabra grano se sustituye por su definición y la noción de muerte por una descripción del proceso en ambos casos con una superabundancia de términos técnicos procedentes del discurso de las disciplinas biológicas. El texto neotestamentario se presenta como una concretización textual de los versos inmediatamente precedentes que a un tiempo lo convocan y lo glosan. Tras la parábola, dos versos que pueden leerse como una nueva glosa y un pasaje, inscrito esta vez en el marco conceptual de la física, entra en resonancia con la parábola del grano

⁵⁷⁷ Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), *op. cit.*, p. 532.

⁵⁷⁸ Son notables las semejanzas con las estrategias *imagistes* y *exterioristas*.

de trigo, reforzándola y mostrándola bajo una nueva luz. Finalmente se cierra el pasaje en cuatro versos o sea una cita (condensada) extraída de la *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano* de Gonzalo Fernández de Oviedo, primer cronista de Indias.

F. ¿Este cuerpo que acá queda, háse de tornar á juntar algun tiempo con aquella persona, que diçes que se salió por la boca?

Y. No.

F. ¿A cuál tienes por bueno para yr arriba, é á cuál por malo para yr abaxo?

Y. Tengo por buenos los que se acuerdan de sus dioses é van en los templos é casas de oraçion; y estos **van arriba**, é los que esto no haçen, van abaxo de la tierra.

F. ¿Quién los mata, quando se mueren los indios?

Y. Los teotes matan aquellos que no los quieren servir, é los otros **van arriba que no mueren**, porque arriba están vivos, **aunque acá mueren**⁵⁷⁹

Este fragmento (relativamente breve) de la cantiga 6 pone en relación varios y muy diversos sistemas, *a priori* autónomos, de ideas, que forman un haz, o un sistema de sistemas organizado en torno a un centro gravitatorio, una especie de foco concentrador del sentido que a su vez es resultado de la interacción de las visiones del mundo convocadas.

Cuestión de tiempos

La poesía de Cardenal hace uso extensivo del anacronismo. La irrupción de una época en otra se erige en el principio poético constitutivo de libros enteros, como son los casos del *Estrecho dudoso* (“El Muy Magnífico Señor Pedrarias Dávila/ *Furor Domini!!!*/ fue el primer “promotor del progreso” en Nicaragua/ y el primer Dictador”⁵⁸⁰), de los poemarios reunidos en *Los ovnis de*

⁵⁷⁹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, Parte III, Libro IV, Cap. II.

⁵⁸⁰ Ernesto Cardenal, *Poesía completa, op. cit.* p. 245.

oro (“Y el Rey [Netzahualcóyotl] va de sala en sala vestido de blue-jean”⁵⁸¹) y desde luego de los *Salmos*:

Junto a los ríos de Babilonia
estamos sentados y lloramos
acordándonos de Sión
Mirando los rascacielos en el río
las luces de los night-clubs y los bares de Babilonia
y oyendo sus músicas

Y lloramos⁵⁸²

Los tres fragmentos exhiben un uso típicamente cardenaliano del anacronismo. En ellos, la yuxtaposición (o, más bien, superposición) de dos épocas provoca la actualización del pasado y la revaluación del presente a través de las relaciones analógicas (Nueva York y Babilonia; Pedrarias y Somoza) y contrastivas (el Rey-poeta y los gobernantes actuales; el imperialismo azteca y el imperialismo yanqui, por ejemplo). La estrategia anacrónica tal y como se ejerce en esta poesía reaparece, desde luego, en el *Cántico cósmico*, como lo exhiben los siguientes pasajes:

Pero como observó Aristóteles
nuestra vida está programada en computadoras.

(Cantiga 7: *El cálculo infinitesimal de las manzanas*)

Y en la tumba de la muchacha babilónica
flores, perfumes, lipstick.

(Cantiga 37: *La tumba vacía*)

Profetizada estaba ya en barro en la Biblioteca de Asurbanipal
la mancha de la esclavitud limpiada
la cadena quebrada
(algún teólogo asirio de la liberación)

(Cantiga 39: El deseado de las naciones [de los pueblos])

⁵⁸¹ *Idem*, p. 323.

⁵⁸² *Idem*, p. 169-170.

El uso del anacronismo de estos ejemplos es bastante similar al de la poesía anterior. Acaso haya que notar un mayor énfasis en la interacción analógica (mejor: empática), en la imagen común y corriente, familiar (el lipstick, la computadora).

Debajo el anacronismo, tal y como lo ha apuntado Kenneth Burke, subyace un mecanismo metafórico. La incongruencia que resulta de la transferencia de un término de su dominio o periodo de aplicación normal provoca reevaluación de la perspectiva histórica. Cardenal muestra el funcionamiento del dispositivo en estos versos:

Eckhart ansiaba un Dios más grande que Dios. Por lo que/
según el Dr. Rosenberg el nazismo es del siglo XIV:
Dios más grande que Dios era el del nacional-socialismo.
Pero lo de un Dios más grande que Dios estaba correcto.
Como dijo también que todo lo que se diga de él es falso.
Sin que Eckhart fuera nazi.

(Cantiga 40: *Vuelo y amor*)

Este reordenamiento categorial es metafórico en cuanto revela conexiones antes insospechadas “by exemplifying relationships between objects which our customary rational vocabulary has ignored”.⁵⁸³ Considerado como un caso particular del dispositivo ideográfico, la perspectiva por incongruencia histórica puede funcionar como un principio estructural. Es el caso de los *Cantos*, al menos en lo que se refiere al proyecto composicional que Pound expone en una carta a su padre:

Have I ever given you outline of main scheme;;; [sic] or whatever it is?
1. Rather like, or unlike subject and response and counter subject in fugue.
A. Live man goes down into world of Dead
B. The “repeat in history.”
C. The “magic moment” or moment of metamorphosis, bust thru from
quotidien into “divine or permanent world.” Gods, etc.⁵⁸⁴

⁵⁸³ Kenneth Burke, *Permanence and change: an anatomy of purpose*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965, p. 89-90.

⁵⁸⁴ Ezra Pound, *Letters, 1907-1941, op. cit.*, p. 210.

El rol estructural del aspecto anacrónico tiene más peso en el poema poundiano que en el *Cántico cósmico* pero se revela, en cambio, de una complejidad distinta en cuanto a su radical *heterocronía*. En efecto, el aspecto anacrónico del *Cántico* no se limita a un “montaje de tiempos heterogéneos”⁵⁸⁵ y discontinuos, en el sentido de una yuxtaposición de épocas, sino que abarca, más radicalmente, la coexistencia de *temporalidades* esencialmente diversas: en él confluyen el tiempo absoluto Newton y el relativo de Einstein, el tiempo cíclico del mito y el lineal de la historia, el tiempo íntimo del recuerdo y el tiempo común de la utopía. Por ejemplo, en el pasaje siguiente:

Einstein comenzó su Relatividad analizando un simple problema:
Cómo dos personas separadas pueden sincronizar sus relojes.
Pero aunque la velocidad de la luz sea una constante universal,
hace ya tiempo de esto, mucho tiempo, en Granada
donde el reloj de La Merced cada noche daba las 8,
Carmen, tu luz no fue mi luz.

(Cantiga 26: *En la tierra como en el cielo*)

Los tiempos heterogéneos (el einsteiniano, relativo pero objetivo; el del recuerdo, absoluto en su fijación y en su fijeza) se yuxtaponen y se entrelazan: la imagen del experimento mental de Einstein (famoso por pensar, “exterioristamente”, en imágenes) de “dos personas separadas” y el dato duro y seco de abstracción (la velocidad de la luz es una constante universal) se entrelazan con la subjetividad del poeta que apostrofa a su amada (dos personas separadas), a través del espesor de la memoria. Subjetividad que se ancla en la imagen exteriorista del reloj de la iglesia de la Merced el cual a su vez es un reflejo de los relojes de los sujetos de la imagen einsteiniana que... etc.

Tal heterocronía rige y organiza la estructura del *Cántico cósmico*. Tomado en su integralidad, si bien hay una cierta simetría en los movimientos de divergencia desde una unidad originaria y de convergencia hacia una unidad

⁵⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, París, Les Editions de Minuit, 2000, p. 16.

utópica, los dos momentos unitivos, el Big Bang de la primera cantiga y el punto Omega (de la última, se hallan en extremos opuestos del arco dibujado por el recorrido épico). En este sentido, el *formante* principal proviene de la tensión entre el tiempo lineal —el tiempo del progreso y de la historia, de la evolución y de la revolución— y el tiempo circular, cíclico, el tiempo del ritmo y, como apunta Octavio Paz, de la analogía.⁵⁸⁶ Paz opone, en una relación conflictiva, “el tiempo circular de los paganos [...] infinito e impersonal” y “el tiempo cristiano [...] finito y personal”.⁵⁸⁷ Sin embargo, como Paul Borgeson reconoce ya en la poesía anterior al *Cántico*, “acaso la coexistencia de los dos conceptos temporales en los poemas de Cardenal sea menos un conflicto que una reconciliación”.⁵⁸⁸ Sobre todo habida cuenta de que el cristianismo se mueve ya en una temporalidad híbrida, como apunta Mircea Eliade:

Bien que le Temps liturgique soit un temps circulaire, le christianisme, fidèle héritier du judaïsme, accepte pourtant le Temps linéaire de l'Histoire : le Monde a été créé une seule fois et aura une seule fin ; l'Incarnation a eu lieu une seule fois, dans le Temps historique, et il y aura un seul Jugement.⁵⁸⁹

En la poesía científica de Cardenal, el mito contemporáneo dibujado por la cosmogonía y la cosmología modernas ya no se sitúa en un tiempo fuera del tiempo. El tiempo acrónico (o, más justamente, pre-crónico) se abre al tiempo de la historia por el puente del momento creativo del Big Bang que, a su vez, integra al tiempo humano al Gran Tiempo mítico. Una parte de esta nueva historia es, parafraseando a Hawking, la historia del tiempo con todo y la participación humana en un proceso cósmico de anagnórisis:

Se conjetura
que antes de la expansión del universo hubo una concentración
a infinitamente ínfima escala
de galaxias, estrellas y cosmólogos.

⁵⁸⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., passim.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 33.

⁵⁸⁸ Paul W. Borgeson, Jr., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, op. cit. p. 180.

⁵⁸⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963, p. 205-209.

“Las teorías actuales de la Física sugieren fuertemente la indestructibilidad de la Mente frente al Tiempo” ha dicho Schrödinger.*

(Cantiga 25: *Visita a Weimar*)

*To my view the ‘statistical theory of time’ has an even stronger bearing on the philosophy of time than the theory of relativity. The latter, however revolutionary, leaves untouched the unidirectional flow of time, which it presupposes, while the statistical theory constructs it from the order of the events. This means a liberation from the tyranny of old Chronos. What we in our minds construct ourselves cannot, so I feel, have dictatorial power over our mind, neither the power of bringing it to the fore nor the power of annihilating it. But some of you, I am sure, will call this mysticism. So with all due acknowledgment to the fact that physical theory is at all times relative, in that it depends on certain basic assumptions, we may, or so I believe, assert that **physical theory in its present stage strongly suggests the indestructibility of Mind by Time.**⁵⁹⁰

El reconocimiento del lugar del hombre en la trama del universo (“Yo miro ese universo/ y soy el universo que se mira.” [Cantiga 5: *Luciérnagas y estrellas*]) es, ya lo vemos, fuente de consuelo frente a la muerte —*consolatione scientiae*— y es poesía.

El *incipit* “en el principio” se repite al inicio de 22 de las 43 cantigas y cierra el poema,⁵⁹¹ dotándolo de una estructura circular que, combinada con el impulso ascendente del tiempo lineal del cristianismo y de la historia, resulta en una espiral: el título de la última cantiga, *Omega*, no deja lugar a dudas en cuanto al finalismo del poema (o la presencia de una teleología). La escatología tradicional es remplazada por la visión teilhardiana del *punto omega*, centro de convergencia y fin del mundo, no como límite y término, sino como finalidad: objetivo y consumación de la historia cósmica y etapa última de la evolución del hombre: “Non point un arrêt, quelle qu’en soit la forme, mais un dernier

⁵⁹⁰ Erwin Schrödinger, *What Is Life? The Physical Aspect of the Living Cell with Mind And Matter & Autobiographical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 152.

⁵⁹¹ El sintagma se repite, *verbatim*, 50 veces en total, repartidas en 24 cantiga a lo largo del poema.

progrès, venant à son heure biologique. Une maturation et un paroxysme. Toujours plus haut dans l'improbable dont nous sommes sortis.”⁵⁹²

En efecto, las líneas dibujadas por las temporalidades cristiana e histórica son convergentes o, al menos, paralelas. Apuntan, la primera, a la Nueva Jerusalén, la segunda, a la sociedad justa. Ambas se sitúan en el lugar sin lugar de la utopía, o, más bien, son ambas la misma utopía: “República de los Cielos.” (Cantiga 38: *Asaltos al cielo en la tierra*). El *Cántico*, pues, postula como principio la serie de ecuaciones: evolución = revolución = comunismo = cristianismo = AMOR. Tal es la (ana)lógica que sostiene versos como los siguientes, donde las referencias al Che Guevara, en su relación con los camaradas y en su relación con Fidel nos juntan la discursividad revolucionaria con la mística evolucionista:

Y así es que: fue generoso siempre, dijo Inti
“el Che fue generoso siempre,
curaba sin rencor los soldados enemigos
restando medicamentos a su gente”.*

La dirección de la Evolución.

Así ha de entenderse.

El padre Teilhard de Chardin no excluía de la Iglesia
a nadie que creyera en el Amor.

Una, una sola humanidad, hermanos.

Cada uno en el otro y en el otro.

La evolución no paró en la persona individual,
no ha llegado al límite todavía.

El descubrimiento de la redondez es
de que la tierra está en los cielos.

Fe en el futuro. Lo invisible y lo irreversible.

“Llevaré la fe que me inculcaste”**

***Ché fue generoso siempre.** Fuimos testigos de cómo trató **sin rencor a los soldados enemigos**, curó sus heridas aun **restando medicamentos** a nuestra propia **gente**, les dio trato digno y justo. Más tarde ellos, animalizados por el imperialismo, responderían a este gesto asesinándolo cobardemente. ⁵⁹³

⁵⁹² Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 278.

⁵⁹³ Inti Peredo, *Mi campaña junto al Che*, 1970 p. 46 en [\https://www.marxists.org/espanol/peredo/1969/campana/mi_campana_con_el_che.pdf acceso: 08/11/2021]

****En los nuevos campos de batalla llevaré la fe que me inculcaste**, el espíritu revolucionario de mi pueblo, la sensación de cumplir con el más sagrado de los deberes: luchar contra el imperialismo donde quiera que esté, esto reconforta y cura con creces cualquier desgarradura.⁵⁹⁴

El aspecto evolutivo de la ecuación anterior se refiere, desde luego a la gran evolución cósmica (e Inti es el Sol): la gran épica del universo en su batalla contra la entropía, tal como lo plasman estos versos:

Al reloj del tiempo se le acabará la cuerda.
Tan sólo quedará entonces un espacio vacío en expansión.
Es la ley suprema de la Naturaleza,
dice Eddington.

Si tu teoría contradice la Segunda Ley
no hay esperanza en tu teoría, dice.*

Darwin creía en una humanidad perfecta en un futuro distante
pero encontraba intolerable la muerte térmica del universo.**

Y Teilhard: debe haber por tanto otra salida.

“Algo en el cosmos escapa a la entropía.”***

(Cantiga 35: *Como las olas*)

*The law that entropy always increases - the second law of thermodynamics - holds, I think, the supreme position among the laws of Nature. If someone points out to you that your pet theory of the universe is in disagreement with Maxwell's equations - then so much the worse for Maxwell's equations. If it is found to be contradicted by observation - well, these experimentalists do bungle things sometimes. But **if your theory is found to be against the second law of thermodynamics, I can give you no hope**; there is nothing for it to collapse in deepest humiliation.⁵⁹⁵

****Believing as I do that man in the distant future will be a far more perfect creature than he now is, it is an intolerable thought that he and all other sentient beings are doomed to complete annihilation** after such long-continued slow progress.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ “Carta de despedida a Fidel Castro” en Che Guevara, *Escritos revolucionarios*, Francisco Fernández Buey (ed), Madrid, Los Libros de la Catarata, 2004, edición electrónica.

⁵⁹⁵ Arthur Eddington, *The nature of the physical world*.

⁵⁹⁶ “Recollections of the Development of My Mind and Character (1876 – 1881)” en Charles Darwin, *Evolutionary Writings*, Edited by James A. Secord, Oxford University Press, 2008, p. 395.

***A l'Entropie quelque chose échappe donc dans le Cosmos - et y échappe de plus en plus. Pendant d'immenses périodes, au cours de l'Evolution, le radial, obscurément agité par l'action du *Premier moteur en avant*, n'a pu arriver qu'en groupements diffus... Franchir la surface critique d'hominisation, c'est en fait, pour la conscience, passer du divergent au convergent... En deçà de cette ligne critique, "équatoriale", la retombée dans le multiple. Au-delà, la chute dans l'unification croissante, irréversible.⁵⁹⁷

El motivo central alrededor del cual se organizan los ritmos de recurrencia del poema consiste en la revelación de la unidad en la diversidad. El *Cántico cósmico* pone de relieve el aspecto unitivo de la empresa darwiniana (“Pensaba Darwin:/ El principio de la vida sería parte de una ley general.” [Cantiga 22: *En una galaxia cualquiera*]), como es el caso en la puesta en verso del momento epifánico en el origen de la teoría evolutiva:

Los cazadores de tortuga en las Galápagos dijeron a Darwin
que ellos podían saber de qué isla venía cada tortuga
y Darwin intuyó que todas venían de la misma especie.

(Cantiga 13: *El árbol de la vida*)

Contra lo que pudiera parecer a primera vista, la articulación entre evolución y mística efectuada por Cardenal (por la vía de Chardin) no es en absoluto forzada. El hombre al origen de la teoría de la evolución por selección natural, caballo de batalla del ateísmo científico (representado de forma paradigmática por Richard Dawkins), estaba lejos de ser él mismo ateo. Así, un joven Darwin extasiado ante la magnificencia de la obra divina en la selva sudamericana se expresaría en términos cuasi místicos en su cuaderno: “Twiners entwining twiners — tresses like hair — beautiful lepidoptera — Silence — hosannah.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, *op. cit.*, p. 273.

⁵⁹⁸ Citado en Thomas Dixon, *Science and religion: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 61.

Escribe, profundamente impresionado por los paisajes inviolados de la Tierra del Fuego y del Brasil: “Both are temples filled with the varied productions of the God of Nature: — No one can stand unmoved in these solitudes, without feeling that there is more in man than the mere breath of his body.”⁵⁹⁹

El joven Darwin, como cualquier otro alumno de Cambridge en aquella época, estaba familiarizado con la obra del filósofo y teólogo William Paley, en cuya obra *Natural Theology, or Evidence of the Existence and Attributes of the Deity, Collected from the Appearances of Nature* (1802) se halla la célebre analogía del relojero que ilustra el argumento del diseño inteligente: todo organismo suficientemente intrincado implica un diseñador.

Polvo galáctico somos y volveremos a ser polvo galáctico.

¿Pero no hay algo que de nosotros quede
entre polvo galáctico y polvo galáctico?

Nube de polvo,
de la condensación de una nube giratoria de polvo
nació el sol.

El universo como producto de la ley, no del azar.

¿Pero cuál ley sino la ley del amor?

¿Cómo puede el ciego azar crear un ojo?

Si masas de protón y electrón sumasen
algo más que la masa del neutrón
se quebraría el átomo de hidrógeno, el sol se apagaría,
no habría mundo.

La coincidencia del equilibrio entre carbono y oxígeno...

Las coincidencias son infinitas

y exigen explicación.

O es una obra planeada como dijo Fred Hoyle.

Polvo somos.

Pero el universo tiene dentro de sí las semillas de la vida.

Universo que es tumba y resurrección. Y la muerte
una liberación de energía ondulatoria que sale al espacio.

(Cantiga 31: *La tumba vacía*)

⁵⁹⁹ Charles Darwin, *Beagle Diary*, Richard Darwin Keynes (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 444.

A common sense interpretation of the facts suggests that a superintellect has monkeyed with physics, as well as with chemistry and biology, and that there are no blind forces worth speaking about in nature. The numbers one calculates from the facts seem to me so overwhelming as to put this conclusion almost beyond question.⁶⁰⁰

I do not believe that any scientists who examined the evidence would fail to draw the inference that the laws of nuclear physics have been deliberately designed with regard to the consequences they produce inside stars. If this is so, then my apparently random quirks have become part of a deep-laid scheme. If not then we are back again at a monstrous sequence of accidents.⁶⁰¹

El *Cántico cósmico* es un canto y un relato cosmogónico, el poema se estructura alrededor del acaecimiento singular por excelencia: el origen de universo. El tiempo cíclico del mito se plasma en la recurrencia del *incipit* genésico. Los ritmos analógicos presentan diversas facetas de un momento único. El poema cardenaliano tematiza la puesta en marcha de la Gran Historia del universo, la épica astrofísica que esperaba ser descubierta y ser cantada. El pasaje de una visión estática del universo a la imagen dinámica (épica) toma la forma de una gradual epifanía: es la epopeya paralela de la construcción humana del conocimiento que se dibuja en el *Cántico cósmico*. Los indicios aparecen desde la primera cantiga: “Einstein por más que trataba,/ fracasaba, sus ecuaciones le daban siempre un modelo no estático/ de universo (Cantiga 1: *El Big Bang*)” y pronto se vuelve un motivo:

En el principio
Dios modeló con sus dedos el polvo cósmico.
¿Porque por qué giran las galaxias?
¿Qué puso en movimiento giratorio el universo?
“El hecho básico del universo es su expansión.”
La más básica de las realidades de la vida
esta expansión.
Es decir, decrece la densidad del universo,
se separan y separan las galaxias,

⁶⁰⁰ Fred Hoyle, “The Universe: Past and Present Reflections,” en *Engineering and Science*, vol. 45, n° 21981, p. 12.

⁶⁰¹ Fred Hoyle, Religion and the Scientists. Citado en Michael Anthony Corey, *The Natural History of Creation: Biblical Evolutionism and the Return of Natural Theology*, Lanham, University Press of America, 1995.

más y más hacia el rojo en el espectro,
mayor y mayor longitud de onda

(tren que se aleja)

sugiere una explosión primordial,
indica
una unión primordial, y una
explosión común.

Explosión hace 20.000 millones de años.⁶⁰⁹

Aún ha quedado un vago rumor de esa explosión,
ondas de radio venidas de las profundidades del espacio,
algo que se percibe en la televisión, dicen,
cuando está a todo volumen sin ningún canal.

(Cantiga 4: *Expansión*)

La yuxtaposición de cosmogonías revela, de una parte, el potencial poético de la teoría y, de otra, la profundidad gnoseológica del mito.

En el principio
cuando empezó la expansión que aún tenemos...

Lo primero fue el Caos según Hesíodo.

La súbita aparición de la materia y el espacio
explotando de la nada.

Cómo empezaron las cosas a partir de la nada.

Si las galaxias llenan todo el espacio ¿cómo se expanden?

A no ser que sea el espacio el que se expande;
sencillamente la escala de todas las distancias.

Y el comienzo de la expansión es la creación del universo.

“Lo más cercano al acto de creación
que ha descubierto la ciencia.”*

Nada físico pudo ocurrir antes del comienzo de la expansión
lo que satisface los requisitos de un acto de creación.

Antes de la expansión no sólo no había materia
sino tampoco espacio ni tiempo.

Si algo ocurrió “antes”, fue antes que hubiera antes.

Pero un Mecanismo separó materia de antimateria.

“El salto cuántico de la nada al tiempo”
que dice Coleman.**

De acuerdo: puede explicarse la creación sin necesidad de creador.
Pero a lo mejor,

⁶⁰⁹ El consenso actual en la comunidad científica es de $13\,787 \pm 0.020$ millones de años. Cf. Planck Collaboration, “Planck 2018 results. VI. Cosmological parameters”, en *Astronomy & Astrophysics*, 2020 [<https://arxiv.org/abs/1807.06209>; acceso: 4/11/2021].

el universo empezó a ser cuando el creador dejó de participar (hipótesis supuestamente atea de Atkins).***

(Cantiga 22: *En una galaxia cualquiera*)

*If space-time cannot exist at a singularity, then the point $R = 0$ in the Friedmann models describes a situation where space-time came into existence. The occurrence of the Friedmann singularity in this theory has therefore led to the widespread belief that the beginning of the expansion represents the creation of the universe. Certainly the singularity in general relativity is **the nearest thing yet to the act of creation that science has discovered**. If a singularity really did occur in the fashion described by the Friedmann models, with the matter density becoming infinite, then it is not possible to continue physics, or physical reasoning, through it to an earlier stage of the universe. That is to say, that nothing of physical relevance to the observed universe could occur before the beginning of the expansion, a condition which would seem to meet the requirements of an act of creation.⁶¹⁰

Coleman and Guth were in a Harvard lecture hall one April afternoon as a young Tufts professor, Russian emigre Alex Vilenkin, presented his version of genesis. According to him, the universe as a young bubble had tunneled like a metaphysical mole from somewhere else to arrive in space and time. That someplace else was “nothing.” Afterwards the three physicists sat in the hall and had a conversation that Lewis Carroll might have enjoyed, about nothing. “What is nothing?” asked Coleman, pressing his fingers together in front of his face. “Nothing,” said Vilenkin, “is no space, no time.” Coleman pondered that for a while. “There is an epoch without time; it is eternity,” he said finally. “So we make **a quantum leap from eternity into time.”⁶¹¹

***I am developing the view that the only way of explaining the creation is to show that the creator had absolutely no job at all to do, and so might as well not have existed. We can track down the *infinitely lazy creator*, the creator totally free of any labour of creation, by resolving apparent complexities into simplicities, and I hope to find a way of expressing, at the end of the journey, how **a non-existent creator can be allowed to evaporate into nothing and to disappear from the scene.**⁶¹²

El *anacronismo* cardenaliano, sin embargo, no es una *anacronía*, es decir, no es un reordenamiento (una puesta en *trama*) de una historia otramente lineal.

⁶¹⁰ Paul C. W. Davies, *Space and time in the modern universe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 159-160.

⁶¹¹ Dennis Overbye “The Universe According to Guth”, en *Discover*, junio, 1983, p. 93.

⁶¹² P. W. Atkins, *The Creation* (1981). Citado por Willem B. Drees, “Theology and cosmology beyond the Big Bang theory”, en *Science and Religion: One World — Changing Perspectives on Reality*, J.W. Fennema y Paul Iain (eds.), Dordrecht / Boston / Londres, Kluwer Academic Publishers, 1990, p. 112.

Como lo señala Haroldo de Campos a propósito de los Cantos de Pound, “if Pound’s poem is an epic, it is [...] a ‘plotless epic,’ a true epic of memory without a chronological succession of events, but one that corresponds to a collection of points of interest”.⁶¹³

Desde luego, la única épica posible en este mundo sin centro —sin mapa de Aquino— que es el nuestro, es una “plotless epic”, una épica sin trama y sin argumento, hecha de retazos de historia y mito. Pound reivindica la tarea sobrehumana de dar, por un esfuerzo de la voluntad estética, coherencia a un mundo incoherente. Y sin embargo los *Cantos* no son un libro sobre nada, como el soñado por Flaubert, los “rhythms of recurrence” que ocupan el rol de la trama son los grandes ritmos de la historia: el “repeat in history”, según explica Pound en una carta a su padre.⁶¹⁴

El acercamiento dialéctico de la forma cinematográfica de Eisenstein el cual se propone, en vez de seguir servilmente el argumento materializar la idea o la impresión buscada “through a free accumulation of associative matter”.⁶¹⁵ Una épica sin trama es necesaria para un tiempo discontinuo, como lo apunta en otro contexto Georges Didi-Huberman:

Si, d’autre part, l’histoire en son récit est ainsi faite de « renversements » et d’« enveloppements », alors il faudra savoir renoncer aux séculaires modèles de la *continuité* historique. L’historien devra donc savoir plier son propre savoir - et la forme de son récit - aux discontinuités et aux anachronismes du temps.⁶¹⁶

Balbuceo cuántico

⁶¹³ Augusto de Campos y Haroldo de Campos, “Sousândrade: The Clandestine Earthquake”, Antonio Sergio Bessa (trad.), en *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 39, n° 2, 2006, p. 214.

⁶¹⁴ Ezra Pound, *Letters, 1907-1941*, *op. cit.*, p. 285.

⁶¹⁵ Serge Eisenstein, *Film Form*, Jay Leyda (ed. y trad.), *op. cit.*, p. 61.

⁶¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 102.

Cardenal dedica una cantiga (la 42: *Un no sé qué que quedan*) al motivo de lo inefable. La cantiga toma el título del verso celeberrimo de la 7ª canción del *Cántico espiritual*: “un no sé qué que quedan balbuciendo”, con que San Juan plasma ese “no sé qué que se siente quedar por decir”⁶¹⁷ allende las mil gracias que las criaturas le refieren del Creador. Balbucir no es callar y en San Juan las vías apofática y catafática confluyen en una síntesis insuperada en la tradición mística occidental. Si en la *Subida del monte Carmelo* y en la *Noche oscura* predomina la doble renuncia de la vía purgativa, renuncia de las cosas y olvido de sí, en el *Cántico espiritual* un nuevo ritmo místico se impone:

nous sommes au cœur du lyrisme mystique et c'est, si l'on peut dire, d'une connaissance lyrique des créatures qu'il est question. Ainsi Jean de la Croix rejoint-il cette fois saint Bonaventure, lequel, lorsqu'il va à Dieu par les créatures ou par les fonctions de notre moi, est déjà en Dieu et, de ce point de vue central, vérifie l'un par l'autre les rythmes qu'il propose. Connaissance lyrique et extatique, regards enflammés d'un saint François d'Assise et de ceux qui s'approprient son émoi. [...] Plus profondément encore l'expérience qu'il traduit est une expérience de délire sacré. Le langage du *Cantique des Cantiques* n'a pas été choisi par artifice, mais parce qu'il était le seul qui répondît à la folie qui s'empare de l'âme, à sa course éperdue. Le rythme de la *Montée du Mont Carmel* et de la *Nuit obscure* n'est pas renié ; mais que faire, lorsqu'un lyrisme d'une autre sorte, c'est-à-dire un rythme et une expérience d'une autre qualité, nous emportent ?⁶¹⁸

La fuente inagotable de la cual mana este lirismo místico es la misma que alimenta el *Cántico* de Cardenal. Puro como el misterio en el *Cantar de los cantares*, tal furor del lenguaje llega al nicaragüense rico del limo de siglos de tradición mística y poética: a Buenaventura y Francisco hay que agregar el misticismo español del Siglo de Oro, con San Juan a la cabeza, y los innumerables estratos que conforman el *magnum opus* cardenaliano.

No es sorprendente que la poesía del carmelita se halle en el corazón de la lírica en lengua española del siglo XX, fascinando a poetas de las más diversas adscripciones. La presencia de San Juan es notable no solamente en poetas

⁶¹⁷ *Cántico* A, 7. San Juan de la Cruz *et al.*, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, *op. cit.*, p.757.

⁶¹⁸ Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, *op. cit.*, p. 652.

religiosos, como es de esperarse, tal el propio Cardenal, José Coronel Urtecho o Dámaso Alonso sino en poetas arreligiosos o francamente anticatólicos como Juan Ramón Jiménez. Es que la poesía sanjuanista encarna de forma paradigmática la que ha venido a ser una de las funciones, si no la principal, que los contemporáneos atribuyen a la poesía: la de decir lo indecible; y ello en un tiempo en que la lengua del poeta pena a nombrar un mundo en desintegración, como ha sabido verlo un poeta como Celan:

Si viniera,
si viniera un hombre,
si viniera un hombre al mundo, hoy, con
la barba de luz de
los patriarcas: debería,
si hablara de este
tiempo,
debería
sólo balbucir y balbucir,
siempre-, siempre-,
asíasí.⁶¹⁹

Ernst Curtius, quien considera el grupo de tópicos de “lo indecible” (*Unsagbarkeit*) desde una perspectiva retórica, incluyéndolos en la tópica del panegírico personal, señala la pertenencia a este grupo del lugar común que consiste en “la afirmación de que el autor no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar (*pauca e multis*)”.⁶²⁰ En su faceta mística pueden hallarse ejemplos en la literatura sapiencial hebrea: “Añadiríamos mucho más y nos quedaríamos cortos; así que resumiendo lo dicho: el Señor lo es todo”,⁶²¹ y es, desde luego, un motivo constitutivo en la *Divina comedia*:

*Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer "poco".*⁶²²

⁶¹⁹ “Tubinga, enero”. Paul Celan, *Obras completas*, José Luis Reina Palazón (trad.), Madrid, Trota, 2002, p. 163.

⁶²⁰ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina I*, *op. cit.*, p. 232.

⁶²¹ *Eclesiástico* 43, 27 (traducción interconfesional).

⁶²² *Paradiso XXXIII*, 121-122. Dante, *Divina Commedia*, *op. cit.*, p. 646.

Más que un cliché retórico se trata, en el caso del discurso místico, de una verdadera declaración de principios constitutiva de lo que podríamos denominar, en San Juan y en Dante como en Cardenal, una poética apofática o de la negación, y como tal se asume desde el íncipit de la cantiga:

Oculto y ambivalente.
Ni personal ni no personal.
No personal y personal.

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

La conformación de un discurso de lo inefable de la cual hereda la poesía de Cardenal hunde sus raíces en las doctrinas neoplatónicas de Plotino (205-270), para quien lo Uno, estando allende la cognición, es también y por ello esencialmente inefable. Y si bien nada puede predicarse de él,⁶²³ “nosotros tratamos de designárnoslo a nosotros mismos como podemos”.⁶²⁴ Pues la inefabilidad de lo Uno, lejos de condenarnos a la afasia, funciona como un acicate lingüístico. Si en un primer momento, “nos quedamos perplejos con dolores de parto sin saber qué decir”,⁶²⁵ una vez destrabadas las lenguas podremos “hablar de todas las cosas posteriores a él”,⁶²⁶ y, si no podemos expresarlo -decir lo que es-, podemos no obstante “hablar acerca de él”⁶²⁷ -decir lo que no es. Tal doctrina sienta las bases para una palabra en máxima tensión consigo misma, eléctrica en su manera de alojar la paradójica imposibilidad de “poder decir que es así, ni tampoco que no es así”,⁶²⁸ sobrecargada en su impulso por tocar lo que está, por definición, fuera del lenguaje “hay que ser indulgentes con nuestro vocabulario si, al tratar de hablar acerca de él, nos vemos forzados, para poder expresarnos, a emplear palabras cuyo uso, en rigor,

⁶²³ La idea la expresa Platón en *Parménides* 142a: “no hay para él ni nombre ni enunciado, ni ciencia, ni sensación ni opinión que le correspondan.” Platón, *Diálogos V*, M^a Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero (trads.), Madrid, Gredos, 1988, p. 72.

⁶²⁴ *En.* V, 3^o, 13. Plotino, *Enéadas V-VI*, Jesús Igal (trad.), Madrid, Gredos, 1998, p. 76.

⁶²⁵ *Idem*, p. 108.

⁶²⁶ *Idem*, p. 508.

⁶²⁷ *Idem*, p. 78.

⁶²⁸ *Idem*, p. 508.

no toleramos. Sobrentiéndose en cada caso un ‘cuasi’”.⁶²⁹ En efecto, la advertencia plotiniana lleva en germen la posibilidad de una liberación de las potencias simbólicas del lenguaje que los poetas sabrán explotar con grande eficacia, una vez adquirida la libertad para recorrer a su guisa los diversos grados del Ser y del Decir:

La dificultad surge principalmente porque la comprensión de aquél no se logra ni por ciencia ni por intuición, como los demás inteligibles sino por una presencia superior a la ciencia. Ahora bien, el alma se aparta de ser una, es decir, deja de ser del todo una siempre que adquiere ciencia de alguna cosa. Porque la ciencia es razonamiento, y el razonamiento es multiplicidad. El alma, pues deja atrás la unidad cayendo en el número y en la multiplicidad. Es preciso, por tanto, transponer la ciencia y no salirse en modo alguno de la unidad; bien al contrario, hay que abandonar la ciencia y los escibles y todo otro espectáculo aunque sea bello. Porque toda belleza es posterior a aquél y proviene de aquél, como toda luz del día proviene del sol. Y por eso dice Platón que es “inefable” e indescriptible. Pero hablamos y escribimos acerca de él como señalando el camino a quien desee un punto de contemplación, tratando de remitirle a aquél y de despertarle de los razonamientos a la contemplación. Pero la instrucción termina donde termina el camino y la marcha. La contemplación misma es ya tarea propia de quien desee ver.⁶³⁰

La sistematización de las ideas esbozadas por Plotino será llevada a cabo por el teólogo y místico bizantino conocido como Pseudo Dioniso Areopagita (siglos V y VI). El Areopagita establece las nociones de vía afirmativa (catafática) en su obra *Los nombres de Dios*. De acuerdo con este método, seguido principalmente por la teología escolástica, los atributos se predicán de la Divinidad con menor propiedad a medida que nos alejamos de su unidad y simplicidad. La vía negativa (apofática) que no admite grados, es el camino más directo para llegar a Dios y consiste en predicar *nada* de toda creatura, a fin de penetrar “en las tinieblas realmente misteriosas del no-saber”⁶³¹ y abismarse “en

⁶²⁹ *Idem*, p. 515.

⁶³⁰ *Idem*, p. 540.

⁶³¹ “*Cloud of Unknowing* (Nube del no-saber), la mejor obra de espiritualidad del siglo XIV, en inglés, toma el título de estas líneas. Idea que desarrollaría Nicolás de Cusa bajo el nombre de la *Docta ignorantia*, y los místicos alemanes, particularmente Juan Taulero, llamaron *noche oscura*, dos siglos antes de que San Juan de la Cruz consagrara definitivamente la expresión.”

lo totalmente incomprensible e invisible, abandonado por completo en el que está más allá de todo y es de nadie, ni de sí mismo ni de otro” hasta lograr la unión “con Aquel que es totalmente incognoscible y, por el hecho de no conocer nada, entiende por encima de toda inteligencia”.⁶³²

Las dos vías son, así, dos momentos de un mismo movimiento discursivo, complementarios y no excluyentes, que dan a un tiempo cuenta tanto de la locuacidad como del laconismo propios del discurso místico. Pues si “la Escritura es extensa y brevísima, y [...] el evangelio es amplio y extenso y a la vez conciso”, ello es así porque “la misericordiosa Causa de todo es elocuente y lacónica a la vez e incluso callada”.⁶³³ En efecto, el discurso catafático procede “desde lo más alto hasta lo más bajo, y cuanto más se descende, en esa proporción aumenta el caudal de ideas”, mientras que “cuando uno intenta subir desde las cosas de abajo hasta lo Sumo, a medida que sube comienzan a faltarle las palabras y cuando ha terminado ya la subida se quedará totalmente sin palabras y se unirá completamente con el Inefable”.⁶³⁴

Si bien aparece frecuentemente y con variaciones a lo largo del *Cántico*, aquí el motivo de lo inefable muestra sin ambages su raigambre en la mística fundacional:

Para Pseudo-Dionisio es el cosmos y no lo es.

Todo lo que es

y nada de lo que es.

Igual que aquel:

“lo conozco e ignoro” (un babilonio)

o aquel

“generación sucede a generación
y siempre escondido” de un jeroglífico.

Junto al mar, Numenio, vio que era como mirar el mar azul

y allá muy lejos una barquilla de pesca,

La teología mística, I. Pseudo Dioniso Areopagita, *Obras completas*, Hipólito Cid Blanco y Teodora H. Martín (trads.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p. 247. Nota al pie.

⁶³² *Idem*, p. 247.

⁶³³ *Idem*, p. 246.

⁶³⁴ *Idem*, p. 249. He modificado los tiempos verbales por motivos de concordancia.

un puntito apenas
uno no la ve, pero si mira bien,
de pronto la ve
por un instante...*
Peor lo de Erígena, que:
“puede llamarse sin impropiedad Nada”**.**
El problema es que estando en todo está más allá de todo.
Ando buscando a mi amante en el universo.
En la aromada noche de Bagdad
a falta de Su rostro Ibn-L-Farid
se contenta con la luna llena.***
O en verdinegra selva aquel amazulu:
“Unkulunkulu:
en verdad no sabemos de él sino su nombre.”****

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

*Nos es posible extraer los significados de los cuerpos a partir de sus semejantes, así como de los indicios de los objetos que están en nuestra presencia. Al Bien, en cambio, no hay medio alguno de comprenderlo, ni a partir de algún objeto presente ni de ningún ser perceptible semejante. Habrá, pues, que actuar en sentido contrario. Igual que una persona que, instalada sobre un mirador, otea con agudeza y de un solo golpe de vista, ve una barca de un pescador solitario, sola, aislada, llevada por las olas, del mismo modo es necesario que uno, apartándose bien lejos de lo sensible, dialogue solo con el Bien solo; allí no hay hombre ni ningún otro viviente, ni cuerpo grande ni pequeño, sino cierta divina soledad indecible y sencillamente indescriptible, allí tiene morada el Bien, entretenimientos y fiestas y, él mismo, en paz y bienaventuranza, el Pacífico, el Soberano, reside siendo llevado alegremente sobre la esencia. Pero si alguno obstinándose en las cosas sensibles se imagina que es alguien que vuela hacia el Bien y después, al vivir voluptuosamente, cree que lo alcanzó, se engaña totalmente. Porque para esto se necesita un método que no es fácil, sino que sobrepasa lo ordinario. Es lo mejor estar despreocupado por lo sensible, tener un ardor juvenil por

los saberes y contemplar los números, para, de este modo, llegar a poder dedicarse a un saber: qué es el ser.” *Fr. 2* (11 L.).⁶³⁵

**[D]e Dios no se puede decir nada con propiedad, ya que supera todo intelecto y todas las significaciones sensibles e inteligibles quien es mejor conocido ignorando, de quien la ignorancia es verdadera sabiduría, y de quien en todo con más verdad y fidelidad se niega que no se afirma. Pues todo cuanto de Él se niega, verdaderamente se niega, pero no todo cuanto se afirma, se afirma con verdad. Ciertamente si afirmas que Él es tal o cual, se te podrá probar la falsedad, ya que no es nada de lo que es, se dice o se puede entender. *Div. 510c*.⁶³⁶

***Had they recalled his face’s loveliness to Jacob,
From his remembrance Joseph’s beauty would have vanished;
Or if Job even in his sleep had seen him come
A visitant, the sooner had his plague been cured.
To him when he is manifest and face to face
Every full moon and every lesser form do lean.
His virtues are perfections: had he given his light
To the full moon, it never would have been eclipsed.
Said I ‘all love for thee is in me’, he would say:
‘Loveliness is mine; the whole of beauty is in me.’
For all the art of those who would describe his beauty,
Time shall run out, and never he be full described. ⁶³⁷

****I say then that there is not one amongst us who can say that he knows all about Unkulunkulu; for we say, ‘Truly we know nothing but his name; but we no longer see his path which he made for us to walk in; all that remains is mere thought about the things which we like; it is difficult to separate ourselves from these things, and we make him a liar, for that evil which we like of our own accord, we adhere to with the utmost tenacity.’ If any one says, ‘It is not proper for you to do that; if you do it you will disgrace yourself;’ yet we do it, saying, ‘Since it was made by Unkulunkulu, where is the evil of it?’⁶³⁸

A un tiempo lacónico y locuaz, el fragmento solicita, amén de la del Areopagita, las voces del filósofo griego precursor del neoplatonismo Numenio

⁶³⁵ Numenio de Apamea, *Fragmentos y testimonios*, Francisco García Bazán (trad.), Madrid, Gredos, 1991, p. 233-234.

⁶³⁶ Juan Escoto Eriúgena, *División de la naturaleza*, Francisco José Fortuny (trad.), Barcelona, Orbis, 1984, p. 140.

⁶³⁷ Martin Lings (ed. y trad.), *Sufi poems: a mediaeval anthology*, Cambridge, Islamic Texts Society, 2004, p. 76.

⁶³⁸ Henry Callaway (trad.), *The religious system of the Amazulu*, London, Trübner, 1870, p. 23-24.

pero nunca se aleja la una de la otra
siempre están en pareja.
Cuando vos te me vas
yo voy detrás de vos
y cuando yo soy quien me voy
vos vas detrás.
Somos como esas dos palomitas
de San Nicolás.

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

Este pasaje es una reescritura del epigrama de los esquirines, un primer poema “escrito vagamente a Dios” y que, según Cardenal, “[e]n las ediciones de [sus] epigramas suele estar entre los últimos [...] porque fue el último de [su] vida”:⁶⁴⁰

Como canta de noche la esquirina
al esquirín que está sobre otra rama:
“Esquirín,
si querés que vaya, iré
si querés que vaya, iré”,
y a su rama la llama el esquirín:
“Esquirina,
si querés venir, vení,
si querés venir, vení”,
y cuando ella se va a donde él está
el esquirín se va para otra rama:
así te llamo yo a ti,
y tú te vas.
Así te llamo yo a ti,
y tú te vas.⁶⁴¹

La declaración de *Vida perdida* se comprende mejor atendiendo a los términos en los que Cardenal describe su conversión de 1956.⁶⁴²

Hice eso que en la historia de muchos santos se llama una conversión.
Exactamente como uno se suicida, como Rigoberto [López Pérez] se

⁶⁴⁰ Ernesto Cardenal, *Vida perdida, op. cit.*, p. 88.

⁶⁴¹ Ernesto Cardenal, *Epigramas* (1961), Buenos Aires / México, Carlos Lohlé, 1972, p. 58.

⁶⁴² La clave la proporciona, desde luego, el título de ese primer volumen de memorias y su alusión al versículo evangélico: “El que halla su vida la perderá, y el que pierde su vida por mi causa la hallará.” (*Mateo* 10, 39, RVA-2015)

había suicidado matando a Somoza. Yo en un instante resolví matarme a mí mismo, como quien mata a un tirano. Inmediatamente pasó una cosa muy rara, quedé completamente cambiado en otra persona, y quedé liberado. Todo lo que yo había amado hasta entonces, dejó de tener valor para mí.⁶⁴³

El motivo de la renuncia y la consecuente soledad se asocia en esta cantiga explícitamente a la simbología nocturna de San Juan de la Cruz, la autoridad clásica en lo que concierne a la vía purgativa, al tiempo que se evoca, como contraparte y acaso como consuelo, la temática social, esa otra faceta constitutiva de la escritura cardenaliana:

EN DONDE SE DESCRIBE UN INSTANTE DE LA NOCHE OSCURA:

En la oscuridad, semidormido,
mi cuerpo desnudo en la noche caliente de Managua
pega contra la pared pulida
y fresca como una piel
y, despertado, en la oscuridad
la pared me devuelve
a mi soledad sin fin.

Una soledad que sólo terminará con la muerte.
Solo pero con el pueblo.

No me quejo. Meister Eckhart decía:
Se postran y hacen genuflexión sin saber a quién:
¿para qué genuflexión si está dentro de uno?
Perseguido por la Inquisición, Gestapo de su tiempo.

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

Desbordando todo convencionalismo literario, el motivo de la soledad recorre el *Cántico cósmico* dotándolo de una dimensión profundamente humana. Tal y como señala Luce López-Baralt,

Su franqueza es de excepcional importancia, ya que rompe [...] con dos milenios de silencio cristiano al respecto. Nuestro poeta dice lo que quizá hubieran dicho los amorosísimos san Francisco o san Juan de la Cruz si

⁶⁴³ Caupolicán Ovalles, “Entrevista a Ernesto Cardenal” (1964). Citado en Paul W. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, *op. cit.*, p. 50.

hubieran podido. Estamos ante una de las aportaciones más novedosas de Cardenal a la historia de la literatura mística, y ante uno de los momentos poéticos más estremecedores de las letras hispanas. Cardenal ha vuelto a ser revolucionario por caminos insospechados. Y lo habrá de seguir siendo, ya que, muchos años más tarde, aún mantiene incólume su protesta histórica de haberse visto forzado por la estructura eclesial a una soledad sin esperanza.⁶⁴⁴

Con todo, desde nuestra perspectiva es el carácter paradójico de la palabra apofática el de mayor interés en cuanto se halla en la base la articulación de los discursos místico y científico. Articulación que es ella misma un motivo en el poema:

En un universo cognoscible
al menos en parte cognoscible.

La diversidad de la realidad
y su unidad.

Todos los seres somos de la misma esencia,
compuestos de las mismas partículas elementales.

Ahora los físicos hablan como los místicos.

(Cántiga 6: *Más allá y más acá*)

Ello ocurre porque la nueva física es realmente *nueva*. Es una etapa aparte, que para Bachelard representa un *nuevo espíritu científico* y que comenzaría en 1905 (el *annus mirabilis* de Einstein), cuando la Relatividad *a touché au temps et à l'espace*, parafraseando a Mallarmé. “A partir de esta fecha—explica Bachelard—, la razón multiplica sus objeciones, disocia y reconfigura las nociones fundamentales y ensaya las abstracciones más audaces. En veinticinco años, como signos de una asombrosa madurez espiritual, aparecen tales pensamientos, que uno sólo de ellos bastaría para dar lustre a un siglo.”⁶⁴⁵ La Relatividad einsteiniana inauguró un camino lleno de *piedras de escándalo* (la expresión la usa Étienne Gilson): mecánica cuántica de Planck, mecánica ondulatoria de Louis de Broglie, física de las matrices de Heisenberg, mecánica de Dirac, reordenan

⁶⁴⁴ Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁴⁵ Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico*, *op. cit.*, p. 9.

profundamente las posibilidades de la experiencia. En palabras del poeta del

Cántico cósmico:

Incluso los átomos obedecían determinadas reglas
se había creído.

Pero se descubrieron en la naturaleza aspectos rebeldes.

En vez del mecanismo rígido de relojería
el zig-zag impredecible del electrón.

(Cantiga 29: *Cántico cuántico*)

El lenguaje del poeta y loco Alfonso Cortés (1893-1969) sirve como un puente —como un interpretante— para acercarse a la nueva concepción contraintuitiva del espacio tiempo einsteiniano:

En 1927, Alfonso Cortés, autor de una poesía de ribetes metafísicos y cuasi surrealistas, “perdió repentinamente la razón, se volvió loco, permaneciendo encerrado y encadenado, con períodos de lucidez y accesos de esquizofrenia, hasta que en marzo de 1944, lo trasladaron al Hospital de Enfermos Mentales de Managua”. Ese mismo año (¿antes o después de ese primer acceso de locura?) escribió su “Canción del espacio”:

La distancia que hay de aquí a
una estrella que nunca ha existido
porque Dios no ha alcanzado a
pellizcar tan lejos la piel de la
noche. Y pensar que todavía creamos
que es más grande o más
útil la paz mundial que la paz
de un solo salvaje...

Este afán de relatividad de
nuestra vida contemporánea —es
lo que da al espacio una importancia
que sólo está en nosotros, —
—y quién sabe hasta cuándo aprenderemos
a vivir como los astros—
libres en medio de lo que es sin fin
y sin que nadie nos alimente.

La tierra no conoce los caminos
por donde a diario anda —y
más bien esos caminos son la
conciencia de la tierra... —Pero si
no es así, permítaseme hacer una
pregunta: —Tiempo, ¿dónde estamos
tú y yo, yo que vivo en ti y
tú que no existes?

Cardenal construye, alrededor del poema de Cortés, su propia “Canción del espacio-tiempo” (Cantiga 9), la cual tematiza el cambio de paradigma:

Que fuera comprensible era el gran misterio para Einstein.
Mirando en la distancia miramos hacia el pasado del universo
A una distancia mayor de 5.000 Mpc⁶⁴⁶
una época en que los quasares no habían nacido todavía
*¡porque Dios no ha alcanzado a
pellizcar tan lejos la piel de la
noche!*

(En cuanto a distancias tan descomunales está
como dijo Alfonso Cortés
la distancia a una estrella que nunca ha existido.)

(Cantiga 9: *Canción del espacio-tiempo*)

The eternal mystery of the world is its comprehensibility. [...] The fact that it is comprehensible is a miracle.⁶⁴⁷

La alusión a Einstein en el primer verso del fragmento resume bien el cambio de paradigma lógico y discursivo, análogo al pasaje de una *teología* a una mística: esto es, de una discursividad positiva (catafática) a una negativa (apofática).

⁶⁴⁶ Un megapársec es una unidad de longitud usada en astronomía (1 pc = 3,2616 años luz). 5000 Mpc = 16.308 millones de años luz. Algo más de 1 500 000 000 000 000 000 000 kilómetros.

⁶⁴⁷ Albert Einstein, “Physics and reality”, en *Journal of the Franklin Institute*, 1936. Citado en *Walter Isaacson*, *Einstein: his life and universe*, Nueva York, Simon & Schuster, 2007, p. 462.

Frente a las perspectivas abiertas por la nueva cosmología, los versos citados de Alfonso Cortés *apenas* parecen una exageración: los 5 000 megaparsecs del tercer verso equivalen a algo más de 1 500 000 000 000 000 000 000 kilómetros. Estamos de lleno en el dominio de lo impresentable. En los límites de la lógica: de lo razonable y de lo decible. No es de extrañar, pues, que los *modus loquendi* de la mística y de la poesía se traslapen. Ya lo decía uno de los padres de la mecánica cuántica, Niels Bohr: “when it comes to atoms, language can be used only as in poetry.”⁶⁴⁸

De manera análoga a como los dichos de la mística “antes parecen dislates que dichos puestos en razón”,⁶⁴⁹ sólo una lógica desquiciada puede dar cuenta de un mundo caótico. El discurso poético es el único apto para intentar decir las realidades de la nueva física. Una dicción oblicua, se hace *necesaria*, no con fines estilísticos sino ontológicos, como en este fragmento que es casi un acertijo (y que sugiere, dibujando su contorno, una imagen de la *entropía*):

En todo el universo muriendo las estrellas.
El orden nace del caos
y vuelve al caos.
Sin poder ser orden nunca más.
La relación, por ejemplo, entre una refrigeradora
y el destino final del universo.
Cuando el sol esté quemando ya su último hidrógeno...

(Cantiga 9: *Canción del espacio-tiempo*)

Así, una lógica otra, *subrepticia*, se esfuerza por evitar la disgregación del mundo, por mantener unidas las cosas. Una operación transcodificadora (entre lo abstracto a lo íntimo) viene a paliar la pérdida del sentido, como en este

⁶⁴⁸ Werner Heisenberg, *Physics and beyond*, Nueva York, Harper & Row, 1971, p. 41.

⁶⁴⁹ Juan de la Cruz *et al.*, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960.

fragmento relativista, en el cual la conjunción disyuntiva explicita la alternancia entre sistemas de signos:

En el universo cuatridimensional
el pasado y el futuro existen siempre.
-Yo poniéndole siempre a ella aquella gabardina
a la salida de la Facultad-
En el de tres dimensiones
como que *transcurre* el tiempo.
Pero es un espejismo.
Una ilusión óptica del espacio es el tiempo.

O:

“El tiempo es hambre y el espacio es frío”
dijo Alfonso Cortés. ¿Qué quiso decir?
El hambre se siente con el tiempo. Como
si uno no come los tres tiempos al día.
El espacio nos separa. Es soledad y frío.
En el espacio-tiempo somos
como esos niños durmiendo en la calle
envueltos en periódicos en la gran ciudad
con hambre y frío.

(Cantiga 9: *Canción del espacio-tiempo*)

Algo semejante ocurre en este otro pasaje:

Por otra parte
¿será el espacio la materia y el tiempo la conciencia?
¿Y espacio y tiempo sean uno como cuerpo y alma?
¿Tiempo y espacio como el uno dentro del otro?
Él tenía veinte años...
pero un día es como mil años
para el relativista como para S. Pedro.

(Cantiga 6: *Más allá y más acá*)

En él confluyen los discursos de la física relativista, el discurso místico y la expresión de una subjetividad lírica (esto último a través de un verso elíptico y sumamente condensado que enlaza con una pasaje anterior: “Él tenía 20 años, ella 15 o cumpliendo 16./ [...] Fue el último adiós,/ y fue cuando él le recitó a Neruda [Cantiga 4: *Expansión*]). La interacción de los tres discursos

yuxtapuestos tiene el efecto de una interpretación múltiple dinámica, en el que cada fragmento traduce y es traducido por los otros.

Otros son los recursos discursivos puestos a la obra en un pasaje como el siguiente, notablemente el oxímoron:

La disciplina del mundo macroscópico se derrumba en ese mundo.
La realidad subyacente al mundo irreal cuántico.

¡El impalpable mundo palpable!

¿Es posible que la naturaleza sea tan absurda?

Se preguntaba Heisenberg en el parque de madrugada, en la incierta luz danesa, tras las largas discusiones con Bohr.

Bohr que rechazaba teorías por no ser suficientemente locas.

(Cantiga 29: *Cántico cuántico*)

I remember **discussions with Bohr** which went through **many hours till very late at night** and ended almost in despair; and when at the end of the discussion I went alone for a walk in the neighbouring park I repeated to myself again and again the question: **Can nature possibly be so absurd** as it seemed to us in these atomic experiments?⁶⁵⁰

La actitud de Bohr, plasmada en último verso citado, es más la de un místico que la de un físico: recuérdese el *Credo quia absurdum* de Tertuliano. La perplejidad de la razón en su desasimiento queda plasmada en la figura del físico Werner Heisenberg, cuyo Principio de incertidumbre, como una muestra de la fina ironía cardenaliana, impregna la luz del amanecer danés. Un lenguaje oximorónico, al interior del cual los contrarios coexisten sin anularse, viene a expresar un *mundo oximorónico*: la realidad real, lo palpable impalpable. El mundo cuántico se revela, de este modo, más que nunca el *símbolo adecuado* de la divinidad:

Como en los experimentos de la mecánica cuántica
la pregunta de Dios:

Es decir dependiendo de la pregunta
(¿onda o partícula?).

⁶⁵⁰ Werner Heisenberg, *Physics and philosophy: the revolution in modern science*, Nueva York, Harper & Row, 1962, p. 42.

(Cantiga 42: *Un no sé qué que quedan*)

El *Cántico cósmico* abraza los dislates de la cuántica, absorbiendo su discursividad:

No son
exactamente electrones fantasmas los de las ecuaciones cuánticas
sino realidades fantasmas, mundos fantasmas
que sólo existen cuando son observados.

Einstein no lo aceptó en toda su vida.
La incertidumbre como propiedad inherente a la materia.
Esta intangible cualidad de las partículas cuánticas...
“Nadie entiende la física cuántica”

dijo Feynman.

Así los cuantos:
como no hay orden en estos cantos.

(Cantiga 29: *Cántico cuántico*)

There was a time when the newspapers said that only twelve men understood the theory of relativity. I do not believe there ever was such a time. There might have been a time when only one man did, because he was the only guy who caught on, before he wrote his paper. But after people read the paper, a lot of people understood the theory of relativity in some way or other, certainly more than twelve. On the other hand, I think I can safely say that nobody understands quantum mechanics.⁶⁵¹

Los últimos dos versos, explícitamente metapoéticos, muestran hasta qué punto el *ethos* del poema se acuerda —en el sentido musical— con el *ethos* científico. Un *ethos* científico, al menos en este fragmento, más feymaniano que einsteiniano. En efecto Feynman, contrariamente a Einstein, recomienda en sus famosas conferencias, abrazar el dislate cuántico:

So do not take the lecture too seriously, feeling that you really have to understand in terms of some model what I am going to describe, but just relax and enjoy it. I am going to tell you what nature behaves like. If you will simply admit that maybe she does behave like this, you will find her a delightful, entrancing thing. Do not keep saying to yourself, if you can possibly avoid it, ‘But how can it be like that?’ because you will get

⁶⁵¹ Richard P. Feynman, *The Character of Physical Law*, Cambridge, (MA) / Londres, The M.I.T. Press, 1985, p. 129.

‘down the drain’, into a blind alley from which nobody has yet escaped. Nobody knows how it can be like that.

El principio ideográmico, con su capacidad para acoger lo múltiple de encontrar un consenso en lo variado, encuentra, así, un terreno fértil en la presentación de la realidad cuántica. La estrategia cardenaliana basada en la yuxtaposición de los discursos hace sus pruebas en esta lucha con el ángel que culmina en el paroxismo nominativo de la cantiga final, *Omega*:

El “Único Innumerable” de Polinesia.

Hunab Ku, 8.000 veces Dios (y a la vez para ellos, los mayas) “El de una sola Edad”.

Nyongmo (Costa de Oro) con las estrellas
ornamentos colgados de su cara.

Mawu, de los ewhe: el azul es su velo
y la luz el aceite con que abrillanta su piel.

Bayame de los waradjuri-kamolaroi-euahlayi, no se le puede ver,
en transparente trono de cristal de roca,
sólo oír y sentir.

Ta’aroa de los Mares del Sur,
de eternidad en eternidad cambia de concha,
permanentemente joven.

Meim num’-vater ("Papá del Cielo") de los samojedos,
el arco-iris la orla de su manto.

El *Uriin Ajytojon* de los yakuts, arriba de 6 cielos.

Macunaima, “El que trabaja de noche” (en Venezuela).

“El Gran Errabundo” de los sinkyone.

Bhgwan, de los nhlil, en el principio enteramente solo,
a quien oran: “¡No nos mantengas lejos de los cereales!”

Babkkoore-Mabishtsedab (“El que creó”)

estaba compuesto de los vapores
que existían antes que el mundo fuera hecho por él.

Murungu de los kikuyu de Kenya
presencia invisible en todas partes.

El “luminosísimo *Khan*” de los beltires
y “dorada luz buena de arriba” de los voguls.

Juok a quien oran los anuak: “No tengo otro.”

[...]

La cantiga prolonga por 700 versos el asalto lingüístico, en una especie de *catáfasis apofática* oximorónica y lujuriente. La acumulación expolitiva bascula

así hacia la saturación, en un último intento de nombrar lo innombrable, densificando el lenguaje hasta la incandescencia como la nube de gas que se inflama en los bordes de un agujero negro, dibujando en su caída los contornos de lo invisible, para finalmente condensarse en una especie de “viaje a la semilla” del Big Bang:

¿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?

Quando no había nada.

En el principio...

A MANERA DE (IN)CONCLUSIÓN

He intentado mostrar, a lo largo de estas páginas, que el *Cántico cósmico* no es —o no es únicamente— un oxímoron de quinientas páginas: es (como el propio Cardenal) un ideograma, un punto de encuentro de imágenes del mundo menos opuestas que complementarias. Cuya diversidad, a menudo conflictiva, es —vale la pena repetirlo— constructiva antes que destructiva.

En una entrevista realizada para el programa *Horizon* de la BBC, en 1981, Richard Feynman recordaba la siguiente anécdota en la que el físico dialoga con un amigo artista:

He'll hold up a flower and say, "Look how beautiful it is," and I'll agree, I think. And he says—"you see, I as an artist can see how beautiful this is, but you as a scientist, oh, take this all apart and it becomes a dull thing." And I think that he's kind of nutty. First of all, the beauty that he sees is available to other people and to me, too [...]. At the same time I see much more about the flower than he sees. I can imagine the cells in there, the complicated actions inside which also have a beauty. [...] Also the processes, the fact that the colors in the flower evolved in order to attract insects to pollinate it is interesting—it means that insects can see the color. It adds a question: Does this aesthetic sense also exist in the lower forms? Why is it aesthetic? All kinds of interesting questions which shows that a science knowledge only adds to the excitement and mystery and the awe of a flower. It only adds; I don't understand how it subtracts.⁶⁵²

La reflexión de Feynman —de una claridad y candidez admirables en un premio Nobel— ilustra la oposición y la resolución del conflicto entre una concepción racionalista (la de científico) de la belleza, de raigambre platónica y

⁶⁵² Richard P. Feynman, *The Pleasure of Finding Things Out*, *op. cit.*, p.2.

pitagórica, y una concepción empirista (la del artista), representada, por ejemplo, por Hume, Locke y Burke. La belleza, según la primera concepción, es asequible sólo a la inteligencia. Es la ley física, “a rhythm and a pattern between the phenomena of nature which is not apparent to the eye, but only to the eye of analysis” ,⁶⁵³ tal como la definía el mismo Feynman en 1964. Es la belleza *en sí*, según instruye a Sócrates la sacerdotisa Diotima de Mantinea.⁶⁵⁴ Es el *consensus in varietate* de Christian Wolff⁶⁵⁵ y la *perfectio* de Leibniz.⁶⁵⁶ Es, en palabras de Lord Shaftesbury, “whatever in the order of things is according to just design, harmony and proportion”.⁶⁵⁷

Frente a la concepción racionalista, la idea empirista de la belleza, que surge a partir del siglo XVII (y que predomina hasta nuestros días, como lo ilustra la anécdota contada por Feynman), se rige por la noción de *gusto*, según la cual lo bello no depende de la proporción y armonía de los objetos, sino de la relación del sujeto con dichos objetos. La sensación y el sentimiento subjetivos destronan entonces a la razón en la apreciación estética.

Me confieso, con Feynman (y apuesto a que Cardenal haría lo propio), incapaz de comprender cómo el conocimiento científico hurtaría cualquier cosa a la belleza de una flor, de un arcoíris: “It only adds”. La ciencia suma, además, porque el conocimiento mismo es fuente de goce estético. En palabras del médico y físico Hermann von Helmholtz: “there is a kind, I might almost say, of artistic satisfaction, when we are able to survey the enormous wealth of

⁶⁵³ Richard P. Feynman, *The Character of Physical Law*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵⁴ *Banq.*, 210e-211a. Platón, *Diálogos III*, Carlos García Gual, Emilio Lledó Iñigo y Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1986, p. 263.

⁶⁵⁵ “Perfection is agreement in variety [consensus in varietate], or of several mutually different things in one” Christian Wolff, *Philosophia prima, sive Ontologia, methodo scientifica pertractata*, Frankfurt / Leipzig 1730, § 503. Citado por Matteo Favaretti Camposampiero, “Sciences Without a Name: Teleology, Perfection, and Harmony in the Leibniz-Wolff Debate” en *Studia Leibnitiana*, vol. 50, n° 1 (2018), p. 10.

⁶⁵⁶ Cf. Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Jasmin Reuter (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 176-181.

⁶⁵⁷ Anthony Ashley Cooper (third Earl of Shaftesbury), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Lawrence E. Klein, Cambridge, Cambridge, University Press, 2000, p. 189.

Nature as a regularly-ordered whole—a kosmos, an image of the logical thought of our own mind”.⁶⁵⁸ Y el propio Aristóteles identificó los orígenes de la poesía en esta fruición del conocimiento: “aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás [...]. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa”.⁶⁵⁹

Se trata, pues, como sugiere Feynman, de sumar. De buscar, como lo hemos visto en capítulos anteriores, una visión estereoscópica que combine lógica, sensación y sentimiento. De dibujar la imagen *cosmológica* del mundo, en el sentido de Swimme: “science aims at an understanding of the Earth’s rotational and revolutionary movements around the Sun, while cosmology aims at *embedding a human being in the numinous dynamics of our solar system.*”⁶⁶⁰ Por su parte, el filósofo Philippe Lacoue-Labarthe toma prestado de Aristóteles la noción de *apófansis* para designar la capacidad que tiene el arte “de rendre manifeste la nature et de faire que pour nous, hommes, il y a un *monde*”.⁶⁶¹ Las obras artísticas de este tipo son —digámoslo una vez más con Pound— “keys or passwords admitting one to a deeper knowledge, to a finer perception of beauty”.⁶⁶² El *Cántico cósmico* es una de ellas.

Si toda obra relevante reinventa el género en el cual se inscribe, la influencia, es si cabe, más determinante en lo que se refiere al metadiscurso, es decir al discurso sobre el género (teoría) o la obra (crítica). En el caso de Cardenal, quien adopta el *canto* poundiano para la creación de sus *cantigas*, la tarea se ve facilitada por la ingente contraparte teórica que el propio Pound proporciona (y, al mismo tiempo, se dificulta, dada la prolijidad y la

⁶⁵⁸ Hermann von Helmholtz, *Popular lectures on scientific subjects. First series*, E. Atkinson (trad.), Nueva York / Bombay, Longmans, Green and Co., 1903, p. 279.

⁶⁵⁹ *Poét.*, IV, 13-16. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, p. 136-136.

⁶⁶⁰ Brian Swimme, *The hidden heart of the cosmos: humanity and the new story*, *op. cit.*

⁶⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe, “Sublime” *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime/>; acceso : 7/1/2021].

⁶⁶² Ezra Pound, *The spirit of romance*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1910, p. 162.

asistematicidad poundianas). Como he intentado mostrarlo, además de la armazón conceptual aportada por Pound (imagen, vortex, ideograma, etc.) y de nociones como la de *conversacionalismo*, que forman ya parte del paisaje de la crítica, al menos en las letras hispánicas, el *Cántico cósmico* requiere un utillaje crítico que, en parte, el mismo poema facilita.

Así, y aún a riesgo de caer en un isomorfismo que transpondría, sin más, el eclecticismo del poema al discurso sobre el poema, hemos buscado las categorías estéticas ausentes en géneros discursivos extintos o de supervivencia marginal (discursos teológico y místico), considerados obsoletos (la retórica clásica) o simplemente de otras disciplinas (la psicología cognitiva). Permítaseme aquí una última operación de *bricolaje* crítico para desempolvar una categoría otrora central de la experiencia estética y hoy *démodée* pero que, a mi entender, condensa varios aspectos esenciales de la poética cardenaliana y complementa la noción de belleza tal como la hemos considerado: lo *sublime*.

Es Longino quien lega a la posteridad el ejemplo mayor de efecto sublime, el *fiat lux*: “el legislador de los Judíos, que no era un hombre común, [...] comprendió y supo expresar debidamente el poder de la divinidad, cuando al principio de sus leyes escribía: ‘Dios dijo’, dice ¿qué?, ‘Que sea la luz’. ‘Y la luz se hizo’; ‘Que sea la tierra’. ‘Y la tierra se hizo’.”⁶⁶³ Es el momento *oculto* por excelencia.

Es momento se halla en el centro del poema cardenaliano, organizándolo, como el agujero negro supermasivo en el centro de nuestra galaxia. El *Cántico cósmico* se empeña en mostrarlo, en señalar su perímetro incandescente o, para decirlo con un verso de la cantiga 2 (*La palabra*): “Con palabras finitas un sentido infinito.” El sentimiento evocado por un arte que se propone, como lo hace el poema, “presenter qu’il y a de l’imprésentable”,⁶⁶⁴ no es lo bello, es lo sublime.

⁶⁶³ Longino, *Sobre lo sublime* [con Demetrio, *Sobre el estilo*], José García López (trad.), Madrid, Gredos, 1979, p. 162-163.

⁶⁶⁴ Jean-François Lyotard, *L’inhumain: causeries sur le temps*, París, Galilée, 1988, p. 112.

Como lo evoca d'Alembert en su discurso de ingreso a la Academia Francesa:

Descartes et Newton [...] sont éloquents lorsqu'ils parlent de Dieu, du temps et de l'espace. En effet, ce qui nous élève l'esprit ou l'âme est la matière propre de l'éloquence, par le plaisir que nous ressentons à nous voir grands.

Mais ce qui nous anéantit à nos yeux n'y est pas moins propre, et peut-être par la même raison ; car, quoi de plus capable de nous élever, en nous humiliant, que le contraste entre le peu d'espace que nous occupons dans l'univers, et l'étendue immense que nos idées osent parcourir, en s'élançant, pour ainsi dire, du centre étroit où nous sommes placés ?⁶⁶⁵

De forma análoga, Cardenal se pregunta: “¿Y cómo puede estar entre las ciencias exactas/ la del infinito?” (Cantiga 6: Más allá y más acá). Porque si, como dice Lyotard, “l'univers est imprésentable”⁶⁶⁶, es justamente porque es “infinito en todas direcciones” (Cantiga 34: *Luz antigua sollozante*), como a su vez nos lo recuerda Cardenal citando el título de un libro del físico y matemático Freeman Dyson.⁶⁶⁷ Y aun así, o quizá mejor, por ello, “tenemos un instinto de infinito” (Cantiga 22: En una galaxia cualquiera).

Y no se trata exclusivamente de esa tendencia que hay en lo infinito “to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.”⁶⁶⁸ Es también porque el infinito cósmico refleja lo infinito que hay en nosotros (“par le plaisir que nous ressentons à nous voir grands”). La elevación espiritual que resulta del “contraste entre le peu d'espace que nous occupons dans l'univers, et l'étendue immense que nos idées osent parcourir” es mucho más plena en el vidente que se siente *aunado* con lo visto, como lo recogen de Plotino unos versos del *Cántico cósmico*:

y es difícil describir la visión en la que no son dos

⁶⁶⁵ Jean Le Rond d'Alembert, *Œuvres complètes. Tome quatrième*, Paris, A. Belin, 1821, p. 306.

⁶⁶⁶ Jean-François Lyotard, *L'inhumain: causeries sur le temps*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁶⁷ Freeman J. Dyson, *Infinite in all directions: Gifford lectures given at Aberdeen, Scotland, April-November 1985*, *op. cit.*, p. 1988.

⁶⁶⁸ Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, *op. cit.*, p. 67.

sino el que ve está transformado en uno con el visto,
no ocupado en las cosas bellas sino más allá de lo bello
como quien ha entrado al lugar más interior del templo
después de las estatuas: al salir verá otra vez las estatuas.

(Cantiga 43: *Omega*)

Para acceder a esta visión, la estereoscopía antes evocada me parece indispensable, y esto, *a contrario sensu* de la opinión de Kant, en su “Análítica de lo sublime”:

el espectáculo del Océano no hay que considerarlo tal como lo *pensamos* nosotros, provistos de toda clase de conocimientos (que, sin embargo, no están encerrados en la intuición inmediata), sino que hay que poder encontrar sublime el Océano solamente, como lo hacen los poetas, según lo que la apariencia visual muestra [...].⁶⁶⁹

Más bien, suscribo plenamente la visión expresada en la metáfora, también oceánica, de Carl Sagan:

The surface of the Earth is the shore of the cosmic ocean. From it we have learned most of what we know. Recently, we have waded a little out to sea, enough to dampen our toes or, at most, wet our ankles. The water seems inviting. The ocean calls. Some part of our being knows this is from where we came. We long to return.⁶⁷⁰

Cardenal, parado sobre los hombros de los gigantes de varias tradiciones poéticas y científicas, deja un vasto y rico paisaje, con jardines (zen), con pirámides precolombinas e iglesias coloniales y con rascacielos, para pasear por él y habitarlo. Deja también un principio productor de sentidos (de lectura del mundo y de escritura sobre el mundo) que, habiéndolo heredado de Pound y de otros gigantes, supo afinar como se afina la punta de un lápiz para ganar en

⁶⁶⁹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 173. “También puede la exposición de lo sublime, en cuanto pertenece al arte bello, reunirse con la belleza en una tragedia versificada, en un poema didáctico, en un oratorio, y en estas uniones el arte bello es aún más artístico [...]” Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 232-233.

⁶⁷⁰ *En. VI 9*. Plotino, *Enéadas V-VI*, *op. cit.*, p. 554.

la precisión del trazo o como se afina una guitarra para que sus cuerdas suenen juntas armoniosamente. Como armoniosamente suenan las notas de su *Cántico*. No es arriesgado pensar que Cardenal, quién seguramente la conocía, suscribiría también la opinión de Sagan. A fin de cuentas, su proyecto poético consistió, en muy gran medida, en hacernos volver a las estrellas. No otro sentido tiene la réplica del poeta a su prima Silvia (la misma que años antes le alcahuetaba en sus carteos con Carmen, su primera musa), según consta al final de la cantiga 22 (*En una galaxia cualquiera*):

“No escribás de algo tan lejano como la Galaxia”
me dice la Silvia.

Y yo: “Si estamos en ella.”

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Ernesto Cardenal

Corpus poético

Cardenal, Ernesto, *Cántico Cósmico*, Madrid, Trotta, 1999.

Poemarios de Ernesto Cardenal

Hora 0

Revista Mexicana de Literatura; n° 9-10, 1957; n° 2, 1959; 1960, separata con ilustraciones de Pedro Coronel.

En *El Pez y la Serpiente*, n°4, 1963.

Montevideo, Aquí, Poesía, 1966.

En *Poesía revolucionaria nicaragüense*, México, Ediciones Patria y Libertad, 1968. [tomo de publicación anónima, editado por Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez]

En *La hora 0 y otros poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.

Gethsemani, Ky. (prólogo de Thomas Merton)

México, suplemento de la revista *Ecuador 0°0'0"*, 1960.

México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

Medellín, La Tertulia, 1965.

Epigramas

Con un prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961. Incluye traducciones de Catulo y Marcial.

Con prólogo de Jorge Eduardo Arellano, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972.

Barcelona, Tusquets, 1978.

Con ilustraciones de Vicky Ramos, Managua, Fondo Editorial Libros para Niños, 2010.

Salmos

Con prólogo de Jorge Montoya Toro, Medellín, Ediciones Universidad de Antioquia (Revista de la Universidad de Antioquia), 1964.

Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1967.

Buenos Aires, Carlos Lohlé [edición ampliada], 1969.

Managua, Anamá, 2002.

Oración por Marilyn Monroe y otros poemas

Medellín, La Tertulia, 1965.

Con disco fonográfico, Santiago, Editorial Universitaria, 1971.

Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.

Con prólogo de Dorothee Sölle, Managua, Anamá, 2002.

El Estrecho Dudoso (prólogo de José Coronel Urtecho)

Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

San José de Costa Rica, Educa, 1971.

Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972.

Madrid, Editorial Visor, 1980.

Managua, Nueva Nicaragua, 1985.

Managua, Nicarao, 1989.

Con traducción de John Lyons (*The doubtful strait*), prólogo de Tamara R. Williams, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Homenaje a los indios americanos

León, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), 1969.

Con un prólogo de José Miguel Oviedo, Santiago, Editorial Universitaria de Chile, 1970.

Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972.

Barcelona, Laia, 1979.

Canto nacional

Edición clandestina con un prólogo de Ricardo Morales Avilés, [¿Managua?], Colección Centro Universitario de la Universidad Nacional, núm. 6, 1972.

Caracas, Bárbara, 1973.

Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.

México, Siglo XXI, 1973.

México, Laberinto, 2009.

Oráculo sobre Managua

Managua, Editorial José Martí, 1973].

Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.

Caracas, Expediente, 1973.

Tegucigalpa, Ediciones del Comité de Lucha del FRU “Farabundo Martí”, 1977.

Tocar el cielo: poesías

Ilustrado con pinturas de Solentiname y fotografías del nuevo Nicaragua, Benjamín Forcano (pról.), Managua, Nueva Nicaragua, 1981.

Vuelos de victoria

Madrid, Visor, 1984.

Quetzalcóatl,

Managua, Nueva Nicaragua, 1985.

Los ovnis de oro (poemas indios)

México, Siglo XXI, 1988.

Cántico Cósmico

Managua, Nueva Nicaragua, 1989.

Cosmic canticle, John Lyons (trad.), Willimantic (CT), Curbstone Press, 1993.

Madrid, Trotta, 1999.

Telescopio en la noche oscura,

Con prólogo de López-Baralt, Luce, Madrid, Trotta, 1993.

Versos del pluriverso

Madrid, Trotta, 2005.

Managua, Anamá, 2005.

Pasajero de tránsito

Iquitos, Tierra Nueva, 2007.

Madrid, Trotta, 2009.

Poesía completa

Tomó I, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007.

Tomó II, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

Tomó III, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

Madrid, Trotta, 2019.

Obras completas (cuatro volúmenes de los doce proyectados), Managua, Nicaragua, 1991.

Tata Vasco

Madrid, Vaso Roto, 2011.

The Origin of Species and Other Poems,

Texas, Texas Tech University Press, 2011.

Libros y ensayos de Ernesto Cardenal

- Cardenal, Ernesto, *Ansias y lengua de la poesía nueva nicaragüense* [tesis de licenciatura], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- Cardenal, Ernesto, *Vida en el amor (meditaciones)*, pról. Thomas Merton, Buenos Aires/México, Carlos Lohlé, 1970.
- Cardenal, Ernesto, *En Cuba*, Buenos Aires/México, Carlos Lohlé, 1972.
- Cardenal, Ernesto y Castro, Fidel, *Cristianismo y revolución*, Buenos Aires, Quetzal, 1974.
- Cardenal, Ernesto, *El Evangelio en Solentiname*, Salamanca, Sígueme, 1975 (vol. I) y 1978 (vol. II).
- Cardenal, Ernesto, *La santidad de la revolución*, pról. Hermann Schulz, Salamanca, Sígueme, 1976.
- Cardenal, Ernesto et al., *La batalla de Nicaragua*, México, Bruguera, 1980.
- Cardenal, Ernesto, *Nostalgia del futuro: pintura y buena noticia en Solenti-name*, Managua, Nueva Nicaragua/Monimbó, 1982.
- Cardenal, Ernesto y Merton, Thomas, *Del monasterio al mundo: correspondencia entre Ernesto Cardenal y Thomas Merton (1959-1968)*, Daydí-Tolson Santiago (ed. y trad.), Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- Cardenal, Ernesto, *Vida perdida*, Madrid, Trotta, 2002.
- Cardenal, Ernesto, *Las ínsulas extrañas*, Madrid, Trotta, 2002.
- Cardenal, Ernesto, *50 años de escultura*, Managua, Anamá, 2002.
- Cardenal, Ernesto y Merton, Thomas, *Correspondencia (1959-1968)*, Daydí-Tolson Santiago (ed. y trad.), Madrid, Trotta, 2003.
- Cardenal, Ernesto, *La revolución perdida. Memorias 3*, Madrid, Trotta, 2004.
- Cardenal, Ernesto, *Este mundo y el otro*, Madrid, Trotta, 2011.

Antologías preparadas por Ernesto Cardenal

- Cardenal, Ernesto (prólogo), *Nueva poesía nicaragüense*, con Cuadra Downing, Orlando (selección y notas), Madrid, Escelicer, 1949.
- Cardenal, Ernesto (selección y notas), *Alfonso Cortés: treinta poemas*, Managua, El hilo azul, 1952.
- Cardenal, Ernesto, *Poemas de Thomas Merton*, México, Imprenta Universitaria, 1961.

- Cardenal, Ernesto (prólogo), *Poemas de un joven*, de Joaquín Pasos, México, FCE, 1962.
- Cardenal, Ernesto y Mejía Sánchez, Ernesto (selección), *Poesía revolucionaria nicaragüense*, Ernesto Cardenal (prólogo), México, Patria y Libertad, 1962 y 1968.
- Cardenal, Ernesto, y Coronel Urtecho, José (selección y notas), *Antología de la poesía norteamericana*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Cardenal, Ernesto y Montoya Toro, Jorge (trads.), *Literatura indígena americana: Antología*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1964.
- Cardenal, Ernesto (selección e introducción), *Poemas de Alfonso Cortés*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1970.
- Cardenal, Ernesto (selección y prólogo), *Poesía nicaragüense*, La Habana, Casa de las Américas, 1973.
- Cardenal, Ernesto, *Poesía nicaragüense*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1974.
- Cardenal, Ernesto (selección e introducción), *Poesía nueva de Nicaragua*, Buenos Aires/México, Carlos Lohlé, 1974.
- Cardenal, Ernesto (selección, prólogo y notas), *Poesía cubana de la revolución*, México, Extemporáneos, 1976.
- Cardenal, Ernesto, *Catulo, Marcial*, Barcelona, Laia, 1978.
- Cardenal, Ernesto, *Poesía nicaragüense*, San José de Costa Rica, El pez y la serpiente, 1978.
- Cardenal, Ernesto y Coronel Urtecho, José (trads.), *Antología de Ezra Pound*, Ernesto Cardenal, (prólogo) y Lawrence Ferlinghetti (epílogo), Madrid, Visor, 1979.
- Cardenal, Ernesto (selección e introducción), *Antología de poesía primitiva*, Madrid, Alianza, 1979.
- Cardenal, Ernesto, *Poesía nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua, 1981.
- Cardenal, Ernesto y Coronel Urtecho, José (eds. y trads.), *Antología de la poesía norteamericana*, Madrid, Visor, 1983.
- Cardenal, Ernesto (intro.), *Poesía de la nueva Nicaragua. Talleres populares de poesía*, México, Siglo XXI, 1983.
- Cardenal, Ernesto, *Flor y canto: antología de poesía nicaragüense*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores / Anamá, 1998.
- Cardenal, Ernesto (ed. y trad.), *Antología de poesía primitiva*, Madrid, Alianza, 2004.
- Cardenal, Ernesto, Pérez López, María Ángeles (ed.), *Hidrógeno Enamorado* (Antología), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

Artículos o capítulos de Ernesto Cardenal

Cardenal, Ernesto, “El caso de Pound”, en *Cultura* (San Salvador), n° 21, 1961, p. 7-12.

Cardenal, Ernesto, “El relato de *La Creación*, de los indios uitotos de Colombia”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XVIII, n° 3, noviembre 1963, p. 28-29.

Cardenal, Ernesto, “Presentación”, en *Poesía cubana de la revolución*, México, Extemporáneos, 1976, p. 11-19.

Cardenal, Ernesto, “Prólogo”, en *Flor y canto: antología de poesía nicaragüense*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores / Anama, 1998, p. 7-24.

Cardenal, Ernesto, “Prólogo”, en *Poesía nicaragüense*, La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. vii-xi: vii-viii.

Cardenal, Ernesto, “Remarks Following a 2004 Poetry Reading. Transcribed and Edited by Dennis Beach with an Introduction by Patrick Hart and a Note by Corey Shouse”, en *The Merton Annual*, n° 18, 2005, p. 65-71.

Entrevistas a Ernesto Cardenal

Anónimo, “Ernesto Cardenal: ‘Ya no leo poetas porque no dicen nada nuevo’” Epcultura, 3/5/2012, <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ernesto-cardenal-ya-no-leo-poetas-porque-no-dicen-nada-nuevo-20120503225155.html>, acceso: 9/07/2021.

Benedetti, Mario, «Ernesto Cardenal. Evangelio y revolución [entrevista]», *Casa de las Américas*, XI(63), nov.-dic. 1970, p. 174-183.

Benedetti, Mario, “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución” [entrevista], en *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 1981, p. 84-106.

Ovalles, Caupolicán, “Entrevista con Ernesto Cardenal” (1964), en Borgeson Jr., Paul W., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Londres, Tamesis Books Limited, 1984.

Randall, Margaret, “Ernesto Cardenal” [entrevista], en *Risking a Somersault in the Air: Conversations with Nicaraguan Writers*, Christina Mills (trad.), San Francisco, Solidarity Publications, 1984, p. 89-108.

Salmon, Russell O., “El proceso poético: Entrevista con Ernesto Cardenal”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, 1990/1991, n° 32/33, p. 189-200.

Escritos sobre Ernesto Cardenal

Libros

Acosta, Luz Marina, *La obra primigenia de Ernesto Cardenal: Carmen y otros poemas*, Managua, Anamá, 2000.

Borgeson Jr., Paul W., *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Londres, Tamesis Books Limited, 1984.

Cooper, Georgia Frances, *Mysticism and Revolution: Conversations with Ernesto Cardenal*, Claremont, School of Theology, 1981.

Fabbri, Arianna, “*Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama*”: *La poesía mística de Ernesto Cardenal*, tesis doctoral, Bolonia, Università di Bologna, 2007.

García González, Sylma, “*Yo tuve una cosa con él y no es un concepto*”. *Originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

López-Baralt, Luce, *El cántico místico de Ernesto Cardenal*, Madrid, Trotta, 2012.

Luis Fernández, María Begoña de, *El cántico cósmico de Ernesto Cardenal*, Madrid, Asociación de Profesores Jubilados de Escuelas Universitarias, 1994.

Mañú Iragui, Jesús, *Ernesto Cardenal: vida y poesía*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1990.

Pastor Alonso, María Ángeles, *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*, Huelva, Diputación Provincial, 1998.

Valle-Castillo, Julio (ed.), *El siglo de la poesía en Nicaragua*, Managua, Fundación Uno, 2005.

Valle-Castillo, Julio (ed.), *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores/ Centro Nicaragüense de Escritores, 2010.

Valle-Castillo, Julio, *Calas en Ernesto Cardenal*, Managua, PAVSA, 2013.

Veiravé, Alfredo, *Ernesto Cardenal. El exteriorismo: poesía del Nuevo Mundo*, Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, 1974.

Vives, Daniel, *Poésie et antipoésie conversationnelle en Amérique hispanique auXX^e siècle* (Parte IV: « La poésie extérioriste d’Ernesto Cardenal »), Tesis de Estado, París, 1997.

Artículos o capítulos de libros sobre Ernesto Cardenal

Anónimo (poeta colombiano), “Colombia macheteada” en *El corno emplumado*, n° 10, 1964, p. 43-56.

Anónimo [Reuters], “Ernesto Cardenal: ‘Ya no leo poetas porque no dicen nada nuevo’”, en *EuropaPress*, 4/05/2012

[<https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ernesto-cardenal-ya-no-leo-poetas-porque-no-dicen-nada-nuevo-20120503225155.html>]; acceso: 6/10/2021].

Alvarado Pisani, Jorge, “Seis insinuaciones para intérpretes de las cantigas cósmicas de Ernesto Cardenal”, edición digital, 2010, [<https://es.scribd.com/document/159057888/2010-Seis-insinuaciones-para-interpretes-de-las-cantigas-cosmicas-de-Ernesto-Cardenal-doc>], acceso: 9/07/2021.

Arellano Oviedo, Francisco, “«Coplas a la muerte de Merton» de Ernesto Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 329-334.

Auffant Vázquez, Vivian, “Rubén Darío y Ernesto Cardenal: Artífices de la palabra, intérpretes de la religiosidad”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid, Iberoamericana, 2010, URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_213.pdf, acceso: 9/07/2021.

Barrera Parrilla, Beatriz, “La poesía de Centroamérica: vanguardia y posvanguardia”, en Barrera Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo III, Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 2008, p. 559-577.

Benedetti, Mario, “Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 179-186.

Beverley, John, “A propósito de la poesía de Ernesto Cardenal y Roque Dalton”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 446-464.

Bihler, Heinrich, “Los *Salmos* de Ernesto Cardenal en su relación con los salmos bíblicos: Un análisis comparativo de textos”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 193-228.

Borgeson, Paul W., Jr., “Ernesto Cardenal: ‘Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras’, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n° 108-109, julio-diciembre 1979, p. 641-650.

Borgeson, Jr., Paul W., “Lenguaje hablado/Lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía”, *Revista Iberoamericana*, 1982, 118/119, p. 383-389.

Borgeson, Jr., Paul W., “La poesía pos-revolucionaria de Ernesto Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 417-428.

Briesemeister, Dietrich, “El son del universo: *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal” en Annette Paatz et Burkhard Pohl (ed.), *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlín, Tranvía / Walter Frey, 2003, p. 139-150.

Burdiel de las Heras, María Cruz, “La literatura científica y ‘Las galaxias cantan la gloria de Dios’”, en *Letras*, vol. 1, n° 10, 1982, p. 207-221.

Cabal, Antidio, “Ernesto cardenal: El estreno poético antropológico de occidente”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 129-148.

Calabrese, Elisa, “Introducción” en, José Promis Ojeda *et al.*, *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 7-13.

Carrasco, Iván, “*Cántico cósmico* de Cardenal: un texto interdisciplinario”, *Estudios filológicos*, 2004, n° 39, p. 129-140.

Carrasco, Iván, “La poeticidad del poema extenso: *Cántico cósmico*”, *Cyber Humanitatis* [en línea], 2000, n° 14, URL: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9093/9070> (consultado el 9/10/2015).

Castellanos, Rosario, “La voz fuerte del poeta y el profeta”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 229-233.

Castellanos, Rosario, “Presentación” en *Universidades*, n° 71, Unión de Universidades de América Latina, 1978, p. 260-263.

Cohen, Jonathan, “Songs of Heaven and Earth” en Ernesto Cardenal, *Pluriverse: new and selected poems*, Nueva York, New Directions, 2009, p. XI-XXII.

Coronel Urtecho, José, “Carta a propósito del *Estrecho Dudoso*” in Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 1-57.

Coronel Urtecho, José, “Anotaciones a *Cántico cósmico*”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 435-445.

- Cuadra, Pablo Antonio, "Introducción a la poesía de Ernesto Cardenal", en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 87-103.
- Cuadra, Pablo Antonio, "Prólogo" en Ernesto Cardenal, *Antología*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1971, p. 9-22.
- Cuadra, Pablo Antonio, "Sobre Ernesto Cardenal", *Papeles de Son Armadans*, 1971, n° 187, p. 11-19.
- Dávila S., Arturo, "La caja de Pandora y el método neobarroco: entre Lezama Lima y Ernesto Cardenal", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2007, Año 33, n° 65, p. 27-50.
- Daydí-Tolson, Santiago, "Ernesto Cardenal: Resonancia e ideología en el discurso lírico hispanoamericano", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1984, Vol. 9, n° 1, p. 17-30.
- Domínguez, Michael Christopher, "Cardenal, de la Trapa a la Revolución" *Letras Libres*, 2003, n° 60, p. 85-89.
- Durán Luzio, Juan, "Bartolomé de las Casas y Ernesto Cardenal", en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 234-295.
- Fabbri, Arianna, "*Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama*": *La poesía mística di Ernesto Cardenal*, tesis doctoral, Bolonia, Università di Bologna, 2007.
- Fabry, Geneviève, "«La materia era tan sólo un tenue velo de tu rostro»: aproximación al *Cántico Cósmico* de Ernesto Cardenal", en María Cecilia Graña (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 175-194.
- Fabry, Geneviève, "Entre science et mystique : le *Cantique cosmique* d'Ernesto Cardenal" en *Les Lettres romanes*, vol. 64 n° 1-2, 2010, p. 129-143.
- Fernández Retamar, Roberto, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 159-176.
- Fernández Retamar, Roberto, "Prólogo a Ernesto Cardenal" en *Antología personal*, México / Buenos Aires / Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 159-173.
- Fernández Retamar, Roberto, "Prólogo a Ernesto Cardenal", en *Antología personal*, México, Siglo XXI, 2007, p. 159-173.
- Fernández Retamar, Roberto, "Ernesto Cardenal: el poeta y su poesía", en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 69-86.
- Fraire, Isabel, "Pound and Cardenal", en *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 10, n° 18, 1976, p. 36-43.

Fraire, Isabel, “Ernesto Cardenal y Ezra Pound: una comparación” [<https://isabelfraire.com/index.php/escritos-varios/ernesto-cardenal-y-ezra-pound-una-comparacion>; acceso: 19/10/2021].

Fraire, Isabel, “Pound y Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 465-482.

Fuentes Aburto, Moisés Elías, “Pablo Antonio Cuadra y Ernesto Cardenal: Mito y épica de la nicaraguanidad” en *Cuadernos Americanos*, n° 115, 2006, p. 169-179.

García Montero, Luis, “Un tiempo para la ternura (Benedetti, Cardenal y Dalton)”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 483-494.

Gibbons, Reginald, “Political poetry and the example of Ernesto Cardenal”, *Critical Inquiry*, 1987, Vol. 13, n° 3, p. 648-671.

González Álvarez, Joaquín, “El *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 391-399.

González Harbour, Berna, “Ernesto Cardenal. ‘El papa Francisco hace la revolución’”, *El País*, 9/06/2015, [https://elpais.com/cultura/2015/06/02/babelia/1433240553_228692.html; acceso: 30/10/2021].

Kauffman, Ruth A., “Ernesto Cardenal's *Cántico Cósmico*: A vision for the future”, 1996 *Confluencia*, Vol. 11, n° 2, p. 3-18.

López-Baralt, Luce, “Palabras preliminares a *Telescopio en la noche oscura*”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 495-512.

Malpartida, Juan, “*Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal”, *Vuelta*, 1993, No. 196, p. 54-55.

Mansueto, Anthony, “La visión cosmo-histórica de Ernesto Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 411-416.

Mereles Olivera, Sonia, “Cumbres poéticas latinoamericanas: Nicanor Parra y Ernesto Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 400-410.

Mereles Olivera, Sonia, “Ernesto Cardenal, «Un mundo nuevo total: un amor en todos los sentidos»”, en *Revista Brasileira do Caribe*, Vol. 2, No. 4, ene.-jun. 2002, p. 9-22.

Merton, Tomas, “Presentación”, en Ernesto Cardenal, *Gethsemani, Ky*, Medellín, La Tertulia, 1965, p. 5-6.

Merton, Thomas, “Prólogo a Vida en el amor”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 115-126.

Montanaro, Pablo, “Prólogo” en Ernesto Cardenal, *Antología poética*, Rosario, Homo Sapiens, 2004, p. 5-10.

Monterroso, Augusto, “Recuerdo de un pájaro”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 186-192.

Mora Lomelí, Raúl, “Presentación” en Ernesto Cardenal, *Cántico cósmico*, Guadalajara, ITESO, 1991, p. 5-8.

Mosher, Mark, “«Danza desde los átomos hasta los astros»: El universo vibratorio de Ernesto Cardenal”, *The Latin Americanist*, 2009, Vol. 53, n° 2, 29-47.

O'hara, Edgar, “Ernesto Cardenal, poeta de la resurrección”, *INTI*, 1983/1984, n° 18/19, p. 107-130.

Oliphant, Dave, “El canto de América (El *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal)”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 429-434.

Oviedo, José Miguel, “Ernesto Cardenal: Un místico comprometido”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 296-328.

Pacheco, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, n° 106-107, enero-junio 1979, p. 327-334.

Pérez López, María Ángeles, “El ‘hidrógeno enamorado’ de Ernesto Cardenal”, en Ernesto Cardenal, *Hidrógeno enamorado*, María Ángeles Pérez López (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Pastor Alonso, María Ángeles, “*Canto nacional y Oráculo sobre Managua*”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 374-390.

Pérez López, María Ángeles, « El hidrógeno enamorado de Ernesto Cardenal » en *id.* (ed.), *Hidrógeno Enamorado* (Antología), Salamanca, Universidad, 2012, p. 7-92.

Pound, Ezra, “Varios no”, Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho (trad.), en *El Pez y la Serpiente*, n°1, 1961, p. 129-134.

Pring-Mill, Robert, “The Redemption of Reality Through Documentary Poetry” en *Zero Hour and Other Documentary Poems*, Donald D. Walsh (ed.), Paul W; Borgeson Jr. et al. (trads.), Nueva York, New Directions, 1980, p. ix-xxi.

Pring-Mill, Robert, “Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de *Hora 0*”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 340-373.

Promis Ojeda, José, “Espíritu y materia. Los *Salmos* de Ernesto Cardenal”, en José Promis Ojeda *et al.*, *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 15-38.

Quezada, Jaime, “Ernesto Cardenal: La poesía nicaragüense y el testimonio de una época” en *Antología de Ernesto Cardenal*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994, p. 12-22.

Rodríguez López, Úrsula, “Ernesto Cardenal: nuevo cronista de América”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 149-178.

Rodríguez-Zamora, José M., “*Cántico cósmico*: poesía política y silencio en Ernesto Cardenal”, *Filología y lingüística*, 2009, Vol. XXXV, n° 2, p. 31-48.

Romero Figueroa, Edgar, y Suárez, Modesta, “Ernesto Cardenal (1925-2020). Poèmes”, edición bilingüe, en “Anthologie permanente”, *Poezibao*, 15/04/2020. [<https://poezibao.typepad.com/files/poezibao-ernesto-cardenal-vf.pdf>; acceso: 07/11/2021].

Romero Figueroa, Edgar, “Una retórica revolucionaria: el caso de las poéticas centroamericanas”, en *Trace*, n° 77, 2020, p. 59-79.

Romero Figueroa, Edgar, «La ecología cósmica de Ernesto Cardenal» en *Caravelle*, n° 117, 2021, (publicación en diciembre de 2021).

Sklodowska, Elzbieta, “Estructuras míticas en *La hora 0* y en el *Homenaje a los indios americanos*, de Ernesto Cardenal”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1983, n° 12, p. 129-144.

Sölle, Dorothee, “Los *Salmos* de Ernesto Cardenal o la solidaridad con el sufrimiento”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 335-339.

Suárez, Modesta, “«Historia de un piloto que va *echando la sonda*», Ernesto Cardenal y *El estrecho dudoso*” en *Pérégrinations d'un intellectuel latino-américain - Hommage à Rodolfo de Roux* (Catherine Heymann et Modesta Suárez ed.), Toulouse, Collection Méridienne, 2011, p. 299-309.

Suárez, Modesta, “Sobre ‘Destino de un insecto’” en *Telar*, n°10, 2012, [<File:///Users/modesta/Downloads/Dialnet-PoemasDeErnestoCardenal-5447309.pdf>; acceso: 07/11/2021].

Troncoso Adriasola, Camila, “Simetrías del *Kosmos*: Un encuentro entre el conocimiento científico, místico y poético en el *Cántico Cósmico* de Ernesto Cardenal”, *Estudios Avanzados*, 2013, n° 20, p. 53-73.

Valdés, Jorge H., “Cardenal's Poetic Style: Cinematic Parallels”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1986, Vol. XI, n° 1, p. 119-129.

Valdés, Jorge. “The Evolution of Cardenal’s Prophetic Poetry” *Latin American Literary Review*, 1983, Vol 12, n° 23, p. 25-40.

Valle-Castillo, Julio, “Calas en Ernesto Cardenal”, en íd. (ed.), *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 15-68.

Valverde, José M., “La poética de Ernesto Cardenal”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 104-110.

Valverde, José M., “Prólogo” en Ernesto Cardenal, *Antología*, Barcelona, Laia, 1979, p. 7-12.

Veiravé, Alfredo, “Ernesto Cardenal: El exteriorismo, poesía del nuevo mundo” en José Promis Ojeda *et al.*, *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 63-106.

Vicente, Alfonso de, “«Es la tierra quien canta en mí este *Cántico cósmico*»: el mito musical de Ernesto Cardenal”, *Letras de Deusto*, 2006, n° 112, p. 247-256.

Vitier, Cintio, “Prólogo” en Ernesto Cardenal, *Poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. vii-xi.

Vitier, Cintio, “Cardenal y el exteriorismo”, en Julio Valle-Castillo, *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Asociación Noruega de Escritores / Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, p. 111-114.

Vives, Daniel, “Évolutions et perspectives de l'extériorisme poétique dans l'œuvre récente d'Ernesto Cardenal” en Joël Delhom y Alain Musset (dir.), *Nicaragua : En el ojo del huracán / Dans l'oeil du cyclone*, París / Managua / Lorient, Institut des hautes études de l'Amérique latine / Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica / Université de Bretagne-Sud, 2000, p. 265-287.

Vives, Daniel, “Cardenal Ernesto”, en Jordi Bonnells (dir.), *Dictionnaire des littératures Hispaniques – Espagne et Amérique latine*, París, Robert Laffont, 2009, p. 239-240.

Vives, Daniel, “Les chemins actuels de la poésie”, en Claude Cymerman y Fell, Claude (coord.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, París, Nathan, 1997, p. 447-472.

Bibliografía General

Libros

Agustín de Hipona, *Confesiones*, Alfredo Encuentra Ortega (trad.), Madrid, Gredos, 2010.

Agustín de Hipona, *Obras completas XXXIX. Escritos varios 1*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1988.

Agustín de Hipona, *Obras completas, Tomo XL, Escritos varios 2*, Teodoro C. Madrid (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

Agustín de Hipona, *Obras en edición bilingüe*, ed. preparada por Balbino Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.

Agustín de Hipona, *Obras I: Introducción general y primeros escritos*, (edición bilingüe, preparado por Victorino Capanaga), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969.

Agustín de Hipona, *Obras VII. Sermones (1º)*, Miguel Fuertes Lanero y Moisés M^a Campelo (trads.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1981.

Aji, Hélène (ed.), *Ezra Pound and referentiality*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Albright, Daniel, *Quantum poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the science of modernism*, Nueva York, Cambridge University Press, 1997.

Alonso, Amado y Pedro Henríquez Ureña, *Gramática castellana. Segundo curso*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1939.

Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.

Amrine, Frédérick (ed.), *Litterature and Science as modes of expression*, Dordrecht-Boston-Londres, Kluwer Academic Publishers, 1989.

Andrews, Chris, *Poetry and cosmogony: science in the writing of Queneau and Ponge*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999.

Anónimo, *Retórica a Herenio*, Salvador Nuñez (trad.), Madrid, Gredos, 1997.

Anselmo de Canterbury, *Proslogion*, Judit Ribas y Jordi Corominas (trads.), Madrid, Tecnos, 1998.

Aragon, Louis, *Chroniques du bel canto* (1947). Citado en José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.

Arambasin, Nella (ed.), *Pour une littérature savante: les médiations littéraires du savoir*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

Aristóteles, *Fragmentos*, Álvaro Vallejo Campos (trad.), Madrid, Gredos, 2005.

- Aristóteles, *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (trad.), Madrid, Gredos, 1994.
- Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 1974.
- Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 1974.
- Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), Madrid, Gredos, 1990.
- Arnold, Matthew, *Discourses in America*, Londres, Macmillan And Co., 1885.
- Ashley Cooper Anthony (third Earl of Shaftesbury), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Lawrence E. Klein, Cambridge, Cambridge, University Press, 2000.
- Bachelard, Gaston, *La formación del espíritu científico*, José Babini (trad.), México, Siglo XXI, 2000.
- Barel-Moisan, Claire, Audrey Giboux et al., *Fictions du savoir, savoirs de la fiction: Goethe, Les affinités électives; Melville, Mardi; Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Neuilly, Atlande, 2011.
- Baron, Christine, *La Pensée du dehors, littérature, philosophie, épistémologie*, París, L'Harmattan, 2007.
- Barrera, Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo III, Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 2008.
- Barrientos Tecún, Dante, *Amérique Centrale: étude de la poésie contemporaine*, París / Montréal, L'Harmattan, 1998.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Éditions du Seuil, 1953.
- Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, Félix Alcan, 1924.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, Jasmin Reuter (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Beer, Gillian (ed.), *Open fields: Science in cultural encounter*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Bellini, Guiseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1986.
- Bello, Andrés, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, París, R. Roger y F. Chervoviz, 1905.
- Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 1981.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2003.
- Berry, Thomas, *Befriending the Earth* (con Thomas Clark 1991),
- Berry, Thomas, *The Christian Future and the Fate of Earth*, Nueva York, Orbis Books, 2009.
- Berry, Thomas, *The Great Work*, Nueva York, Harmony/Bell Tower, 1999.

Berry, Thomas, *The Sacred Universe*, Nueva York, Columbia University Press, 2009.

Berryman, Phillip, *Liberation Theology: The Essential Facts About the Revolutionary Movement in Latin America and Beyond*, Nueva York, Pantheon Books, 1987.

Berryman, Phillip, *Teología de la liberación* [en línea], México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, [URL: <http://www.ensayistas.org/critica/liberacion/berryman/>; acceso: 29/05/2021].

Binns, Nial, *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Black, Max, *Models and metaphors*, Nueva York, Cornell University, Press, 1962.

Black, Max, *Perplexities*, Nueva York, Cornell University Press, 1990.

Bonnefoy, Yves, André Lichnerowicz y M. P. Schutzberger (dir.), *Vérité poétique et vérité scientifique*, París, Presses Universitaires de France, 1989.

Bonnels, Jordi (dir.), *Dictionnaire des littératures hispaniques – Espagne et Amérique latine*, París, Robert Laffont, 2009.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Bouveresse, Jacques, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

Bouveresse, Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie: de l'abus des belles-lettres dans la pensée*, París, Raisons d'agir, 1999.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1969.

Breton, André, *Manifestos del surrealismo*, Aldo Pellerini (trad.), Buenos Aires, Argonauta, 2011.

Bricmont, Jean y Alan Sokal, *Impostures intellectuelles*, París, Odile Jacob, 1997.

Brown, Kurt (ed.), *The measured word: On poetry and science*, Atlanta, University of Georgia Press, 2001.

Buchanan, Scott, *Poetry and mathematics*, Philadelphia, Lippincott, 1962.

Burke, Edmund, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

Burke, Kenneth, *Permanence and change: an anatomy of purpose*, Indianapolis, Bobb-Merrill, 1965.

Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*, México, Plaza y Valdés / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Orfeo* [edición crítica de E. Duarte (en formato HTML)], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000,

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc98854>], acceso: 9/07/2021.

Callaway, Henry, (ed. y trad.), *The religious system of the Amazulu*, London, Trübner, 1870.

Calvino, Italo, *Cosmicomics*, París, Gallimard, 2013.

Calvino, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Aurora Bernárdez (trad.), Barcelona, Tusquets, 1997.

Campbell, David A. (ed. y trad.), *Greek Lyric, Vol. III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Canalejas y Casas, Francisco de Paula, *La poesía épica en la antigüedad y en la edad media. Discursos pronunciados en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, 1869.

Cartwright, John H. y Brian Baker, *Literature and science: social impact and interaction*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2005.

Cassirer, Ernst, *An essay on man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Nueva York, Doubleday and Co., 1953.

Ceccarelli, Leah, *Shaping science with rhetoric: The cases of Dobzhansky, Schrödinger and Wilson*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Celan, Paul, *Obras completas*, José Luis Reina Palazón (trad.), Madrid, Trota, 2002.

Chaisson, Eric, *Cosmic dawn: The origins of matter and life*, Nueva York / Londres, Norton, 1989.

Chaisson, Eric, *Cosmic dawn: The origins of matter and life*, Nueva York / Londres, Norton, 1989.

Chimal, Carlos, *Futurama: Literatura y ciencia a través del tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Chimal, Carlos, *Luz interior: Conversaciones sobre ciencia y literatura*, México, Tusquets / Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Chol, Isabelle, *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

Chow, Napoleón, *Teología de la liberación en crisis: Religión, poesía y revolución en Nicaragua*, Managua, Fondo Editorial, 1992.

Cicerón, *Sobre el orador*, José Javier Iso (trad.), Madrid, Gredos, 2002.

Cicerón, *Sobre el orador*, José Javier Iso (trad.), Madrid, Gredos, 2002.

Clausius, Rudolf, *The mechanical theory of heat [1850-1865]*, Walter R. Browne (trad.), Londres, Macmillan and Co., 1889.

Clément, Bruno, *Le récit de la méthode*, París, Éditions du Seuil, 2005.

- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, París, Flammarion.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria, chapters I-IV, XIV-XXII*, en William Wordsworth, *Prefaces and Essays on Poetry, 1800-1815*, George Sampson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1920.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Letters IV: 1815-1819*, E. L. Griggs (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1959.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Complete poetical works. Vol. I: Poems*, Oxford, Clarendon Press, 1912.
- Collins, Harry y Labinger, Jay A. (ed.), *The One Culture?: A Conversation about Science*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Éditions du Seuil, 1979.
- Coquio Catherine et Régis Salado (eds.), *Fiction & connaissance : essai sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*, París, L'Harmattan, 1998.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Tomo 4: Me – Re, Madrid, Gredos, 1985.
- Coronel Urtecho, José (eds. y trads.), Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura / Fundación Editorial el perro y la rana, 2007, p. ix-xxxii: xii.
- Crease, Robert P. y Alfred S. Goldhaber, *The quantum moment*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2014.
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1973.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina I*, México / Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Cymerman, Claude y Fell, Claude (coord.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, París, Nathan, 1997.
- D'Alembert, Jean Le Rond *Œuvres complètes. Tome quatrième*, París, A. Belin, 1821.
- Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Abilio Echeverría (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Roma, Newton Compton Editori, 2017.
- Dante Alighieri, *El convivio*, Cipriano de Rivas Cherif (trad.), Madrid, Calpe, 1919.
- Darío, Rubén, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983.
- Davie, Donald, *Articulate Energy: An Inquiry into the Syntax of English Poetry*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Davis, Paul C. W., *God and the New Physics*, Nueva York, Simon & Schuster, 1983.

- Dawkins, Richard, *Unweaving the Rainbow*, Boston/Nueva York, Mariner Books, 2000.
- De Campos, Haroldo, *Galaxias / Galáxias*, Reynaldo Jiménez (trad.), Montevideo, La Flauta Mágica, 2010 (s/p).
- Dear, Peter (ed.), *The literary structure of scientific argument: Historical studies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
- Del Río Lugo, Norma, *La producción textual del discurso científico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Delgado Aburto, Leonel, *Márgenes recorridos: Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2002.
- Di Manno Yves, *La tribu perdue : Pound vs. Mallarmé* (French Edition), FeniXX réédition numérique. Edición de Kindle.
- Dixon, Thomas, *Science and religion: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Dupriez, Bernard, *Gradus: les procédés littéraires*, París, Union Générale d'Éditions, 1984.
- Durozoi, Gérard y Roussel, André, *Dictionnaire de philosophie*, París, Nathan, 1990.
- Dyson, Freeman J., *Infinite in all directions: Gifford lectures given at Aberdeen, Scotland, April-November 1985*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- Eckerman, Johann Peter, *Conversations with Goethe*, Gisela C. O'Brien (trad.), Nueva York, Frederick Ungar, 1964.
- Einstein, Albert, *Comment je vois le monde*, París, Flammarion / Le Monde, 2009.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Tomo II, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.
- Eliot, T. S., *Selected essays*, Londres, Faber and Faber, 1934.
- Eliot, Thomas Stearns, Esteban Pujals Gesalí (trad.), *Cuatro cuartetos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Eliot, Thomas Stearns, Pierre Leyris (trad.), *La terre vaine et autres poèmes*, París, Éditions du Seuil, 2014.
- Fann, K. T., *Peirce's theory of abduction*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1970.
- Feinsod, Harris, *The Poetry of the Americas, From Good Neighbors to Countercultures*, Nueva York, Oxford University Press, 2017.
- Fenollosa, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, Berkeley (CA) / Tokyo, Stone Bridge Press / IBC Publishing, 2012.

- Fenollosa, Ernest, Ezra Pound (ed.), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, San Francisco, City Lights, 1968.
- Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Fernández Moreno, César, *América Latina en su literatura*, París, Siglo XX Editores, Unesco, 1972.
- Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Nuestro tiempo, 1977.
- Feyerabend, Paul, *La science en tant qu'art*, París, Éditions Albin Michel, 2003.
- Feynman, Richard P., *The Character of Physical Law*, Cambridge, (MA) / Londres, The M.I.T. Press, 1985.
- Feynman, Richard P., *The Pleasure of Finding Things Out*, Jeffry Robbins (ed.), Cambridge (MA), Perseus Books, 1999.
- Feynman, Richard, *The Feynman lectures on physics*, Reading, Addison-Wesley, 1965.
- Feynman, Richard, *The pleasure of finding things out*, Cambridge (MA), Perseus Books, 1999.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1977.
- Foucault, Michel et al., *Théorie d'ensemble*, París, Éditions du Seuil, 1968.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1971.
- Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Frazer, James George, *The golden bough. A study in magic and religion*, Londres, MacMillan and Co., 1923.
- Gadoffre, Gilbert, André Lichnerowicz y François Perroux (dir.), *Analogie et connaissance, Vol. 2: De la poésie à la science*, Séminaires interdisciplinaires du Collège de France, París, Maloine, 1981.
- Galilei, Galileo *El ensayador*, José Manuel Revuelta (trad.), Buenos Aires, Aguilar, 1981.
- Galilei, Galileo, *Dos lecciones infernales*, Matías Alinovi (trad.), Buenos Aires, La Compañía de los Libros, 2011.
- García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962.
- García Lorca, Federico, *Obras completas. VII*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- García-Posada, Miguel, *Explorando el mundo: poesía de la ciencia, antología, de Lucrecio a nuestros días*, Madrid, Gadir, 2006.

- Geinoz, Philippe, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Ginebra, Droz, 2014.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, 2004.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- Ghil, René, Jean-Pierre Bobillot (ed.), *De la poésie scientifique et autres écrits*, Grenoble, ELLUG, 2008.
- Gilson, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1953.
- Gilson, Étienne, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid, Ediciones Rialp, 2009.
- Gilson, Étienne, *El filósofo y la teología*, Madrid, Los libros del monograma, 1962.
- Gilson, Étienne, *Études de philosophie médiévale*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres, 1921.
- Gilson, Étienne, *La filosofía en la Edad Media*, Arsenio Pacios y Salvador Caballero (trads.), Madrid, Gredos, 1965.
- Gleize, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Gottlob, Frege *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*, Luis M. Valdés Villanueva (trad.), Madrid, Tecnos, 1998.
- Granada, Luis de, *Introducción del símbolo de la fe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k485>], acceso: 29/05/2021.
- Greene, Brian, *The elegant universe*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1999.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión (trads.), Madrid, Gredos, 1990.
- Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural*, Alfredo de la Fuente (trad.), Madrid, Gredos, 1971.
- Gross, Alan y Keith, William (eds.), *Rhetorical hermeneutics: Invention and interpretation in the age of science*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- Gross, Alan, *Starring the text. The place of rhetoric in science studies*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2006.
- Gross, Alan, *The rhetoric of science*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- Gross, Paul R, Levitt, Norman, *Higher superstition: the Academic Left and its Quarrels with Science*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, [EPUB], Paris, Seuil, 2018 [1990].
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- Grünbein, Durs, *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, Paris, L'Arche, 1999.
- Grünbein, Durs, *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, Laurent Cassagnau (trad.), Paris, L'Arche, 1999.
- Gullentops, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.
- Gutiérrez, Gustavo, *Teología de la liberación*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1984.
- Gutiérrez, Gustavo, *Teología de la liberación: Perspectivas*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1972.
- Hadamard, Jacques, *An essay on the psychology of invention in the mathematical field*, Nueva York, Dover Publications, 1945.
- Hallyn, Fernand, *La structure poétique du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Hallyn, Fernand, *Les structures rhétoriques de la science*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Hallyn, Fernand, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, Donald M. Leslie (trad.), Nueva York, Zone Books, 1990.
- Hallyn, Fernand, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, Donald M. Leslie (trad.), Nueva York, Zone Books, 1990.
- Hamburger, Michael, *The truth of poetry: Tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960's*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1969.
- Hartley, Harold, *Humphry Davy*, Wakefield, EP Publishing, 1972.
- Haydon, Benjamin Robert, *Autobiography and memoirs*, Tom Taylor (ed.), Nueva York, Harcourt Brace, 1926.
- Hayles, Katherine (ed.), *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, Chicago, Chicago University Press, 1991.
- Hayles, Katherine, *The Cosmic Web: Scientific field models and literary strategies in the twentieth century*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Heiler, Friedrich, *Prayer. A Study in the History and Psychology of Religion*, Samuel McComb (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1932.
- Heisenberg, Werner, *Physics and philosophy*, Nueva York, Harper, 1958.
- Helmholtz, Hermann von, *Popular lectures on scientific subjects. First series*, E. Atkinson (trad.), Nueva York / Bombay, Longmans, Green and Co., 1903.
- Hess, Deborah M., *Palimpsestes dans la poésie: Roubaud, du Bouchet, etc.*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Hoffmann, Roald, *Catalista: poemas escogidos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002.

Hoffmann, Roald, Iain Boyd White (ed.), *Beyond the finite: The sublime in art and science*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

Hoffmann, Roald, *The same and not the same*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

Holmes, John, (ed.), *Science in modern poetry: New directions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

Holton, Gerald, *The scientific imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<https://www.nobelprize.org/prizes/physics/1965/feynman/lecture/>; acceso: 14/09/21].

Huidobro, Vicente, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Madrid, Editorial Visor, 1973.

Huxley, Aldous, *Litterature and Science*, Londres, Chatto, 1963.

Huxley, Thomas Henry, *Science and Culture and Other Essays*, Londres, Macmillan And Co., 1881.

Ibarra Grasso, Dick Edgar, *Cosmogonía y mitología indígena americana*, Buenos Aires, Kier, 1980.

Ichiye Hayakawa, Samuel, *Language in thought and action*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1952.

Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Jacobi, Daniel, *La communication scientifique : discours, figures, modèles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

Jaeger, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Elsa Cecilia Frost (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Jordanova, Ludmilla (ed.), *Languages of nature: critical essays on science and literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.

Juan de la Cruz *et al.*, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960.

Juan Escoto Eriúgena, *División de la naturaleza*, Francisco José Fortuny (trad.), Barcelona, Orbis, 1984.

Jung, Carl Gustav, *Psychological types*, H. Godwin Baynes (trad.), Nueva York, Pantheon, 1953.

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Mario Caimi (trad.), Buenos Aires, Colihue, 2007.

Kearns, George, *Ezra Pound: The Cantos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- Kearns, George, *Ezra Pound: The Cantos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Keats, John, *Complete poetical works*, Heathcote W. Garrod, (ed.), Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1970.
- Kelley, Kevin W. (ed.), *The home planet*, Reading (Massachusetts), Addison-Wesley, 1988.
- Kepler, Johannes, *El secreto del universo*, Eloy Rada García (trad.), Barcelona, Altaya, 1994.
- Kindellan, Michael, *The Late Cantos of Ezra Pound: Composition, Revision, Publication*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019.
- Koestler, Arthur, *Les somnambules: essai sur l'histoire des conceptions de l'univers*, París, Les Belles Lettres, 2012.
- Krips, Henry, J. E. McGuire y Trevor Melia, *Science, reason, and rhetoric*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1995.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, París, Éditions du Seuil, 1974.
- Kristeva, Julia, *Sémiotiké: recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1978.
- Lafarque, Antonio, Lorenzo Saval (ed.), *Ciencia y poesía: Vasos comunicantes*, Torremolinos, Litoral, 2012.
- Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metaphors we live by*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1980.
- Lamy, Bernard, *Introducción a la Sagrada Escritura ó Aparato para entender con mayor facilidad y claridad la Sagrada Biblia*, (sin indicación de traductor), Barcelona, Pons y C^a., 1846.
- Landa, Josu, *Poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Mariano Marín Casero (trad.), Madrid, Gredos, 1983.
- Le Roc'h Morgère, Louis (ed.), *L'écriture du savoir: actes du colloque de Bagnoles-de-l'Orne*, Le Ménil-Broût, Association Diderot, l'Encyclopédisme & Autres, 1991.
- Leavis, F. R., *Two cultures? The significance of C. P. Snow*, Londres, Chatto, 1962.
- León, Luis de, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Levine, George (ed.), *Realism and representation: Essays on the problem of realism in relation to science, literature, and culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1993.
- Lings, Martin (ed. y trad.), *Sufi poems: a mediaeval anthology*, Cambridge, Islamic Texts Society, 2004.

- Livingston, Paisley, *Literary knowledge: Humanistic inquiry and the philosophy of science*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- Locke, David, *Science as writing*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Edmundo O’Gorman (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Longino, *Sobre lo sublime* [con Demetrio, *Sobre el estilo*], José García López (trad.), Madrid, Gredos, 1979.
- Louâpre, Muriel, Marchal, Hugues and Pierssens, Michel (eds.), *La poésie scientifique, de la gloire au déclin*, Epistémocritique, 2014, edición electrónica [<http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/POESIESCIENTIFIQUE.pdf> ; acceso : 01/11/2021].
- Lovelock, James, *Gaia: A New Look of Life on Earth*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2000.
- Lucrèce, *La nature des choses*, Jackie Pigeaud (trad.), París, Gallimard, 2010.
- Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k485>], acceso: 29/05/2021.
- Lyotard, Jean-François, *L’inhumain : causeries sur le temps*, París, Galilée, 1988.
- Macherey, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, París, Presses Uniersitaires de France, 1990.
- Manning, Nicholas, *Rhétorique de la sincérité*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Marchal, Hugues (ed.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, París, Éditions du Seuil, 2013.
- Marder, Michael, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- Mauriac, François, *Le fils de l’homme*, París, Grasset, 1959.
- Mc Kevitt, Paul, *Integration of natural language and vision processing. 3: Theory and grounding representations*, Dordrecht, Kluwer, 1996.
- Mccarthy, John A., *Remapping reality: Chaos and creativity in science and literature*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- Mcgann, Jerome, *Towards a literature of knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Medina, José Ramón y Osorio Nelson *et al.*, *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (3 vol.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila, 1995.
- Meiselas, Susan, *Nicaragua (junio 1978-julio 1979)*, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica – Universidad Centroamericana, 2008.

- Meister Eckhart, *Tratados y sermones*, Ilse Teresa Masbach de Brugger (trad.), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013.
- Mellado, Francisco de Paula, *Enciclopedia moderna: diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, t. XXIX, Madrid / París, Establecimiento de Mellado, 1954.
- Mériaux, Suzanne, *Science et poésie: deux voies de la connaissance*, París, L'Harmattan, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signos*, Caridad Martínez y Gabriel Oliver (trads.), Barcelona, Seix Barral, 1964.
- Merton, Thomas, *A Thomas Merton reader*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1962.
- Métraux, Alfred, *Religiones y magias indias de América del sur*, Madrid, Aguilar, 1973.
- Métraux, Alfred, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, París, Gallimard, 1967.
- Métraux, Alfred, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, París, Gallimard, 1967.
- Mill, James, *Analysis of the phenomena of the human mind, Vol. I*, Londres, Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1878.
- Minary, Daniel (ed.), *Savoirs et littérature 1*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1997.
- Minary, Daniel (ed.), *Savoirs et littérature 2*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2001.
- Newton, Isaac, *Opticks: or A treatise of the reflections, refractions, inflections & colours of light; based on the 4th ed. [1730]*, Nueva York Dover Publications, 1979.
- Newton, Isaac, *Principios matemáticos de la Filosofía natural*, Antonio Escotado (trad.), Madrid, Tecnos, 2011.
- Numenio de Apamea, *Fragments y testimonios*, Francisco García Bazán (trad.), Madrid, Gredos, 1991.
- Núñez Espallargas, José María (ed.), *La ciencia en la poesía: Antología de la poesía científica española del siglo XIX*, Tres Cantos, Nivola Libros y Ediciones, 2008.
- O'Bryan, Aileen, *The Diné: Origin myths of the Navaho Indians*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1956.
- Offray de La Mettrie, Julien, *Man a Machine; and, Man a Plant*, citado en Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- Osorio, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

- Otto, Rudolf, *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura latinoamericana*, 4 vol., Barcelona, Alianza Editorial, 1995-2000.
- Pailler, Claire, *La poésie au-dessous des volcans : études de poésie contemporaine d'Amérique centrale*, Toulouse, Presses Universitaires du Miral, 1988.
- Pailler, Claire, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, París, Centre National de la Recherche Scientifique / Centre Régional de Publication de Toulouse, 1989.
- Paivio, Allan, *Imagery and Verbal Processes*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1979.
- Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile, Nascimento, 1954.
- Paula Mellado, Francisco de, *Enciclopedia moderna: diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, t. XXIX, Madrid / París, Establecimiento de Mellado, 1954.
- Paz, Octavio y De Campos, Haroldo, *Transblanco (em tomo a Blanco de Octavio Paz)*, Río de Janeiro, Guanabara, 1986.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1975.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Paz, Octavio, *La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected papers. Volume V, Pragmatism and pragmaticism / Volume VI, Scientific metaphysics*, Charles Hartshorne y Paul Weiss (ed.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1974.
- Peterfreund, Stuart (ed.), *Literature and science: theory and practice*, Boston, Northeastern University Press, 1990.
- Pierssens, Michel, *Savoirs à l'œuvre: essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Pizarro, Ana (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, 3 vol., São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- Platón, *Diálogos III*, Carlos García Gual, Emilio Lledó Iñigo y Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1986.
- Platón, *Diálogos IX. Leyes (Libros VII-XII)*, Francisco Lisi (trad.), Madrid, Gredos.
- Platón, *Diálogos V*, M^a Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero (trads.), Madrid, Gredos, 1988.

- Plotino, *Enéadas III-IV*, Jesús Igal (trad.), Madrid, Gredos, 1985.
- Plotino, *Enéadas V-VI*, Jesús Igal (trad.), Madrid, Gredos, 1998.
- Plotino, *Enéadas V-VI*, Jesús Igal (trad.), Madrid, Gredos, 1998.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres (moralia)*, Vol. V, Mercedes López Salvá (trad.), Madrid, Gredos, 1989.
- Pope, Alexander, *The Poetical Works*, Londres, Frederick Warne and Co., 1716.
- Pound, Ezra, *ABC of reading*, Londres, Faber and Faber, 1961.
- Pound, Ezra, *Au cœur du travail poétique*, París, L'Herne, 1980.
- Pound, Ezra, *Cantos*, Nueva York, New Directions, 1996.
- Pound, Ezra, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, Londres, John Lane / The Bodley Head, 1916.
- Pound, Ezra, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970.
- Pound, Ezra, *Letters, 1907-1941*, D. D. Paige (ed.), Londres, Faber and Faber, 1951.
- Pound, Ezra, *Letters, 1907-1941*, D. D. Paige (ed.), Londres, Faber and Faber, 1951.
- Pound, Ezra, *Literary Essays*, Londres, Faber and Faber, 1960.
- Pound, Ezra, *The Cantos*, Londres, Faber and Faber, 1975.
- Pound, Ezra, *The spirit of romance*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1910.
- Prelli, Lawrence, *The rhetoric of science: Inventing scientific discourse*, Columbia, University of South Carolina Press, 1989.
- Prigogine, Ilya, Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, París, Gallimard, 1986.
- Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, Hipólito Cid Blanco y Teodora H. Martín (trads.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones oratorias. Tomo II*, Rodríguez, Ignacio y Sandier, Pedro (trads.), Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916.
- Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, París, Flammarion, 2002.
- Rand, Edward Kennard, *Founders of the middle ages*, Nueva York, Dover Publications, 1957.
- Renard, Jean-Claude, *Autres notes sur la poésie, la foi et la science*, París, Éditions du Seuil, 1995.
- Reverdy, Pierre, *Nord-sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie : 1917-1926*, Flammarion, 1975.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas XV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

- Ribera, Lucas (versión), *El Cantar de los Cantares del glorioso Salomón*, México, edición a cuenta del autor, 1919.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, París, Éditions du Seuil, 1975.
- Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Seuil, 1969.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, París, Éditions du Seuil, 1983-1985.
- Riffaterre, Michaël, *La production du texte*, París, Éditions du Seuil, 1978.
- Riffaterre, Michaël, *Sémiotique de la poésie*, París, Éditions du Seuil, 1983.
- Rodríguez, Ledesma Xavier, *El pensamiento político de Octavio Paz: las trampas de la ideología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Pedagógica Nacional, 2015.
- Roeckelein, Jon E., *Imagery in psychology: A reference guide*, Westport, Connecticut / Londres, Praeger, 2004.
- Russell, Bertrand, *History of western philosophy*, Londres, George Allen and Unwin, 1946.
- Sagan, Carl, *Cosmos*, Nueva York, Random House, 1980.
- San Agustín, *La música*, VI, XI, 29. (versión de Alfonso Ortega) *Obras completas XXXIX. Escritos varios 1*, Madrid, Biblioteca de autores Cristianos, 1988.
- San Agustín, *Obras en edición bilingüe*, ed. preparada por Balbino Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.
- San Agustín, *Obras I: Introducción general y primeros escritos*, (edición bilingüe, preparado por Victorino Capanaga), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969.
- Schuster, John y Richard Yeo, *The politics and rhetoric of scientific method: Historical studies*, Dordrecht, Reidel, 1986.
- Simons, Herbert (ed.), *The rhetorical turn: Invention and persuasion in the conduct of inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Snow, C. P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
- Snow, C. P., *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- Social Text*, n° 46/47, 1996 (número dedicado a las *Science Wars*).
- Sokal, Alan y Bricmont, Jean, *Impostures intellectuelles*, París, Odile Jacob, 1997.
- Solère, Jean-Luc y Zénon Kaluza, *La servante et la consolatrice : la philosophie dans ses rapports avec la théologie au Moyen âge*, París, Vrin, 2002.
- Stanton, Anthony, *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1998.

Stengers, Isabelle, Judith Schlanger, *Les concepts scientifiques*, París / Strasbourg, La Découverte / Conseil de l'Europe / Unesco / Gallimard, 1989.

Stengers, Isabelle, *L'invention des sciences modernes*, París, La Découverte, 1993.

Stengers, Isabelle, *La vierge et le neutrino: les scientifiques dans la tourmente*, París, Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.

Stephen, Karin, *The misuse of mind*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922.

Strauss, Botho, *L'incommencement: réflexion sur la tache et la ligne*, París, Gallimard, 1996.

Stuart Mill, John, *Sistema de lógica inductiva y deductiva*, Eduardo Ovejero y Maury (trad.), Madrid, Daniel Jorro, 1917.

Swimme, Brian, Berry, Thomas, *The Universe Story: From the Primordial Flaring Forth to the Ecozoic Era: A Celebration of the Unfolding of the Cosmos*, Nueva York, Harper, 1992.

Swimme, Brian, *Canticle to the Cosmos*, DVD, San Francisco, Center for the Story of the Universe, 1990).

Swimme, Brian, *The hidden heart of the cosmos: humanity and the new story*, Nueva York, Orbis Books, 1996.

Swimme, Brian, *The Universe is a Green Dragon*, Rochester, Bear and Company, 1984.

Swimme, Brian, Tucker, Mary Evelyn, *The Journey of the Universe*, New Haven, Yale University Press, 2011.

Teilhard De Chardin, Pierre, *Le phénomène humain*, París, Éditions du Seuil, 1955.

Teilhard de Chardin, Pierre, *The Human Phenomenon*, Sarah Appleton-Webber (trad.), Brighton, Sussex Academic Press, 1999, p. xiii-xvi.

Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*, M^a Dolores Reche Martínez (trad.), Madrid, Gredos, 1991.

Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Éditions du Seuil, 1981.

Tomás de Aquino, *Suma de teología*, José Martorell Capó (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Uexküll, Jakob von, *A foray into the worlds of animals and humans with A theory of meaning*, Joseph D. O'Neil (trad.), Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2010.

Underhill, Evelyn, *Mysticism*, Nueva York, E. P. Dutton and Company, 1912.

Underhill, Evelyn, *Mysticism*, Nueva York, E. P. Dutton and Company, 1912.

- Urban, Wilbur Marshall, *Language and reality: The philosophy of language and the principles of symbolism*, Londres, Allen & Unwin, 1939.
- Vaillant, Alain, *Écrire/savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, 1996.
- Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Valle-Castillo, Julio, *El siglo de la poesía en Nicaragua. I: Modernismo y Vanguardia (1880-1940)*, Managua, Fundación Uno, 2005.
- Valle-Castillo, Julio, *El siglo de la poesía en Nicaragua. Tomo II*, Managua, Fundación Uno, 2005.
- Varios autores, *Los filósofos presocráticos*, Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá (trads.), Madrid, Gredos, 1981.
- Weber, Max, *Le Savant et le politique*, París, Union Générale d'Éditions, 1963.
- Weinberg, Steven, *The first three minutes: A modern view of the origin of the universe*, Nueva York, Bantam Books, 1979.
- Wheeler, John y Kenneth William Ford, *Geons, Black Holes, and Quantum Foam: A Life in Physics*, Nueva York, Norton, 1998.
- White, Frank, *The overview effect: Space exploration and human evolution*, Reston, American Institute of Aeronautics and Astronautics, 2014.
- White, Steven F., *Modern nicaraguan poetry: Dialogues with France and the United States*, Londres, Associated University Press, 1993.
- Wilber, Ken, *Quantum questions: Mystical writings of the world's greatest physicists*, Boston, Shambhala, 2001.
- Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Ignacio Gómez de Liaño (trad.), Madrid, Siruela, 2005.
- Yeats, William Butler, Pethica, James (ed.), *Yeats's Poetry, Drama and Prose*, Nueva York / Londres, W. W. Norton, 2000.
- Yurkiévich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía* (1939), México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Artículos o capítulos

Albright, Daniel, “Early Cantos I-XLI” en Ira B. Nadel (ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 59-91.

Altieri, Charles, “Objective image and act of mind in modern poetry”, *PMLA*, 1976, Vol, 91, n° 1, p. 101-114.

Amigoni, David, “Evolution” en Bruce B. Clarke y Manuela Rossini (eds.), *The Routledge companion to literature and science*, London, Routledge, 2012, p. 112-123.

Anónimo, “Las oraciones mágicas de venta en nuestros mercados”, en *Revista Conservadora del pensamiento centroamericano*, n° 94, 1968, p. 7-11.

Anónimo, “Institute of human thermodynamics” 118 formas de enunciar la segunda ley: <http://www.humanthermodynamics.com/2nd-Law-Variations.html> acceso: 06/08/2021.

Anónimo, “Lawrence y la bomba” en el sitio del Instituto Americano de Física <https://history.aip.org/exhibits/lawrence/bomb.htm>, acceso: 08/08/2021

Arroyo, Francesc, “Octavio Paz aboga por la propuesta de Contadora como ‘única solución racional’”, *El País*, 7 octubre 1984, (https://elpais.com/diario/1984/10/08/cultura/466038005_850215.html) acceso: 06/08/2021]

Batt, Noëlle, “Pour un dialogisme des disciplines” *Théorie, Littérature, Enseignement*, 2003, n° 21, p. 5-20.

Beda el Venerable, “Concerning figures and tropes”, Gussie Hecht Tannenhaus (trad.), en Joseph Miller (ed.) *Readings in Medieval Rhetoric*, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 96-122.

Bedford, Charles Harold “Dmitry Merezhkovsky, The Third Testament and the Third Humanity”, en *The Slavonic and East European Review*, vol. 42, n° 98, diciembre 1963, p. 144-160.

Beltrán Marí, Antonio “Galileo y Urbano VIII. La trama del equívoco” in *Éndoxa: Series filosóficas*, n° 21, 2006, p. 35-73.

Berry, Thomas, “The new story” in *The Dream of the Earth*, San Francisco, Sierra Club Books, 1988, 123-137.

Borgeson, Jr., Paul W., “Poéticas post-nerudianas y la emancipaciónn literaria latinoamericana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1989, Año 15, n° 29, p. 129-136.

Bosque, Ignacio, “El nombre común”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Tomo I, Madrid, Real Academia de la Lengua Española / Espasa Calpe, 1999, p. 3-75.

- Cajori, Florian, “Historical and explanatory appendix”, en Isaac Newton, *Mathematical Principles of Natural Philosophy and System of the World*, Andrew Motte (trad.), Berkeley, University of California Press, 1946, p. 627-680.
- Carotta, Francesco y Arne Eickenberg, “Orfeo Báquico: la cruz desaparecida”, en *Isidorianum*, vol. 18, n° 35, 2009, p. 179-218.
- Cartwright, John H., “The two cultures debate”, en John H. Cartwright y Brian Baker, *Literature and science: social impact and interaction*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005, p. 265-281.
- Chaisson, Eric, “The broadest view of the biggest picture: An essay on radiation, matter, life”, en *Harvard Magazine*, enero-febrero, 1982, p. 21-25.
- Cohen, Jean, “Poétique du surréalisme”, en *Vitalité et contradictions de l'Avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Sandro Briosi y Henk Hillenaar (eds.), París, José Corti, 1988, p. 77-83.
- Conte, Joseph, “The smooth and the striated: Compositional texture in the modern long poem”, *Modern Language Studies*, 1997, Vol. 27, n° 2, 57-71.
- Cuesta, Jorge, “El arte moderno. Irracionalismo y misticismo” en *El hijo pródigo I: Abril-septiembre 1943 (edición facsimilar)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 389-390.
- Cuevas, Cristóbal, “Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética”, en Víctor García De La Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 367-380.
- Cuevas, Cristóbal, “Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética”, en Víctor García De La Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 367-380.
- De Campos, Augusto, Pignatari, Décio y de Campos, Haroldo, “Pilot plan for concret poetry” [1958], en Mary Ellen Solt (ed.), *Concrete poetry. A world view*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 71-72.
- Dupuy, Bernard, “Apologétique”, en *Encyclopædia Universalis* [en línea], consultado el 17/06/2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/apologetique/>].
- Eliot, T. S., “Ezra Pound: his metric and poetry”, en *To criticize the critic and other writings*, Lincoln (NE) / Londres, University of Nebraska Press, 1992, p. 162-182.
- Eliot, T. S., “Introduction: 1928” en *Selected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1948, p. 7-21.

Fabry, Geneviève, “El lenguaje sanjuanista como modelo en la poesía hispanoamericana (1982-2002)”, en *América : Cahiers du CRICCAL*, n°33, vol. 1, 2005, p. 307-316.

Feynman, Richard P., “The Development of the Space-Time View of Quantum Electrodynamics” [discurso de aceptación del premio Nobel, 1965.

Forbes, Peter, “Poetry and science: Greatness in little”, *Nature*, 2005, Vol. 434, 320-323.

Fornoff, Carolyn, “Ernesto Cardenal’s Apologia for Ezra Pound”, en *Istmo: revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 32, 2006 [http://istmo.denison.edu/n32/articulos/16.html; acceso: 18/10/2021].

Galileo Galilei, “Carta a Cristina de Lorena, gran duquesa de Toscana”, Humberto Giannini (trad.), in *Revista de Filosofía*, IX, 1964, p. 77-108.

García de la Fuente, Olegario, “Un tratado inédito y desconocido de fray Luis de León sobre los sentidos de la Sagrada Escritura”, en *Ciudad de Dios*, n° 170, 1957, p. 259-334.

García Lorca, Federico, “La imagen poética de don Luis de Góngora” en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 65-88.

Gattei, Stefano, “The Finger and the Tongue of God: Johannes Kepler, Reformation Theology, and the New Astronomy”, en Erminia Ardissino y Élise Boillet (eds.), *Lay Readings of the Bible in Early Modern Europe*, Leiden / Boston, Brill, 2020, p. 260-275.

Géfin, Laszlo K., “So-shu and Picasso: Semiotic/Semantic aspects of the poundian ideogram”, *Papers on Language and Literature*, 1992, Vol. 28, n° 2, p. 185-205.

Gilson, Étienne, “La servante de la théologie”, en *Études de philosophie médiévale*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres de l’Université, 1921, p. 30-50.

Glover, Adam, “Creation, Icons, and the Language of Poetry”, en *New Blackfriars*, vol. 97, n° 1071, 2016, p. 529-546.

Gómez, Antonio, “El cosmos, religión y creencias de los indios Cuna”, en *Boletín de antropología*, Universidad de Antioquía, vol. 3, n° 11, 1969, p. 55-98.

Gómez, Antonio, “El cosmos, religión y creencias de los indios Cuna”, en *Boletín de antropología*, Universidad de Antioquía, vol. 3, n° 11, 1969, p. 55-98.

González Torres, Armando, “Octavio Paz en 1984: la querrela del diálogo y el ruido”, en *Letras Libres*, n° 154, octubre 2011, p. 26-31.

González Torres, Armando, “Octavio Paz en 1984: la querrela del diálogo y el ruido”, en *Letras Libres*, n° 154, octubre 2011, p. 26-31.

Greimas, Algirdas Julius, “Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, en *Communications*, n° 8, 1966, p. 28-59.

Hatzfeld, Helmut, “Los elementos constituyentes de la poesía mística” en *Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962, Oxford, The Dolphin Book, 1964, p. 319-325.

Hersh, Seymour M., “Target Qaddafi”, *The New York Times* 22/02/1987 [<https://www.nytimes.com/1987/02/22/magazine/target-qaddafi.html>; acceso: 11/09/2021].

Horgan, John “Profile: Physicist John A. Wheeler: Questioning the ‘It from Bit’”, en *Scientific American*, vol. 264, n° 6, 1991, p. 36-41.

Huang, Guiyou, “Ezra Pound: (mis)translation and (re-)creation” en *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, vol. 22, n° 1/2, 1993, p. 99-114.

Illanes Maestre, José Luis, “Philosophia ancilla theologiae. Límites y avatares de un adagio”, en *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 36, n° 1, 2004, p. 13-36.

J. Robert Oppenheimer Personnel Hearings Transcripts, Department of Energy, 1954 [1960; documento disponible en <https://www.osti.gov/includes/opennet/includes/Oppenheimer%20hearings/Record%20of%20Classified%20Deletions.pdf>; acceso: 8/08/2021].

Jacobi, Daniel, “Sémiotique du discours de vulgarisation scientifique”, *Semen* [en línea], 1985, en línea desde el 21 de agosto del 2007, consultado el 30 de agosto de 2016, URL: <http://semen.revues.org/4291>.

Japp, Francis R., “Kekulé Memorial Lecture”, en *Journal of the Chemical Society, Transactions*, vol. 73, 1898, p. 97-138.

Jung, Carl Gustav, “Acercamiento al inconsciente”, en Carl Gustav Jung (ed.), *El hombre y sus símbolos*, Luis Escolar Bareño (trad.), Barcelona, Paidós, 1995, p. 18-103.

Kelsen, Hans, *Society and Nature*, Londres, Routledge, 1998: 6.

Kenner, Hugh, “New subtlety of eyes” [1949], en *Ezra Pound: A Collection of Essays to be Presented to Ezra Pound on His Sixty-fifth Birthday*, Peter Russell (ed.), Londres, Peter Nevill Limited, 1950, p. 84-99.

Kimpel, Ben D. y T. C. Duncan Eaves, “Pound's «ideogrammic method» as illustrated in Canto XCIX”, *American Literature*, 1979, Vol. 51, n° 2, 205-237.

Lacoue-Labarthe, Philippe, “Sublime” *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime/>; acceso : 7/1/2021].

Lafarque, Antonio, “Ciencia y poesía: la jaula y el pájaro”, *Litoral*, 2012, n° 253, 8-15.

- Lapesa, Rafael, “Las odas de fray Luis de León a Felipe Ruiz” en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 9-28.
- Livon-Grosman, Ernesto, “El extraño caso del Dr. Pound y el Sr. Urtecho: Traducción, canibalismo cultural e hibridización literaria”, in *Mémoire et culture en Amérique latine: Mémoire et formes culturelles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 201-208.
- Loffler-Laurian, “Réflexions sur la métaphore dans le discours scientifiques de vulgarisation”, *Langue française*, 1994, n° 101, p. 72-79.
- Lovelock, James, “God and Gaia” in *The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1988, p. 203-223.
- Macherey, Pierre, “Une poétique de la science”, *Methodos* [en línea], 2006, n° 6, [<http://methodos.revues.org/document473.html>]; acceso: 06/08/2021].
- Magee, John, “Boethius, Last of the Romans”, en *Carmina Philosophiae*, vol. 16, 2007, p. 1-22.
- Mancuso, Girolamo, “The ideogrammic method in *The Cantos*”, en Peter Makin (ed.), *Ezra Pound's Cantos: a casebook*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 65-80.
- Marchal, Hugues, “Avant-propos”, en Hugues Marchal (ed.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, París, Éditions du Seuil, 2013, p. 9-14.
- Marchal, Hugues, “La méthode de Virgile : sciences naturelles et ordre du texte dans la poésie de Jacques Delille” en *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 18, 2020, p. 289-319.
- Margulis, Lynn and Oona West, “Gaia and the Colonization of Mars”, en *GSA Today*, vol. 3, n° 11, 1993, p. 277-291.
- Martínez, José Luis, “Los caciques culturales” en *Letras Libres*, n° 7, julio 1999, p. 28-29.
- Martínez, José Luis, “Los caciques culturales” en *Letras Libres*, n° 7, julio 1999, p. 28-29.
- Mchale, Brian, “Telling stories again: On the replenishment of narrative in the postmodernist long poem”, *The Yearbook of English Studies*, 2000, Vol. 30, p. 250-262.
- Mortureux, Marie-Françoise, “Linguistique et vulgarisation scientifique”, *Information sur les Sciences Sociales*, 1985, Vol. 24, n° 4, p. 825-845.
- Moser, Walter, “La littérature, un entrepôt des savoirs ?”, *Théorie, Littérature, Enseignement*, 1992, n° 10, p. 38-58.
- Nelson, Jr., Lowry, “The rhetoric of ineffability: Toward a definition of mystical poetry”, *Comparative Literature*, 1956, Vol. 8, n° 4, p. 323-336.

- Orta Nadal, Ricardo, “Sobre dos aspectos de la mentalidad cuaterna: su probable origen y su presencia en culturas aborígenes de la Argentina”, en *Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas*, vol. 9, Universidad del Litoral, 1968.
- Ortega, Julio, “Haroldo de Campos: la pasión innovativa”, en *Taller de la escritura (conversaciones, encuentros, entrevistas)*, México, Siglo XXI, 2000 p. 1-20.
- Ossola, Carlo, “Les raisons « en blanc » du baroque italien”, en Christian Mouchel y Colette Nativel (eds.), *République des lettres, république des arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli*, París, Droz, 2008, p. 247-262.
- Paalen, Wolfgang, “Le grand malentendu“, en *DYN*, n° 3, 1942, p. 22-26. (Edición facsimilar en Christian Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen's DYN: the Complete Reprint*, Viena, Springer, 2000).
- Paivio, Allan, “The mind's eye in art and science”, en *Poetics*, vol. 12, n° 1, 1983, p. 1-18.
- Paivio, Allan, John C. Yuille y Stephen A. Madigan, “Concreteness, imagery, and meaningfulness values for 925 nouns”, en *Journal of Experimental Psychology (monograph supplement)*, vol. 76, n° 1 (2), 1968, p. 1-25.
- Panti, Cecilia, “Boecio y la ciencia de la música”, en Umberto Eco (coord.), *La Edad Media I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*, Omar Daniel Alva Barrera y Dennis Peña Torres (trads.), México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 811-815.
- Panti, Cecilia, “Boecio y la ciencia de la música”, en Umberto Eco (coord.), *La Edad Media I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*, Omar Daniel Alva Barrera y Dennis Peña Torres (trads.), México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 811-815.
- Paz, Octavio, “¿Poesía latinoamericana?”, en *Obras completas III. Fundación y disidencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 69-79.
- Paz, Octavio, “Contar y cantar” in *Vuelta*, n° 115, junio 1986, p. 12-17.
- Paz, Octavio, “Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)”, en *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 47-93.
- Perelman, Chaïm, “Analogía y metáfora en ciencia, poesía y filosofía”, *Revista de Estudios Sociales*, 2012, n° 44, p. 198-205.
- Pérez Estrada, Francisco, “El pensamiento mágico en Nicaragua”, en *Revista Conservadora del pensamiento centroamericano*, n° 94, 1968, p. 2-4.
- Picchione, John, “Poetry, science, and the epistemological debate”, *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 1999, Vol. 12, n° 1, p. 19-30.
- Pound, Ezra, “Nota introductoria” en Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, Ezra Pound (ed.), San Francisco, City Lights Books, 1968, p. 3.

- Pound, Ezra, “Vortex”, en *Blast*, n° 1, 1914, p. 153-154.
- Pound, Ezra, Ernesto Cardenal (trad.), « Varios no », *El pez y la serpiente*, 1961, n° 1, p. 129-134.
- Reverdy, Pierre, “L’image”, *Nord-sud* n° 13, marzo 1918.
- Reyes, Alfonso, “Jacob o idea de la poesía”, en *Obras completas XIV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 100-103.
- Ricklin, Thomas, “Théologie et philosophie du *Convivio* de Dante Alighieri”, en Jean-Luc Solère, Zénon Kaluza Solère (eds.), *La servante et la consolatrice. La philosophie dans ses rapports avec la théologie au Moyen Age*, París, Vrin, 2002, p. 129-150.
- Riffaterre, Michael, “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, en *Langue française*, n°3, 1969, p. 46-60.
- Robles, J. Armando, “Naturaleza poética de la espiritualidad vista desde la epistemología poética de Octavio Paz”, *Reflexiones Teológicas* 2010, n° 6, p. 129-152.
- Rodríguez Herrera, Isidoro, “La cultura griega en San Pablo”, en *Helmántica*, vol. 11, n° 34, 1960, p. 19-47.
- Romo Feito, Fernando, “El *Tractatus de sensibus sacrae scripturae* de Fray Luis y el pensamiento literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerria (coord.), vol. 3, 2000, p. 684-691.
- Romo Feito, Fernando, “El *Tractatus de sensibus sacrae scripturae* de Fray Luis y el pensamiento literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerria (coord.), vol. 3, 2000, p. 684-691.
- Rothman, David J., “We Come from the Stars”, en *The Hudson Review*, vol. 64, n° 1 [*The Spanish Issue*], primavera 2011, p. 155-158.
- Rue, Loyal, “Epic of Evolution”, en Bron Raymond Taylor (ed.), *Encyclopedia of Religion and Nature*, Londres / Nueva York, Continuum, 2005, p. 612-615.
- Schlegel, Friedrich, “De la esencia de la crítica”, Marcelo G. Burello (trad.), en *Pensamiento de los confines*, n° 13, 2003, p. 123-128.
- Sellars, Wilfrid, “Philosophy and the Scientific Image of Man”, en *Science, Perception and Reality*, Atascadero, Ridgeview Publishing Company, 1991, p. 1-40.
- Shklovski, Víktor, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ana María Nethol (trad.), México, Siglo XXI, 1978, p. 55-70.
- Silva, Sergio, “La teología de la liberación”, *Teología y Vida*, 2009, Vol. L, p. 93-116.

- Starobinski, Jean, "Poetic language and scientific language", *Diogenes*, 1977, n° 25, p. 128-145.
- Stiefel, Tina, "Science, Reason and Faith in the Twelfth Century: The Cosmologists' Attack on Tradition", en *Journal of European Studies*, vol. VI, n° 21, 1976, p. 1-16.
- Strobach, Niko "Couper-coller. Comment Boèce fait usage du *Songe de Scipion* dans sa *Consolation de la philosophie*" en *Les Études philosophiques*, n° 4, octobre 2011, p. 543-560.
- Strubel, Armand, "*Allegoria in factis et allegoria in verbis*", en *Poétique*, n° 23, 1975, p. 342-357.
- Swabey, Henry, "Towards an A.B.C. of History" [1949], en *Ezra Pound: A Collection of Essays to be Presented to Ezra Pound on His Sixty-fifth Birthday*, Peter Russell (ed.), Londres, Peter Nevill Limited, 1950, p. 186-202.
- Swimme, Brian, "Foreword", en Pierre Teilhard de Chardin, *The Human Phenomenon*, Sarah Appleton-Webber (trad.), Brighton, Sussex Academic Press, 1999, p. xiii-xvi.
- Tate, Allen, "Ezra Pound" [1936], en *Ezra Pound: A Collection of Essays to be Presented to Ezra Pound on His Sixty-fifth Birthday*, Peter Russell (ed.), Londres, Peter Nevill Limited, 1950, p. 66-72.
- Thomson, William (Lord Kelvin) "On the age of the Sun's heat" [1862] en *Popular Lectures and Addresses*, vol. 1, Londres, Macmillan and Co., 1989, p. 349-368.
- Tribus, Myron y Edward C. McIrvine, "Energy and information", en *Scientific American*, vol. 225, n° 3, septiembre 1971, p. 179-188.
- Voski, Anaïs, "The ecological significance of the overview effect: Environmental attitudes and behaviours in astronauts", in *Journal of Environmental Psychology*, vol. 70, 2020 [<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494420300517?via%3Dihub>; acceso: 03/02/21)].
- Wacker, Norman, "Epic and the modern long poem: Virgil, Blake & Pound", *Comparative Literature*, 1990, Vol. 42, n° 2, p. 126-143.
- Williams, R. John, "Modernist Scandals: Ezra Pound's Translations of 'the' Chinese Poem" en *Orient and Orientalisms in American Poetry and Poetics*, Sabine Sielke y Christian Kloeckner (ed.), Frankfurt, Peter Lang, 2009, p. 145-165.
- Williams, R. John, "Modernist Scandals: Ezra Pound's Translations of 'the' Chinese Poem" en *Orient and Orientalisms in American Poetry and Poetics*, Sabine Sielke y Christian Kloeckner (ed.), Frankfurt, Peter Lang, 2009, p. 145-165.
- Wolff, Christian, *Philosophia prima, sive Ontologia, methodo scientifica pertractata*, Frankfurt / Leipzig 1730, § 503, en Favaretti Camposampiero, Matteo,

“Sciences Without a Name: Teleology, Perfection, and Harmony in the Leibniz-Wolff Debate” en *Studia Leibnitiana*, vol. 50, n° 1 (2018), p. 10-25.

Yee, Cordell D. K., “Discourse on ideogrammic method: Epistemology and Pound's poetics”, *American Literature*, 1987, Vol. 59, n° 2, p. 242-256.

Zhong, Chen-Bo, Geoffrey J. Leonardelli, “Cold and Lonely: Does Social Exclusion Literally Feel Cold?”, in *Psychological Science*, septembre 2008, Vol. 19, n° 9, p. 838-842.

ANEXOS

Tabla de los documentos

Documento 1. Lista de los nombres de las cantigas del *Cántico cósmico* y su número de versos. Publicado en *El Pez y la Serpiente*, n° 1, 1961, p. 129-134.

Documento 2. Varios “NO” por Ezra Pound (traducción de Ernesto Cardenal). Publicado en *El Pez y la Serpiente*, n° 1, 1961, p. 129-134.

Documento 3. “Unas reglas para escribir poesía”, mimeógrafo del Ministerio de Cultura, Managua. Publicado en *Barricada*, 10 marzo 1980.

Documento 5. Wyndham Lewis de “Timon of Athens”, en Ronald Bush, *The genesis of Ezra Pound's Cantos*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 33.

Documento 6. Formula química desarrollada del benceno inscrita en el dibujo del uróboro, en Haltopub, Creative Commons 3.0.

[https://es.wikipedia.org/wiki/August_Kekul%C3%A9#/media/Archivo:Ouroboros-benzene.svg; acceso: 06/11/2021].

Documento 7. Espuma cuántica, en Thorne, Kip S., *Black holes and time warps: Einstein's outrageous legacy*, New York, W.W. Norton, 1994, p. 478.

Documento 8. « Garza » (1985), escultura de Ernesto Cardenal en *50 años de escultura*, Managua, Anamá, 2002.

Documento 9. « La escalera de la abstracción » en Ichiye Hayakawa, Samuel, *Language in thought and action*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1952, p. 169.

Documento 10. Doble página en libro de Kelley Kevin W. (ed.), *The home planet*, Reading (Massachusetts), Addison-Wesley, 1988, fotos 42 a 45.

Documento 11. “Hieratic Head of Ezra Pound”, Mármol, Placa XXI, en Pound, Ezra, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, Londres, John Lane / The Bodley Head, 1916.

Documento 12. “Horse”, Placa xxxvii, en Pound, Ezra, *Gaudier Brzeska. A Memoir*, Londres, John Lane / The Bodley Head, 1916.

Documento 13. “Gioconda sapiens », Crédito: zwigmar
[<https://www.flickr.com/photos/zwigmar/>; acceso: 05/11/2021]

Documento 14. Dusty Spiral Galaxy NGC 4414.

[<https://hubblesite.org/contents/media/images/1999/25/836-Image.html>;
acceso: 05/11/2021]

Documento 15. The Cosmic Microwave Background as seen from the Planck satellite.

[https://www.esa.int/ESA_Multimedia/Images/2013/03/Planck_CMB;
acceso: 05/11/2021]

Versos por cantiga en el Cántico cósmico de Ernesto Cardenal

nº y título de la cantiga	nº de versos
CANTIGA 1 <i>El Big-Bang</i>	394
CANTIGA 2 <i>La palabra</i>	215
CANTIGA 3 <i>Fuga de otoño</i>	152
CANTIGA 4 <i>Expansión</i>	145
CANTIGA 5 <i>Estrellas y luciérnagas</i>	248
CANTIGA 6 <i>Más allá y más acá</i>	521
CANTIGA 7 <i>El cálculo infinitesimal de las manzanas</i>	220
CANTIGA 8 <i>Condensaciones y visión de San José de Costa Rica</i>	174
CANTIGA 9 <i>Canción del espacio-tiempo</i>	303
CANTIGA 10 <i>Cántico del sol</i>	188
CANTIGA 11 <i>Gaia</i>	272
CANTIGA 12 <i>Nacimiento de Venus</i>	242
CANTIGA 13 <i>El árbol de la vida</i>	238
CANTIGA 14 <i>La mano</i>	219
CANTIGA 15 <i>Nostalgia del paraíso</i>	672
CANTIGA 16 <i>Lo más oscuro antes del alba</i>	281
CANTIGA 17 <i>Viajes en la noche</i>	231
CANTIGA 18 <i>Vuelos de victoria</i>	807
CANTIGA 19 <i>Hacia el hombre nuevo</i>	489
CANTIGA 20	342

<i>La música de las esferas</i>	
CANTIGA 21	156
<i>Robber Barons</i>	
CANTIGA 22	378
<i>En una galaxia cualquiera</i>	
CANTIGA 23	152
<i>Oficina 5600</i>	
CANTIGA 24	765
<i>Documental latinoamericano</i>	
CANTIGA 25	172
<i>Visita a Weimar</i>	
CANTIGA 26	375
<i>En la tierra como en el cielo</i>	
CANTIGA 27	420
<i>La danza de los millones</i>	
CANTIGA 28	150
<i>Epitalamio</i>	
CANTIGA 29	252
<i>Cántico cuántico</i>	
CANTIGA 30	274
<i>La danza de los astros</i>	
CANTIGA 31	321
<i>La tumba vacía</i>	
CANTIGA 32	502
<i>En el cielo hay cuevas de ladrones</i>	
CANTIGA 33	549
<i>Las tinieblas exteriores</i>	
CANTIGA 34	517
<i>Luz antigua sollozante</i>	
CANTIGA 35	571
<i>Como las olas</i>	
CANTIGA 36	378
<i>La tumba del guerrillero</i>	
CANTIGA 37	518
<i>Cosmos como comunión</i>	
CANTIGA 38	317
<i>Asaltos al cielo en la tierra</i>	
CANTIGA 39	373
<i>“El deseado de las naciones” (de los pueblos)</i>	
CANTIGA 40	358
<i>Vuelo y amor</i>	
CANTIGA 41	884
<i>El cántico de los cánticos</i>	

CANTIGA 42	422
<i>Un no sé qué que quedan</i>	
CANTIGA 43	702
<i>Omega</i>	
<i>Cántico Cósmico</i>	15859

VARIOS “NO”⁶⁷¹

EZRA POUND (traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho)

NOTA RETROSPECTIVA

En la primavera o principio del verano de 1912, “H. D.”, Richard Aldington y yo resolvimos que estábamos de acuerdo sobre los tres principios siguientes:

Tratamiento directo de la “cosa”. Ya sea subjetiva u objetiva.

No usar en absoluto ninguna palabra que no contribuya a la presentación.

Respecto a ritmo: componer con la secuencia de la frase musical. No con la secuencia de un metrónomo.

Sobre muchos puntos de gusto y predilección diferíamos pero concordando sobre estas tres posiciones pensamos tener tanto derecho a un nombre de grupo como tantas “escuelas” francesas proclamadas por Mr. Flint en el número de Agosto de 1911 de la revista de Harold Munro.

Esta escuela fue “integrada” o “seguida” por numerosas personas que, cualesquiera sean sus méritos, no dan señales de concordar en la segunda especificación. El *Vers libre* se ha vuelto tan prolijo y verboso como cualesquiera de las flácidas variedades de verso que lo precedieron. Ha traído faltas propias. Su lenguaje y fraseo son a menudo tan malos como los de nuestros mayores sin tener siquiera la excusa de que las palabras son amontonadas para llenar un patrón métrico o para completar el ruido de una rima. Si las frases seguidas por los seguidores son o no musicales debe ser dejado a la decisión del lector. A veces encuentro un marcado metro en “*Vers libre*”, tan rancio y cajonero como el de cualquier pseudo-Swinburniano, a veces los escritores parecen no seguir ninguna estructura musical. Pero es, en general, bueno que el campo se are.

⁶⁷¹ Publicado en *El Pez y la Serpiente*, n° 1, 1961, p. 129-134. Se han corregido algunas erratas.

Unos pocos poemas excelentes han salido del nuevo método, por tanto está justificado.

UNOS POCOS NO

“Imagen” es lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo. Uso el término “complejo” más bien en el sentido técnico empleado por los psicólogos más nuevos, como Hart, aunque no estemos absolutamente de acuerdo en nuestra aplicación.

La presentación de tal “complejo” es lo que da de manera instantánea una sensación de súbita liberación; una sensación de libertad de los límites del tiempo y los límites del espacio; la sensación de repentino crecimiento que experimentamos en presencia de las más grandes obras de arte.

Es mejor presentar una sola imagen en toda la vida que producir obras voluminosas.

Todo esto, sin embargo, puede ser considerado por algunos como discutible. La necesidad inmediata es tabular UNA LISTA DE VARIOS NO para los que empiezan a escribir versos. No puedo ponerlos todos en la forma negativa mosaica.

Para empezar, considérense las tres proposiciones (que piden tratamiento directo, economía de palabras y la secuencia de la frase musical) no como dogmas sino como resultado de una larga meditación que, aunque sea la meditación de otro, puede merecer consideración.

No prestes atención a la crítica de hombres que nunca han escrito una obra notable. Considera las discrepancias entre la propia manera de escribir de los poetas y dramaturgos griegos, y las teorías de los gramáticos greco-romanos, confeccionadas para explicar sus metros.

LENGUAJE

No uses ninguna palabra superficial, ningún adjetivo que no revele algo. No uses expresiones como “dim lands of *peace*” (brumosas tierras de *paz*). Embota la imagen. Mezcla una abstracción con lo concreto. Viene de que el escritor no se da cuenta de que el objeto natural es siempre el símbolo *adecuado*.

Tenle miedo a la abstracción. No repitas en verso mediocre lo que ya ha sido dicho en buena prosa. No creas que ninguna persona inteligente será engañada cuando trates de escabullir todas las dificultades del inexpresablemente difícil arte de la buena prosa cortando tu composición en líneas métricas.

De lo que el experto está cansado hoy, el público estará cansado mañana.

No imagines que el arte de la poesía es más simple que el arte de la música, o que puedes complacer al experto antes de haber empleado al menos tanto esfuerzo en el arte del verso como el profesor de piano corriente emplea en el arte de la música.

Déjate influir por tantos grandes artistas como puedas, pero ten la decencia de recordar la deuda francamente o de tratar de esconderla.

No permitas que la “influencia” signifique meramente que tú lampacees el vocabulario decorativo particular de uno o dos poetas que admires.

Usa buen adorno o ninguno.

RÍTMO Y RIMA

Que el candidato se llene la mente con las mejores cadencias que pueda descubrir, de preferencia en lengua extranjera —(esto para ritmo; su vocabulario debe encontrarlo por supuesto en su lengua nativa)— para que la significación

de las palabras distraiga menos su atención del movimiento; v. g., conjuros sajones, cantos folklóricos de las Hébridas, los versos del Dante, y las canciones de Shakespeare —si puede dissociar el vocabulario de la cadencia. Haga la disección de las poesías líricas de Goethe fríamente para descomponerlas en los valores sónicos que las componen, sílabas largas y cortas, acentuadas o no acentuadas, en vocales y consonantes.

No es necesario que un poema dependa de su música, pero si depende de su música, esta música debe ser tal que deleite al experto.

Que el neófito conozca la asonancia y la aliteración, la rima inmediata y la retardada, simple y polifónica, como un músico se espera que conozca la armonía y el contrapunto y todas las minucias de su oficio. Ningún tiempo es demasiado para estos asuntos o para cualquiera de ellos. Aun cuando el artista rara vez necesite estas cosas.

No te imagines que una cosa “resultará” en verso solo porque es demasiado sonsa para ir en prosa.

No seas “mira-mira”, deja eso para los escritores de lindos ensayitos filosóficos. No seas descriptivo; recuerda que el pintor puede describir un paisaje mucho mejor que tú y que tiene que saber bastante más sobre él.

Cuando Shakespeare habla de la “Dawn in russet mantle clad” (la Aurora en manto rojo) presenta algo que el pintor no presenta. No hay en este verso suyo nada que pueda llamarse descripción; solo presenta.

Considera el estilo del científico antes que el estilo del agente de anuncios sobre un nuevo jabón.

El científico no espera ser aclamado como gran científico hasta que ha descubierto algo. Empieza por aprender lo que ya ha sido descubierto. Parte de ese punto hacía adelante. No se vale de ser personalmente un tipo encantador. No espera que sus amigos aplaudan los resultados de sus tareas escolares de novato. Desgraciadamente los novatos en poesía no están confinados a una aula

escolar definida y reconocible. Están dondequiera. ¿Es de maravillarse que el público sea indiferente a la poesía?

No partas, lo que te sale, en *jambos* separados. No hagas que cada verso se pare rotundamente al final, y luego empieces cada nuevo verso con un envión. Haz que el principio de cada nuevo verso coja el impulso de la ola rítmica, salvo que quieras una pausa definida un poco larga.

En una palabra, condúctete como un músico, un buen músico, cuando tengas que ver con la fase de tu arte que tiene paralelos exactos con la música. Las mismas leyes rigen, y no tienes otras que obedecer.

Naturalmente tu estructura rítmica no debe destruir la forma de tus palabras, o su sonido natural, o su significado. Es improbable que, al principio, logres una estructura rítmica lo suficientemente fuerte para que las afecte mucho, aunque puedes ser víctima de toda clase de falsas paradas debidas a los finales de verso y a las cesuras.

El músico puede atenerse al tono y al volumen de la orquesta. Tú no. La palabra armonía está mal aplicada a la poesía; se refiere a sonidos simultáneos de diferente tono. Hay sin embargo en los mejores versos una especie de residuo de sonido que se queda en el oído del que oye y actúa más o menos como un bajo de órgano.

Una rima debe tener cierto elemento de sorpresa para producir placer; no necesita ser rara o curiosa, pero sí bien usada si se ha de usar.

Vide las notas de Vildrac y Duhamel sobre la rima en *Technique Poétique*.

Aquella parte de tu poesía que golpea el *ojo* de la imaginación del lector no perderá nada por la traducción a una lengua extranjera; lo que apela al oído solo es accesible en el original.

Considera la bien definida exactitud de la presentación del Dante comparada con la retórica de Milton.

Lee todo lo de Wordsworth que no te parezca insoportablemente soso.

Si quieres el meollo recurre a Safo, Cátulo, Villón, Heine cuando está de vena, Gautier cuando no sea demasiado frígido; y si no tienes el don de lenguas acude al reposado Chaucer. La buena prosa no te hará mal, y es buena disciplina el tratar de escribirla.

Traducir es también buen entrenamiento, si ves que tu materia poética “chapucea” cuando tratas de ponerla en limpio. El significado del poema a traducir no puede andar con “chapuceos”.

Si estás usando una forma simétrica, no trates de poner en ella lo que quieres decir y luego llenar los vacíos que quedan, con bazofia.

No revuelvas la percepción de un sentido tratando de definirla en términos de otro. En general esto es tan solo el resultado de ser demasiado perezoso para encontrar la palabra exacta. Para esta cláusula hay posiblemente excepciones.

Las tres primeras sencillas proscipciones echarán al canasto las nueve décimas partes de toda la poesía hoy aceptada como ejemplar y clásica; y te evitará muchos crímenes literarios.

“... Mais d’abord il faut être un poète”, como los señores Duhamel y Vildrac dicen al fin de su librito, *Notes sur la Technique Poétique*.

UNAS REGLAS PARA ESCRIBIR POESÍA⁶⁷²

ERNESTO CARDENAL

Es fácil escribir buena poesía, y las reglas para hacerlo son pocas y sencillas:

1. Los versos no deben ser rimados. No hay que buscar que después de una línea que termine con *Sandino*, haya otra que termine con *destino*, o si una termina con *León* otra deba terminar con *corazón*.

La rima suele ser buena en las canciones, y es muy apropiada para las consignas “VENCIMOS EN LA INSURRECCIÓN - VENCEREMOS EN LA ALFABETIZACIÓN”), pero no es buena para la poesía moderna.

Tampoco es bueno el ritmo regular (todos los versos con el mismo número de sílabas), sino que deben ser versos completamente libres, largos y cortos, como el poeta quiera.

2. Hay que preferir lo más concreto a lo más vago. Decir *árbol* es más vago o abstracto, que decir: *guayacán*, *quásimo*, *malinche*, que es más concreto. *Animal* es más abstracto que *iguana*, *conejo*, *culumuco*. Y es más abstracto decir *licor* que decir: *whisky*, *champaña*, *cususa*. La buena poesía se suele hacer con cosas bien concretas.

3. A la poesía de la mucha gracia la inclusión de nombres propios: nombres de ríos, de ciudades, de caseños. Y nombres de personas. Parte de la gracia de las canciones de Carlos Mejía Godoy es la abundancia de nombres propios con sus apellidos y aún con sus apodos que contienen: la Amanda Aguilar, Tirno Mondragón, Quincho Barrilete, el almendro de donde la Tere...

⁶⁷² “Unas reglas para escribir poesía”, mimeógrafo del Ministerio de Cultura, Managua. Publicado en *Barricada*, 10 marzo 1980. Cito por Maria Enrica Castiglioni, “¿Para qué metáforas?”. *La poetica di Ernesto Cardenal*, Firenze, La Nuova Italia, 1990: 121-122.

4. La poesía más que a base de ideas, debe ser a base de cosas que entran por los sentidos: que se sienten con el tacto, que se gustan con el paladar, que se oyen, que se ven, que se huelen. Es bueno hacer notar que un zinc es sarroso, una piedra del río es lucía, un garrobo es áspero, una lapa es roja, amarilla y azul (y tratar de describir cual es el ruido que hace la lapa). Las más importantes de las imágenes son las visuales: la mayor parte de las cosas nos entran por la vista.

5. Hay que escribir como se habla. Con la naturalidad y llaneza del lenguaje hablado, no del lenguaje escrito. Decir “los sombríos senderos” no es natural en nuestro lenguaje, sino: “los senderos sombríos”. Por lo mismo en nuestra poesía nicaragüense es preferible no usar el *tú* sino el *vos*, que es como hablamos en la vida diaria. La mayor parte de la poesía nueva nicaragüense ahora está usando el *vos*, y se está usando también acertadamente en los anuncios publicitarios, lemas, consignas etc. (El *vos* se usa en casi toda América Latina, pero en pocos lugares tanto como en Nicaragua: la nueva poesía nicaragüense va a imponer mucho más el uso del *vos* en toda América Latina).

6. Evitar lo que se llama lugares comunes, o frases hechas, o expresiones gastadas. O sea: lo que se ha venido repitiendo de esa misma manera desde hace tiempo. Por ejemplo: “un sol abrasador”, “un frío glacial”, “cruel tirano”, “heroicos combatientes” etc. el poeta debe de tratar de descubrir expresiones nuevas, y no es poesía si lo que escribe son expresiones gastadas por el uso.

7. Tratar de condensar lo más posible el lenguaje. Es decir de abreviarlo. Deben suprimirse todas las palabras que no son absolutamente necesarias. Entre dos frases semejantes, hay que escoger la más corta. Uno debe economizar las palabras como si estuviera escribiendo un telegrama; o como las frases de los cartelones de las carreteras, que se hacen lo más breves posibles. La verdadera diferencia entre la prosa y el verso es que la prosa es con muchas palabras, y el verso es con pocas. Un editorial, o reportaje de *Barricada* es “prosa” porque está escrito con muchas palabras; si eso mismo se condensa en pocas

líneas, sería “verso”. El poema puede ser muy largo, pero cada una de sus líneas debe tener el lenguaje muy condensado.

Primeras cien formas activas clasificadas por frecuencia

decir	655	dios	183
más	608	amor	181
universo	366	espacio	180
sólo	361	primero	173
tierra	340	pasar	173
ver	335	saber	170
luz	332	mundo	169
vez	322	tan	162
vida	290	dos	162
ya	283	cosa	159
estrella	282	millón	156
hacer	278	día	156
grande	277	ahora	156
cielo	263	mar	154
tiempo	261	nuevo	146
noche	258	muerte	142
mismo	226	así	142
ir	221	morir	141
agua	216	átomo	139
materia	211	cuerpo	137
año	206	querer	135
después	201	dar	135
sol	194	galaxia	131
hombre	192	planeta	129
uno	188	flor	125

luna	124
mirar	123
mucho	122
negro	119
siempre	116
venir	114
niño	112
cantar	112
tanto	111
partícula	111
principio	109
llamar	107
humano	107
volver	106
color	106
mano	104
azul	100
palabra	99
existir	99
muchacho	96
nacer	93
hablar	93
bajo	92
animal	92
vacío	90

allá	90
electrón	89
ojo	88
allí	88
salir	87
muerto	85
llegar	85
evolución	85
santo	84
bueno	84
unir	83
mujer	83
ley	83
parte	82
lago	82
cómo	80
pensar	79
pequeño	78
movimiento	78
junto	78
energía	78
cosmos	78
quedar	77
igual	76
amar	76

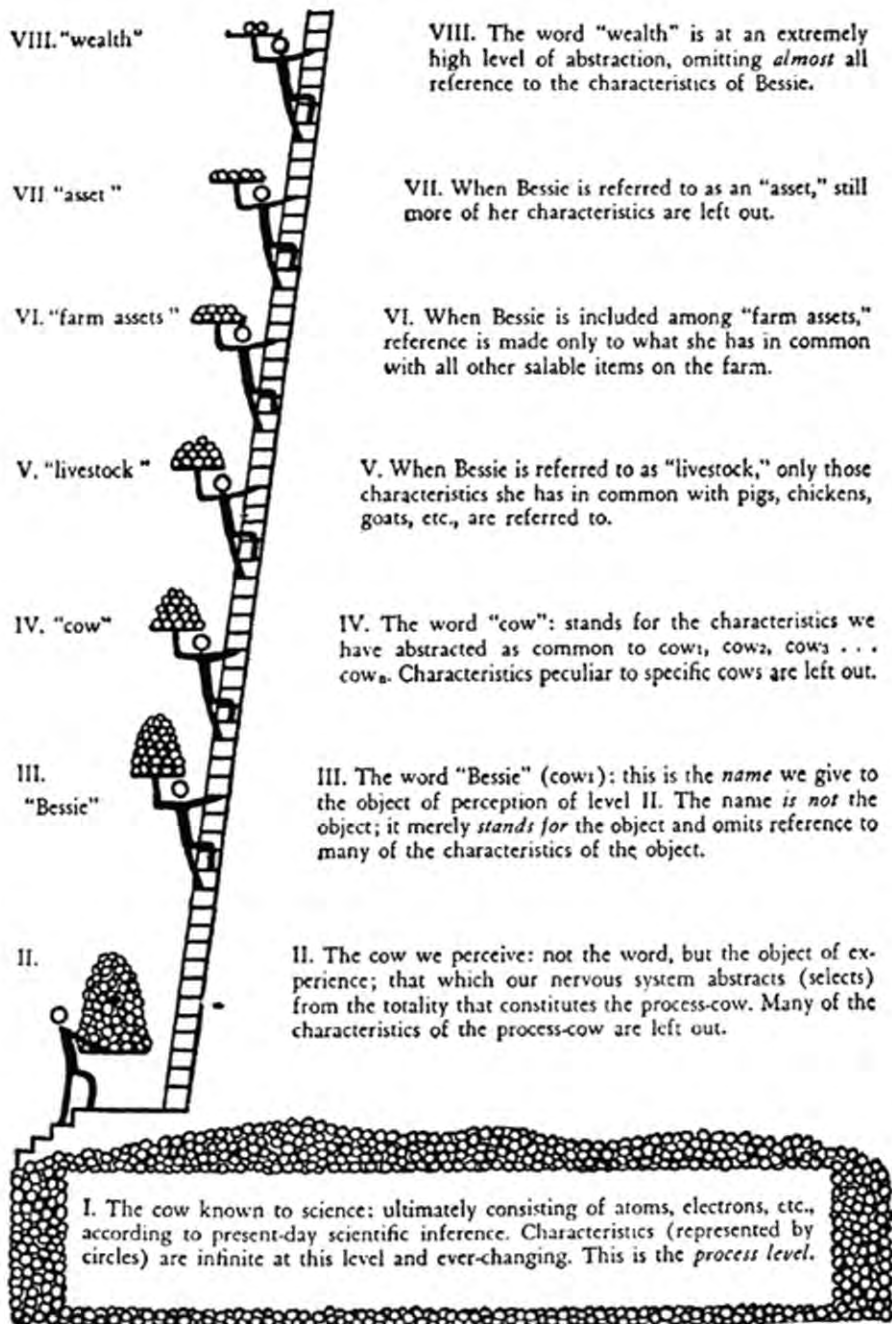
Imágenes



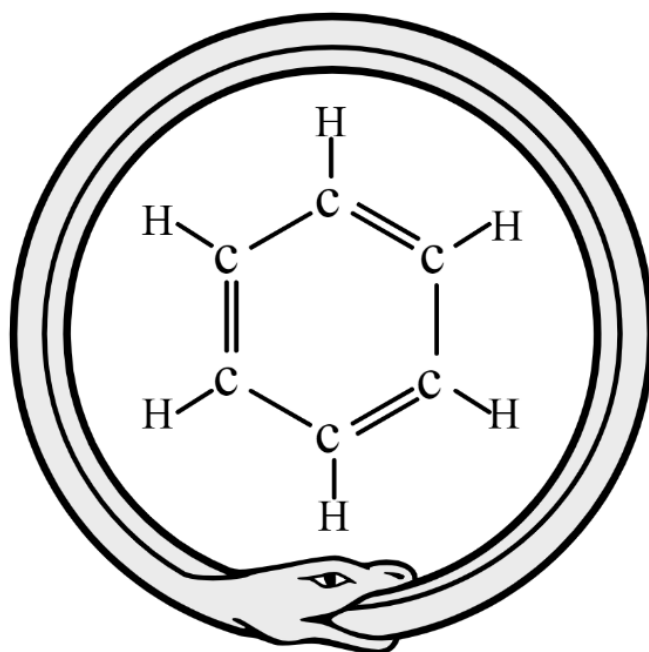
Documento 1. “Garza” (1985), escultura de Ernesto Cardenal en *50 años de escultura*, Managua, Anamá, 2002.

ABSTRACTION LADDER

Start reading from the bottom *UP*

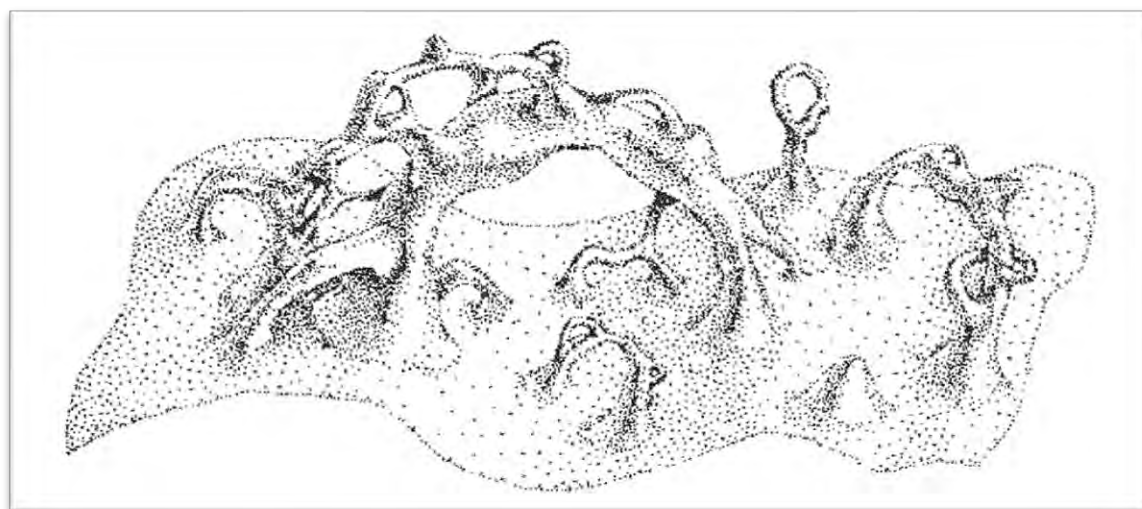


Documento 2. "La escalera de la abstracción", en Ichiye Hayakawa, Samuel, *Language in thought and action*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1952, p. 169.

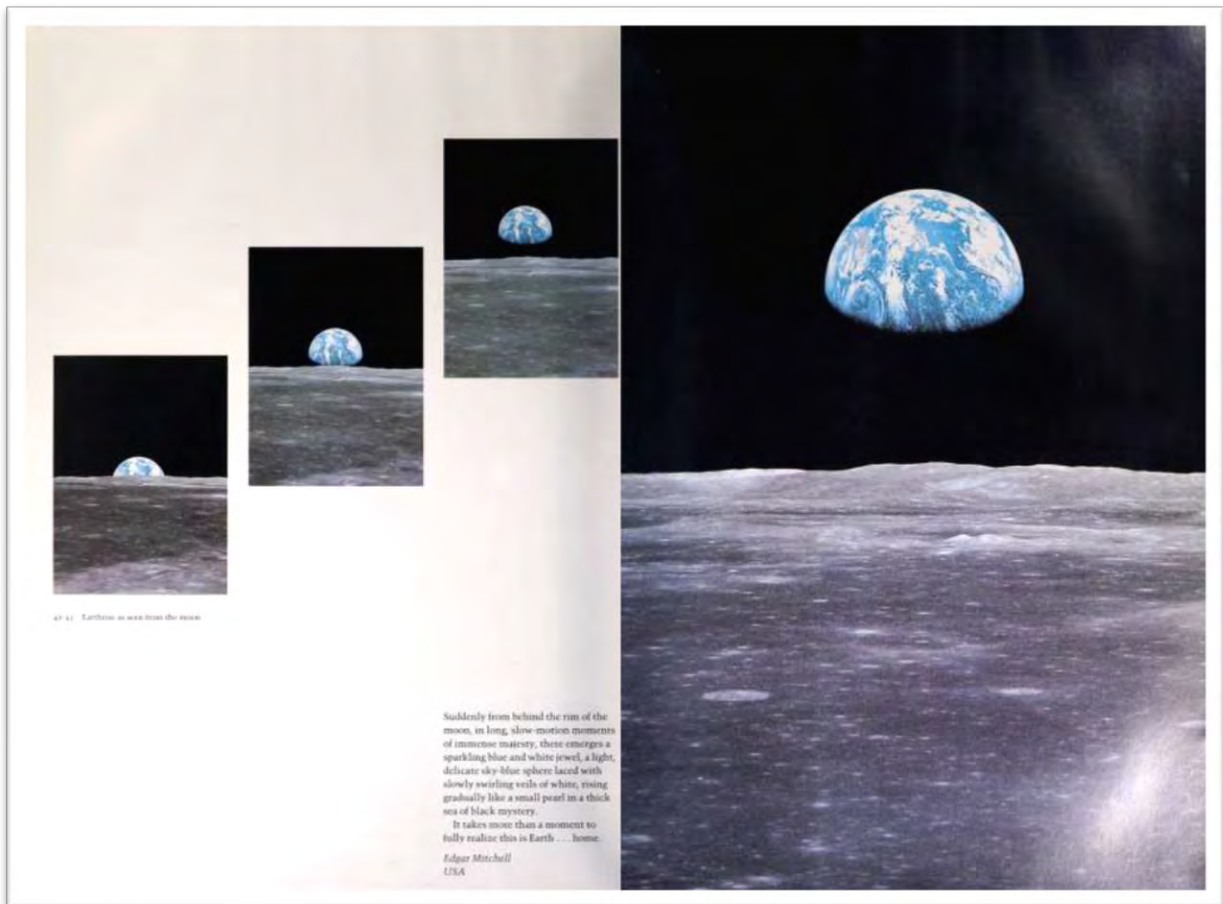


Documento 3. Fórmula química desarrollada del benceno inscrita en el dibujo del uróboros, Haltopub (licencia Creative Commons 3.0.).

[https://es.wikipedia.org/wiki/August_Kekul%C3%A9#/media/Archivo:Ur%C3%B3boros-benzene.svg; acceso: 06/11/2021].



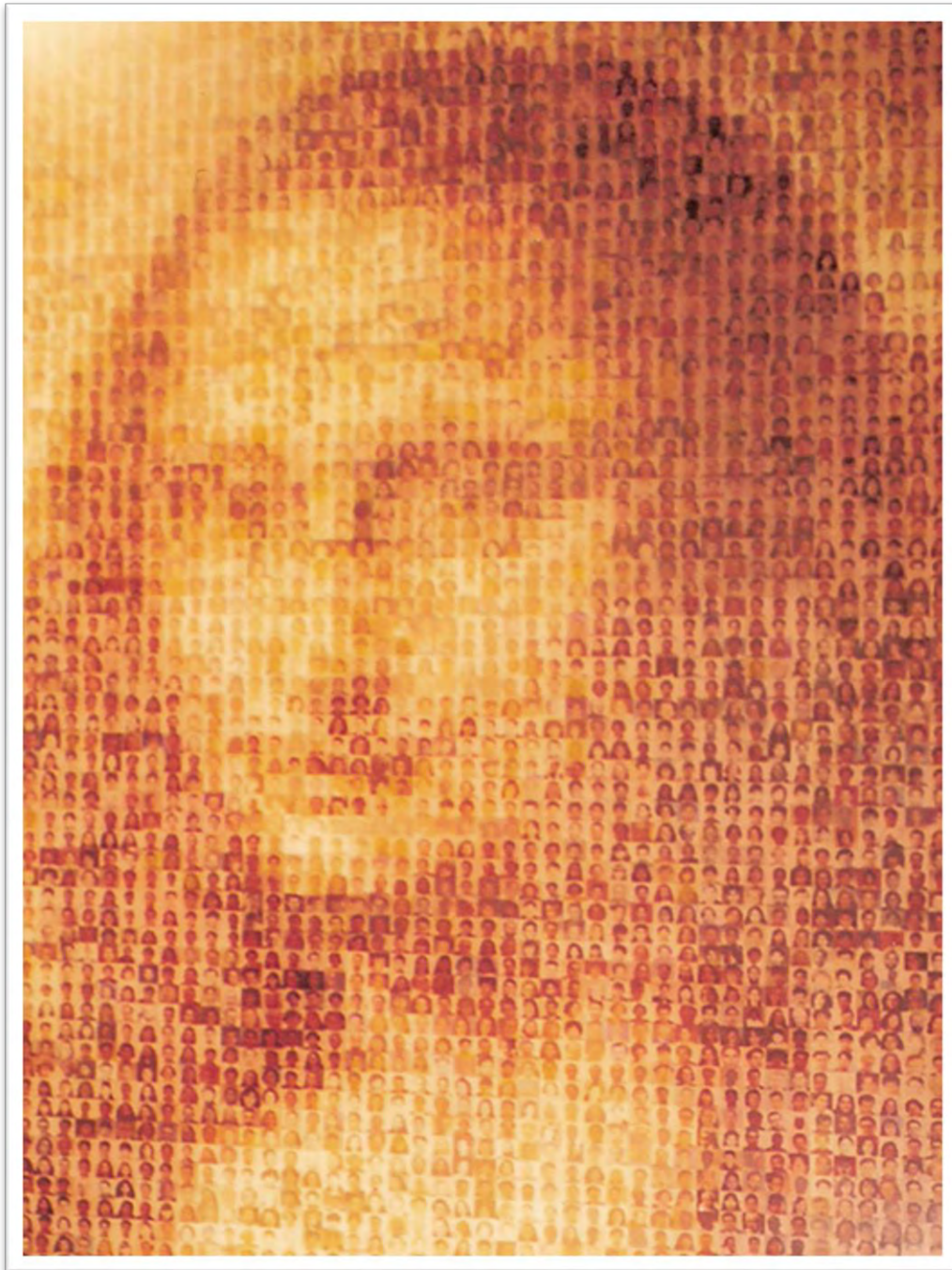
Documento 4. Espuma cuántica, en Thorne, Kip S., *Black holes and time warps: Einstein's outrageous legacy*, New York, W.W. Norton, 1994, p. 478.



Documento 5. Doble página del libro *The home planet*, Kevin W. Kelley (ed.), Reading (Massachusetts), Addison-Wesley, 1988: fotos 42 a 45.



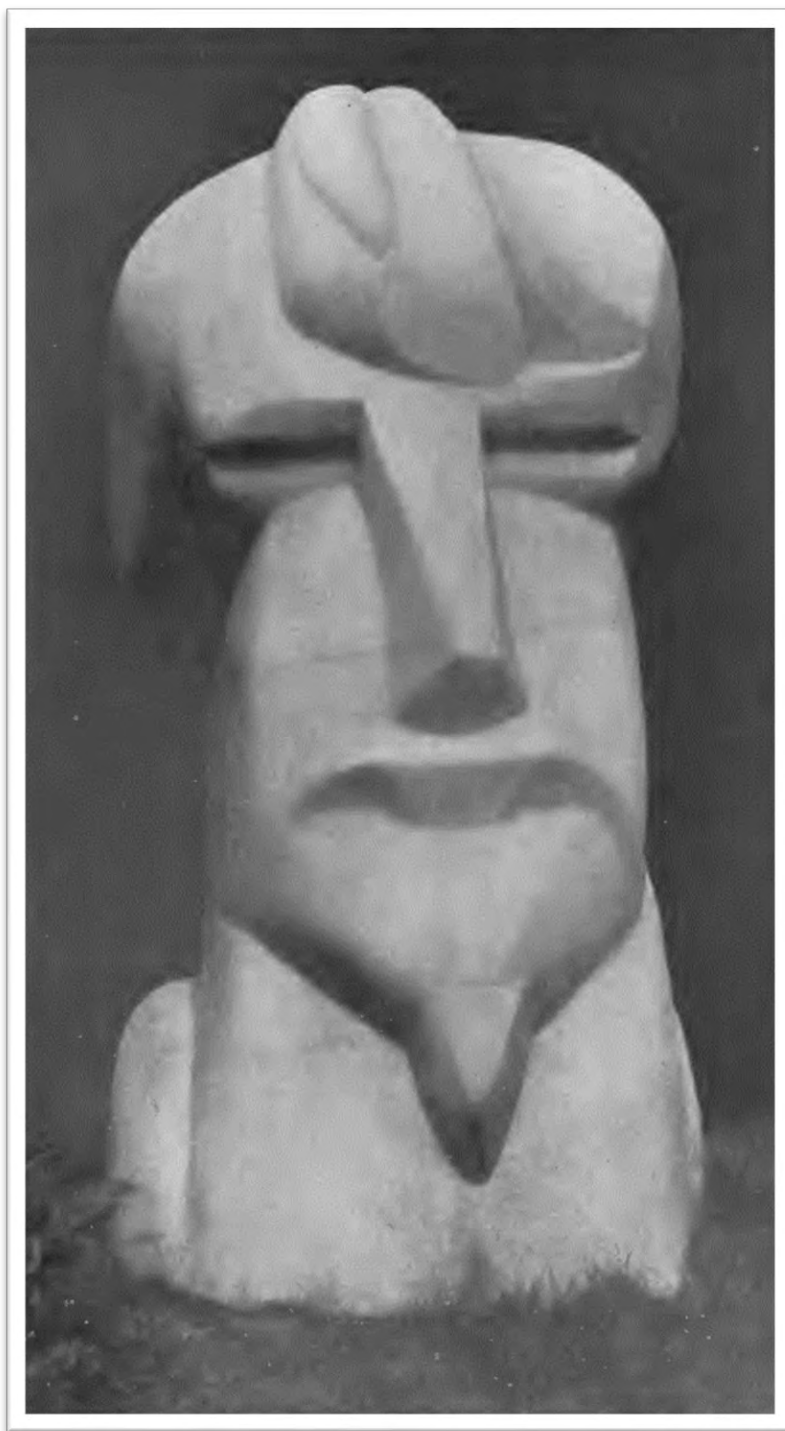
Documento 6. Wyndham Lewis, ilustración de *Timon of Athens*, en Ronald Bush, *The genesis of Ezra Pound's Cantos*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 33.



Documento 7. *Gioconda sapiens*. Recreación del cuadro de Leonardo da Vinci realizado en 1994, con las fotografías de 10062 personas, de 110 países.

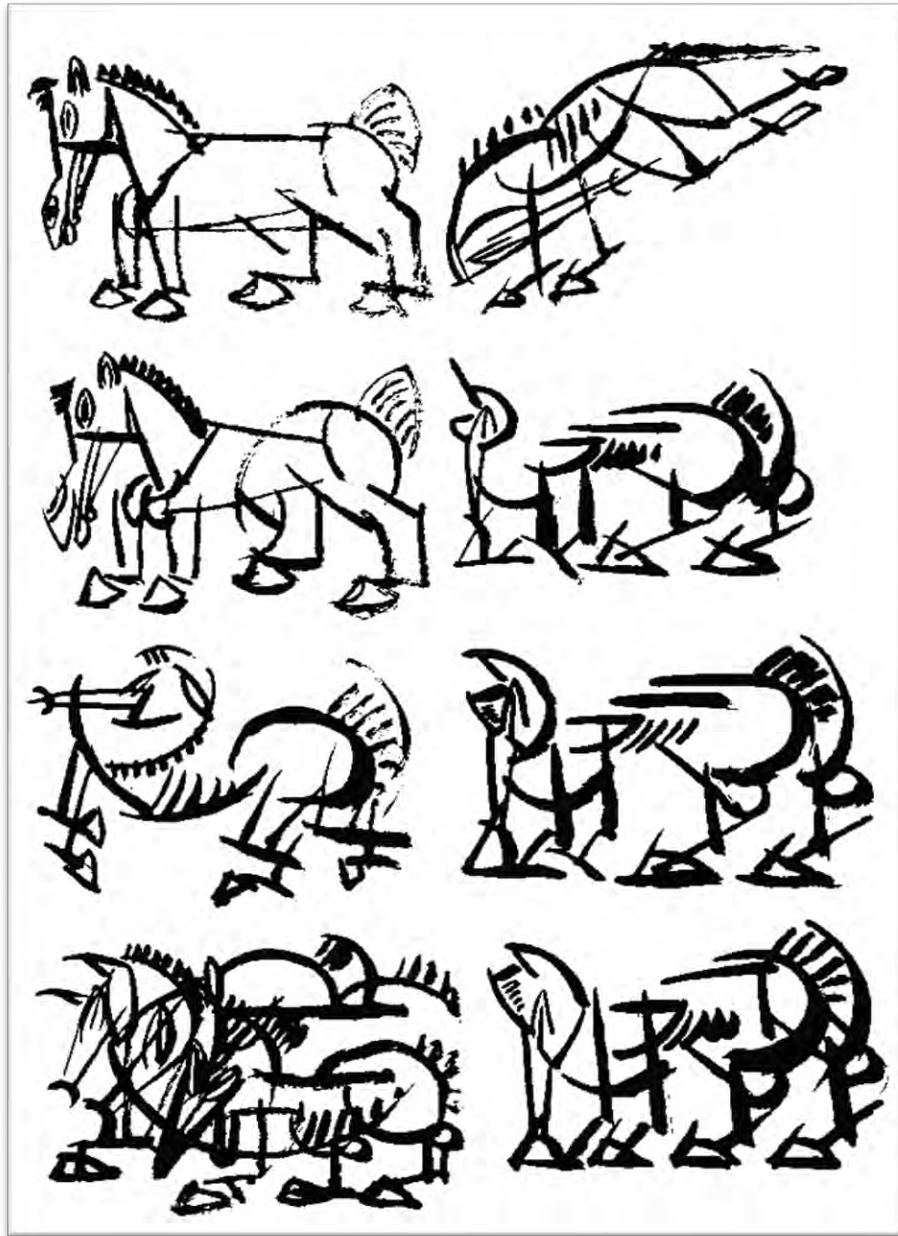
La Coruña, *Domus* o Casa del Hombre.

Crédito foto: zwigmar [<https://www.flickr.com/photos/zwigmar/> ; acceso: 05/11/2021]



Documento 8. Henri Gaudier-Brzeska “Hieratic Head of Ezra Pound”, mármol

En Pound, Ezra, *Gaudier-Brzeska. A Memoir*, Londres, John Lane / The Bodley Head, 1916.



Documento 9. Henri Gaudier-Brzeska, "Horse", estudios progresivos en la relación de masas.

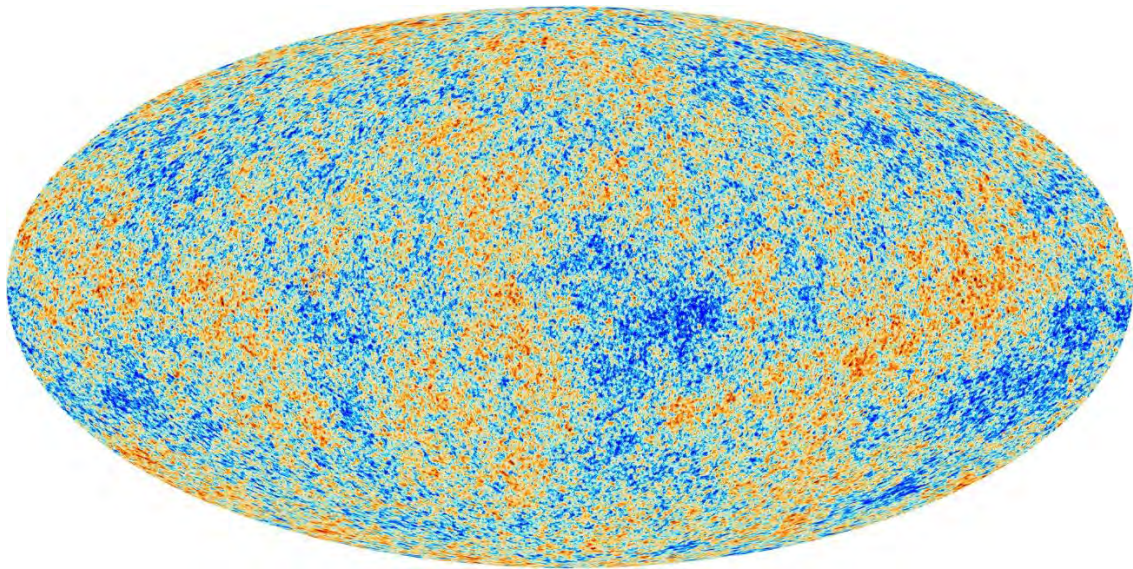
En Pound, Ezra, *Gaudier-Brzeska. A Memoir*, Londres, John Lane / The Bodley Head, 1916.



Documento 10. Galaxia espiral NGC 4414 (con polvo cósmico), The Hubble Heritage Team.

[\[https://hubblesite.org/contents/media/images/1999/25/836-Image.html;](https://hubblesite.org/contents/media/images/1999/25/836-Image.html)
[acceso: 05/11/2021\]](#)

“[T]he central regions of this galaxy, as is typical of most spirals, contain primarily older, yellow and red stars. The outer spiral arms are considerably bluer due to ongoing formation of young, blue stars, the brightest of which can be seen individually at the high resolution provided by the Hubble camera. **The arms are also very rich in clouds of interstellar dust, seen as dark patches and streaks silhouetted against the starlight.**”



Documento 11. La radiación de fondo de microondas vista desde el satélite Planck

Agencia Espacial Europea

[https://www.esa.int/ESA_Multimedia/Images/2013/03/Planck_CMB;
acceso 05/11/2021]

Tabla de contenido

Introducción.....	9
Poesía científica.....	11
Destejer el arcoíris.....	13
Dos culturas.....	18
Apuntes para ir más allá del oxímoron.....	20
Parte 1: Fe y Razón.....	27
Encuentros y desencuentros.....	28
Teología natural.....	39
Harmonia mundi.....	77
De la teología a la mística.....	95
Parte 2: Afuera y Adentro.....	119
Exteriorismo.....	120
Perspicuitas.....	131
Del lado de lo concreto.....	143
Ut pictura.....	165
Nuevos ojos.....	175
Parte 3: Principio y Fin.....	199
El principio ideográfico.....	200
La imagen.....	206
El vórtice.....	217
El ideograma.....	230
Condensaciones.....	233
Tres tipos de poesía.....	238
Cuestión de tiempos.....	250
Baluceo cuántico.....	265
A manera de (in)conclusión.....	285
Bibliografía.....	293
Obra de Ernesto Cardenal.....	293
<i>Corpus</i> poético.....	293
Poemarios de Ernesto Cardenal.....	293

Libros y ensayos de Ernesto Cardenal.....	297
Antologías preparadas por Ernesto Cardenal	297
Artículos o capítulos de Ernesto Cardenal	299
Entrevistas a Ernesto Cardenal.....	299
Escritos sobre Ernesto Cardenal.....	300
Libros	300
Artículos o capítulos de libros sobre Ernesto Cardenal.....	301
Bibliografía General	308
Libros	308
Artículos o capítulos.....	326
Anexos	335
Tabla de los documentos	335
Versos por cantiga en el Cántico cósmico de Ernesto Cardenal.....	337
VARIOS “NO”	340
UNAS REGLAS PARA ESCRIBIR POESIA	346
Imágenes	351

Au-delà de l'oxymore : la poésie scientifique d'Ernesto Cardenal (*Cántico cósmico*, 1989)

Hugues Marchal ouvre sa volumineuse et méritoire anthologie de poésie scientifique par le récit des funérailles du poète Jacques Delille (1738-1813) : « la dépouille embaumée [...] est exposée plusieurs jours durant, dans une salle du Collège de France, sur un lit de parade orné d'immortelles. Des peintres comme le célèbre Girodet, à qui Napoléon avait commandé en 1800 l'Apothéose des héros français morts pour la patrie, se déplacent pour dessiner son visage. Aux dires des journaux, des 'jeunes gens vinrent le couronner' de lauriers, et rivalisèrent pour porter au cimetière du Père-Lachaise son cercueil, sur lequel on avait posé les œuvres de Virgile. Sur sa tombe, l'un des plus grands mathématiciens et astronomes de l'époque, Delambre, prononce un long discours devant des représentants de l'institut et de l'Université. La presse se joint au deuil public. Elle déplore la perte d'un écrivain qu'on ne balance pas à ranger parmi les 'sept à huit grands poètes' des deux derniers siècles, à l'égal de Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, Boileau ou Voltaire. »

La scène montre à quel point la relation antithétique entre discours scientifique et discours poétique n'est pas une constante historique. Delille, auteur par excellence d'une poésie que ses contemporains qualifient de scientifique, didactique, descriptive ou démonstrative, vendit en dix jours plus de 10 000 exemplaires de son *Homme des champs* (1800), où il chantait la géologie de Buffon. En 1808, trois chercheurs renommés —le grand naturaliste Georges Cuvier, le chimiste Louis Lefèvre-Gineau et le physicien Antoine Libes— signent les notes d'un autre long poème sur *Les Trois Règnes de la nature*.

On peut se demander ce qui s'est passé pour que, de nos jours, un poète comme Ernesto Cardenal, qui a qualifié son *Cántico cósmico* de « vaste poème de

plus de cinq cents pages composé principalement de poésie scientifique ou de science poétique », considère sa poésie comme étant « la seule au monde inspirée par la science ».

Il est difficile de rester insensible à l'apparente *contradictio in terminis* présente dans la définition cardénalienne des matériaux qui, majoritairement, composent le poème, lequel non seulement présente une généricité problématique, mais s'offre comme un oxymore déjà dès sa configuration architextuelle. La stratégie de Cardenal peut être comprise en termes de juxtaposition de discours antithétiques : des passages poétiques qui alternent avec des citations scientifiques. Et bien que ce type de contradiction soit présent, j'entends montrer que le discours du *Cántico cósmico* est aussi et surtout oxymoronique dans un sens plus fort, avec tous les risques que cela implique pour la production de sens.

Finis donc ces ouvrages où l'astronome Étienne-Hyacinthe de Ratte voyait sans étonnement « croître dans le même champ les épines des sciences et les fleurs de la littérature ». Dans ce qui suit nous tenterons d'esquisser la rupture, une sorte de dérive discursive, qui a fait que la poésie scientifique a fini par être, selon les mots de Marchal, « un continent disparu, tombé aux oubliettes de l'histoire littéraire ».

Ce n'est pas un hasard si Pound et Cardenal font tous les deux constamment allusion à la *Divine Comédie* ni qu'elle serve de point de référence et d'horizon pour la composition et la compréhension des *Cantos* et du *Cántico cósmico*. Le poème dantesque est, comme l'a déclaré Francisco de Paula Canalejas y Casas, « la dernière épopée humaine ». Il est le magnifique dernier monument de la vision du monde médiévale, dont l'image d'un monde homogène s'incarne dans la cohérence formelle du poème.

Au milieu du XX^e siècle, la cohérence du monde appartient au passé, comme l'explique Pound à un correspondant qui s'enquiert sur la forme des

Cantos : « Tout ce que je peux dire ou prier, c'est : attendez qu'elle soit là. Je veux dire, attendez que je les écrive et si ça ne se voit pas, je commencerai l'exégèse. Je n'ai pas de carte d'Aquin ; Aquin *n'est plus* valide maintenant. » La concurrence des points de vue caractéristique de la modernité et la conséquente absence d'une Vérité commune exigent et en même temps entravent le projet d'un poème-monde. Comme l'a vu George Kearns, « au XX^e siècle, une *Somme* n'est pas envisageable. »

On peut identifier symboliquement l'origine de l'une des plus grandes fissures dans cette vision du monde, comme le fait Durs Grünbein, dans les *Deux conférences devant l'Académie florentine sur la forme, l'emplacement et la taille de l'Enfer de Dante*, lues publiquement par un jeune Galilée entre 1587 et 1588.

Galilée y présente une topographie de l'enfer, dans un exemple typique de la géométrisation de l'expérience caractéristique de la méthode scientifique de la première époque, dont le discours se situe, pour le dire avec Bachelard, « entre le concret et l'abstrait, dans une zone intermédiaire où l'esprit prétend concilier les mathématiques et l'expérience, les lois et les faits. » Pour Grünbein, Galileo incarne la mathématisation progressive de la science et son conséquent éloignement du monde expérientiel : « Dès lors, le divorce entre les sciences naturelles et les arts s'accélère, les unes suivant une ligne droite et uniforme, les autres faisant des crochets ou dessinant des spirales et des ellipses. Jamais plus elles ne se rencontreront vraiment, nulle part elles ne se croiseront directement. L'Occident a appris à faire la distinction entre les qualités sensorielles primaires et secondaires, désormais l'imagination poétique et l'abstraction des sciences naturelles divergent et nulle spéculation ne les force à se rapprocher. »

Bien que le tableau dressé par Grünbein soit réducteur, il est vrai que, d'une part, la distinction opérée par des philosophes comme Descartes et Locke entre les qualités premières (qui existent objectivement dans les choses : solidité, étendue, figure, forme, mouvement ou repos et nombre) et secondaires (n'existant que dans le sujet, comme le goût, la couleur, la saveur, le son, la

chaleur, etc.) et la postulée impossibilité pour l'esprit humain d'appréhender directement l'essence des choses —sa dépendance des sens— et, d'autre part, la mathématisation croissante des connaissances culminant dans les *Principia* newtoniens et le célèbre « *hypotheses non fingo* », a creusé l'écart entre deux visions du monde — l'humaniste et la scientifique — qui, à l'époque de Dante (et même au temps de Galilée) étaient considérés comme deux aspects d'une seule et même culture.

Si, au XVIII^e siècle, les tensions entre les lettres et les sciences s'apaisèrent grâce à l'optimisme des Lumières, la divinisation de la nature et l'essor de la théologie naturelle —c'est « l'âge d'or » de la poésie scientifique, avant de se voir bannir par la modernité du domaine du poétique—, tous les poètes ne furent pas d'accord avec Alexander Pope (1688-1744), qui écrivit dans son épitaphe pour Newton : « La nature et les lois de la nature se cachaient dans la nuit./ Dieu dit : *Que Newton soit !* et tout fut lumière. »

Goethe, qui, en plus d'être poète, était un scientifique (ou, plus précisément, un philosophe de la nature) publia en 1810 une *Théorie des couleurs* (*Zur Farbenlehre*) fortement ancrée dans la perception, à contre-courant de l'optique de Newton qui, un siècle plus tôt, avait expliqué la couleur par la quantité. Malgré l'avis contraire de la grande majorité de la communauté scientifique, le poète allemand est resté convaincu, jusqu'à la fin de sa vie, de la vérité de sa proposition : « Je ne me targue pas du tout des choses que j'ai faites en tant que poète [...]. Mais je suis fier d'être le seul dans mon siècle à connaître la vérité sur la difficile science de la couleur, et en cela j'ai conscience d'être supérieur à beaucoup d'autres. »

La querelle du poète contre la théorie newtonienne cache quelque chose de plus profond, comme l'a souligné Wolfgang Paalen : bien qu'il reconnaisse dans la qualité et dans la quantité deux pôles de l'existence perceptible, dans la pratique « [Goethe] ne permet que la compréhension qualitative de l'univers et proteste contre les procédés inquisitoriaux de la nouvelle physique qui veut

forcer les secrets de la nature par ‘leviers et tenailles’ ». Newton, au contraire, « dans cette interprétation mécaniste de l’univers qui devint le credo scientifique pour deux siècles, pratiquement ne reconnaît que l’interprétation quantitative de la réalité ».

De la représentation géométrique basée sur un réalisme naïf des propriétés spatiales, on passe donc à une représentation à la fois plus abstraite et plus profonde. Le prix à payer pour cette appréhension plus profonde du monde est l’abandon du réalisme apparent, comme l’explique Bachelard : « On sent peu à peu le besoin de travailler pour ainsi dire sous l’espace, au niveau des relations essentielles qui soutiennent et l’espace et les phénomènes. La pensée scientifique est alors entraînée vers des ‘constructions’ plus métaphoriques que réelles, vers des ‘espaces de configuration’ dont l’espace sensible n’est, après tout, qu’un pauvre exemple. »

C’est contre cette science décharnée que Goethe se rebelle. Coleridge fait de même, lui qui avait en haute estime le travail du chimiste Humphry Davy, et écrit dans une lettre, à propos de l’optique newtonienne : « A moi, je l’avoue, les positions de Newton [...] m’ont toujours, et des années avant que j’aie entendu parler de Göthe, semblé des FICTIONS monstrueuses ! »

Les poètes (les artistes) donc, revendiquent pour leur champ le domaine de la qualité, face à l’avancée irrésistible de la quantification scientifique du réel. Le divorce se consomme —voici une autre date symbolique— la nuit du 28 décembre 1817, lorsque le peintre Benjamin Haydon reçoit William Wordsworth, John Keats et Charles Lamb, entre autres membres du cercle romantique, dans son atelier pour un « dîner immortel ». En arrière-plan et dominant la scène, à moitié achevé, se trouvait le tableau le plus récent (et énorme) de Haydon, *l’Entrée du Christ à Jérusalem*. Assistant à la scène dépeinte dans le tableau, Haydon avait inclus plusieurs écrivains modernes : Lamb, Wordsworth et Keats eux-mêmes apparaissent aux côtés des figures de Voltaire et de Newton. Lamb, « extrêmement joyeux et délicieusement plein d’esprit » à

cause du vin, protesta contre l'inclusion de Newton, « un type [...] qui ne croyait en rien à moins que ce ne soit aussi clair que les trois côtés d'un triangle ». Keats et Lamb s'accordèrent pour reprocher à Newton d'avoir détruit la poésie de l'arc-en-ciel en le réduisant aux couleurs prismatiques. « Il était impossible de lui résister », écrit Haydon dans son journal, « et nous avons tous trinqué à la santé de Newton et à la confusion des mathématiques ».

Trois ans plus tard, dans le long poème *Lamia*, Keats poétise le reproche adressé à la « froide philosophie » de la nouvelle science :

...Tous les charmes ne s'envolent-ils pas
Au simple contact de la froide philosophie ?
Le ciel un jour arbora un arc-en-ciel merveilleux ;
Nous connaissons sa trame, sa texture, elle est donnée
Platement dans le catalogue des choses communes.
La philosophie coupera les ailes d'un ange,
D'un trait et d'une ligne annihilera le mystère,
Videra l'atmosphère hanté, la mine qu'habite le gnome,
Détricotera l'arc-en-ciel...

Vers la fin du XIX^e siècle, le discours scientifique finit d'assurer sa place privilégiée dans la constitution d'une vision du monde. Au début des années 1880, un débat oppose, dans le monde anglo-saxon, les tenants d'un enseignement exclusivement littéraire à ceux qui se battent pour l'inclusion de contenus scientifiques dans le cursus universitaire. Ce dernier camp est représenté par le biologiste et philosophe Thomas Henry Huxley (1825-1895) surnommé « le bouledogue de Darwin ». Huxley souligne l'insuffisance de l'éducation littéraire (bien qu'il n'hésite pas à admettre qu'une éducation exclusivement scientifique serait tout aussi déficiente) : « Nous ne pouvons pas connaître toutes les meilleures pensées et paroles des Grecs si nous ne savons pas ce qu'ils pensaient des phénomènes naturels. Nous ne pouvons pleinement appréhender leur critique de la vie que si nous comprenons à quel point cette critique a été affectée par leurs conceptions scientifiques. Nous prétendons à tort être les héritiers de leur culture, à moins que nous ne soyons pénétrés,

comme l'étaient les meilleurs esprits d'entre eux, d'une foi inébranlable que le libre emploi de la raison, conformément à la méthode scientifique, est le seul moyen d'atteindre la vérité. »

Pour sa part, le poète et théologien Matthew Arnold (1822-1888), représentant de ceux qui privilégiaient la vision humaniste, soutint dans sa conférence Rede intitulée « Littérature et Science » : « quel curieux état de choses ce serait si chaque élève de nos écoles nationales savait, disons, que la lune a deux mille cent soixante milles de diamètre, et pensait en même temps qu'une bonne paraphrase pour 'Can'st thou not minister to a mind diseased?' [« Tu ne peux donc pas traiter un esprit malade ? », *Macbeth*] était : 'Can you not wait upon the lunatic?' [« Ne peux-tu pas attendre le fou ? »] Si quelqu'un est poussé à choisir, je pense que je préférerais avoir un jeune ignorant le diamètre de la lune, mais conscient que « Ne peux-tu pas attendre le fou ? » est mauvais, que le contraire ».

Près de 80 ans plus tard, en 1959, le chimiste, physicien et romancier anglais Charles Percy Snow (1905-1980), prononce sa propre et influente conférence Rede, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, publiée sous forme de livre la même année. Il y met en garde, à partir de son expérience de scientifique et d'écrivain, contre une polarisation de la culture en deux groupes « qui avaient presque cessé de communiquer du tout ». Malgré la caractérisation simpliste des deux groupes —des scientifiques progressistes de gauche, empathiques envers les pauvres des pays sous-développés ; écrivains individualistes, réactionnaires de droite, méprisant la science : « Les opinions d'un pôle deviennent les anti-opinions de l'autre. Si les scientifiques ont l'avenir dans leurs os, alors la culture traditionnelle répond en souhaitant que l'avenir n'existait pas. »

Snow reconnaît cependant l'appauvrissement qui résulte de l'aveuglement du scientifique quant à la pertinence de la littérature de la culture traditionnelle pour ses propres intérêts. L'affirmation réciproque vaut autant ou

plus pour les hommes de lettres : « Ils aiment encore prétendre que la culture traditionnelle est l'ensemble de la « culture », comme si l'ordre naturel n'existait pas. Comme si l'exploration de l'ordre naturel n'avait d'intérêt ni dans sa valeur propre ni dans ses conséquences. Comme si l'édifice scientifique du monde physique n'était pas, dans sa profondeur intellectuelle, sa complexité et son articulation, la plus belle et merveilleuse œuvre collective de l'esprit humain. Pourtant, la plupart des non-scientifiques n'ont aucune idée de cet édifice. [...] Une ou deux fois, j'ai été provoqué et j'ai demandé à l'entreprise combien d'entre eux pouvaient décrire la deuxième loi de la thermodynamique. La réponse a été froide : elle a aussi été négative. Pourtant, je demandais quelque chose qui est à peu près l'équivalent scientifique de : 'Avez-vous lu une œuvre de Shakespeare ?' ».

Notes pour aller au-delà de l'oxymore

La force de la vocation religieuse d'Ernesto Cardenal est bien connue. Après avoir étudié la littérature au Mexique et aux États-Unis il voyage en Europe entre 1949 et 1950. De retour au Nicaragua, il écrit ses *Epigramas*, qui mêlent déception amoureuse et engagement politique. Il a participé à la frustrée « rébellion d'avril » de 1954, qui visait à s'emparer du palais présidentiel de Somoza. En 1956, une expérience mystique le conduit à rejoindre le monastère trappiste de Notre-Dame de Gethsemani, dans le Kentucky, aux États-Unis, où il rencontre le poète et moine Thomas Merton, qui deviendra son ami et mentor. Son expérience monastique lui a inspiré les poèmes de *Getsemaní, Ky.*, une mise à jour des psaumes bibliques qu'il écrira, ainsi que le long poème historique *El estrecho dudoso*, dans un monastère bénédictin au Mexique et plus tard dans un séminaire colombien.

Le poète, prêtre et révolutionnaire Ernesto Cardenal, né dans la ville nicaraguayenne de Grenade en 1925, était aussi un traducteur —et surtout un passeur— de la poésie anglo-saxonne dans toute l'Amérique latine, et un promoteur infatigable des traditions poétiques racinaires (du Psautier davidique aux incantations de la Polynésie en passant par la poésie gréco-romaine et les chants rituels des peuples amérindiens). Il est une présence éminente dans le panorama de la poésie en langue espagnole au XX^e et même au XXI^e siècle. Sa poésie « extérieuriste » propose un vers condensé, écrit dans une langue vivante au sens le plus fort du terme et privilégiant les choses et le monde.

Ordonné prêtre à Managua en 1965, il fonde l'année suivante une petite communauté contemplative sur une île de l'archipel de Solentiname, dans le Grand Lac du Nicaragua. Là, le contact étroit avec les pauvres et les paysans et la lecture et discussion des textes évangéliques sous une perspective marxiste, ont accentué son engagement social et politique, ce qui s'est matérialisé par une visite de trois mois à Cuba en 1970. En 1977, en représailles pour la participation d'un groupe de jeunes de Solentiname à l'assaut de la caserne de San Carlos, la garde de Somoza a rasé la communauté. Le politique rejoint alors définitivement le religieux et le poétique. Cardenal devient porte-parole du Front Sandiniste de Libération Nationale (FSLN) à l'étranger depuis le milieu des années 1970, devenant ministre de la culture après le triomphe de la révolution sandiniste en juillet 1979. Il quitte publiquement le FSLN en 1994, en protestation contre la « corruption et *caudillismo* » du parti et de son chef.

L'extérieurisme, tel que Cardenal le pratique, rejette l'ornementation rhétorique —la métaphore en particulier— et propose, contrairement à la vision qui voit dans le lyrisme, avant tout, une effusion du « je » (et en accord avec le vers de W. C. Williams : « *Not ideas but in things* »), une poésie objective et concrète. Dans sa légitimation du langage courant, une telle poésie s'inscrit dans le courant conversationnel, versant constitutif de la poésie latino-américaine depuis le milieu du XX^e siècle, et qui prône la communicabilité du poème par

l'usage d'un langage prosaïque, non pas au sens de « banale », mais marquée par le rejet des lieux communs du discours lyrique.

Ainsi Cardenal, fortement influencé par Ezra Pound et les préceptes imagistes, sait revendiquer pour la poésie les procédés que les romantiques et les symbolistes avaient relégués à la prose, élargissant ainsi le champ des possibles du vers et l'adaptant au traitement de toutes sortes de thèmes. Il est donc naturel que la poésie du Nicaraguayen soit un creuset propice à l'amalgame d'éléments à première vue dissemblables, voire antithétiques, alliant solidement plainte amoureuse et dénonciation politique, rigueur documentaire et mysticisme, pensée mythique et rigueur scientifique.

Dans le projet poétique de Cardenal, les deux aspects constitutifs de notre modernité poétique convergent. D'une part, la tradition symboliste alimente la poésie de Cardenal à travers la double voie du modernisme —au centre duquel se trouve bien sûr la présence rayonnante de Darío— et des avant-gardes, avec lesquelles Cardenal ne cesse de dialoguer et de polémiquer. D'autre part, la poétique du Nicaraguayen s'articule autour des propositions du modernisme anglo-saxon, avec Pound au premier plan. J'ai essayé de rendre compte de ce dualisme, de cette double racine de la poésie cardinalenne, en utilisant un outillage rassemblant des éléments des traditions critiques et théoriques d'origine française et anglo-saxonne. A cela s'ajoute la part spécifiquement hispanique ou latino-américaine. Ce qui précède explique et, je l'espère, justifie l'abondance des citations en anglais et, plus généralement, l'alternance des langues tout au long du texte.

De même, l'hétérodiscursivité du *Cántico* exige, à mon avis, pour son adéquate appréciation critique, le recours à des notions et à des catégories qui dépassent le champ de la poétique conventionnelle, comme les concepts de domaines spécialisés (par exemple, ceux de la psychologie cognitive) ou ceux appartenant à des pratiques discursives spécifiques, soit en vigueur voire

hégémoniques (les discours des différentes sciences), soit apparemment « obsolètes » (l'apologétique).

Etroitement liée au point précédent se trouve la décision de fournir dans bon nombre de cas — dans le corps de la thèse, mais séparés par un encadré, une solution qui représente un compromis entre « l'enfer » de la note de bas de page et une inclusion trop intrusive — l'intertexte du poème : il s'agit surtout des sources des citations ou des références des allusions. Cela se justifie non pas par le simple plaisir d'une « chasse aux sources », mais comme une étape nécessaire préalable à une compréhension du poème, au-delà du plaisir esthétique initial d'une lecture de, selon les termes de Pound, « ce qui est là dans la page ». Il s'agit alors de contribuer à élargir le sens condensé par le poème (dont le fonctionnement est hypertextuel avant la lettre) et de dissiper l'obscurité relative, bien qu'inévitable, d'un poème dont le principe consiste dans la juxtaposition extrêmement condensée de matériaux qui, comme a pu le voir Fernández Retamar, « le lecteur doit connaître, au moins en partie, pour décoder entièrement le message ».

La question qui guide notre réflexion pourrait se poser ainsi : comment les dispositifs de production de sens associés aux différents discours (et notamment au discours scientifique) convergent-ils dans le poème et dans quelle mesure le résultat est-il poétique ? En d'autres termes, comment Cardenal fait-il poésie à partir de la science ?

On part de l'hypothèse abductive suivante :

Qu'une poésie contemporaine de la science est possible (et même nécessaire) à une époque qui semble avoir expulsé le didactisme du champ du poétique et que le *Cántico cósmico* est en effet de la poésie (l'alternative est bien sûr concevable, mais beaucoup moins productive du point de vue heuristique), et de la poésie scientifique. C'est-à-dire que les différents discours qui convergent dans le poème sont organisés selon un principe poétique et en vue

de configurer un sens poétique (différent de la somme des sens propres à chaque discours).

Nous nous appuyons également sur les prémisses suivantes :

Le raisonnement scientifique ne se limite pas aux types inductifs et déductifs, mais repose fortement sur l'abduction, une forme d'inférence essentiellement créative.

La science ne traite pas seulement, ni même principalement, de notions abstraites, mais garde toujours un pied dans le monde concret de l'expérience.

La poésie, comme on le répète depuis l'Antiquité, peut être une forme de savoir, au sens fort du terme.

Afin de tester notre hypothèse, ce travail propose une exploration, en trois parties, des dispositifs discursifs producteurs de sens qui se rejoignent dans le *Cántico cósmico*. Dans une première partie, nous explorons le discours de la théologie naturelle (un discours qui unit la foi et la raison) et le discours irrationnel et paradoxal du mysticisme. La deuxième partie est consacrée à l'investigation des modalités discursives typiques de la poétique imagiste/extérioriste, avec une attention particulière portée à la prééminence du visuel. La troisième partie traite de la technique idéographique, consistant dans la juxtaposition d'unités discursives très condensées. Tout au long de la thèse nous abordons différents aspects du discours scientifique en résonance avec la problématique abordée dans chaque partie.

Ainsi, un des buts qui guident cette recherche est de contribuer, même si ce n'est que d'une façon minimale, à combler l'écart entre les deux cultures (la scientifique et la littéraire) dont parla C. P. Snow. Les recherches menées m'ont ainsi aidé à étayer les multiples ponts, pressentis ou vaguement aperçus, entre la science et la poésie. Ceci explique, il me semble, le titre de ce travail, dont un des enjeux majeurs consiste, en effet, dans le dépassement (non l'effacement)

des tensions, des discordances entre les visions scientifique et humaniste du monde.

Je voudrais maintenant évoquer certains aspects cruciaux des travaux de recherche qui m'ont permis de construire la lecture à la base de la thèse.

1. Hétérogénéité discursive. L'un des traits les plus saillants du *Cántico cósmico* étant la très grande diversité des discours qui concourent dans ses pages, une approche discursive, c'est-à-dire, considérant les divers discours non seulement sur le plan thématique mais aussi et surtout dans leur rapport au monde, et interactionnelle m'a paru la plus pertinente.

Dans cette perspective, je me suis d'abord intéressé aux deux grands pôles discursifs qui organisent le poème: le discours scientifique et le discours poétique et à leur relation à première vue antithétique. En effet, ces deux discours semblent, sous plusieurs aspects, situés aux antipodes l'un de l'autre, du moins dans leurs configurations génériques actuels.

Pourtant un parcours, même sommaire, au-delà des frontières de notre modernité poétique dessine un paysage bien différent : à la vue de monuments tels que le *De rerum natura* de Lucrèce ou la *Commedia* de Dante et d'autres moins célèbres comme les *Phénomènes* d'Aratos, de la longévité de la devise antico-classique du *docere et delectare*, et de la présence constante au sein même de notre modernité poétique d'une poésie proprement cosmique, de Whitman à Neruda, de Milton à Hugo et, bien évidemment à Cardenal, il semblerait que l'anathémisation de la poésie de la science (au sens large de connaissance objective du monde) soit historiquement l'exception plutôt que la règle et que le fil de la poésie scientifique ne se soit jamais rompu, comme le montrent les œuvres de poètes scientifiques tels que le Français Jean-Pierre Luminet, l'Allemand Hans Magnus Enzensberger, l'Américain Roald Hoffmann ou le Mexicain Gerardo Deniz. C'est dans ce sens que s'orientent d'ailleurs les recherches d'Hugues Marchal et du groupe autour du projet

Euterpe : la poésie scientifique en France de 1792 à 1939, un travail qui reste à faire pour les lettres hispano-américaines.

Le discours mystique, d'une part, et le discours politique, d'autre part, étant les aspects de l'œuvre cardénalienne les plus fréquemment étudiés, j'ai, dans un premier temps, focalisé mes recherches sur l'articulation des discours poétique et scientifique. Si dans le cas du discours politique l'opération de dissection est dans une certaine mesure possible, elle s'avère bien plus délicate en ce qui concerne le discours mystique. En effet, la lecture attentive du *Cántico cósmico* révèle l'intime intrication postulé par le poème entre les paroles poétique, mystique et scientifique.

Cela explique la place prééminente accordée dans la thèse —toute la première partie, plus le dernier chapitre— au discours théologique (mystique et théologie naturel).

La théologie a, en effet, construit au long des siècles une parole capable de dire la complexité du monde médiéval, cherchant l'équilibre entre le logos philosophique et l'irrationnel religieux. Un nouvel équilibre est à chercher entre le monde dessiné par la nouvelle logique scientifique explicable et en apparence réductible aux lois de la physique et aux calculs mathématiques et ce résidu non computable, ce je ne sais quoi spécifique à l'expérience humaine. En cela réside notamment l'intérêt, pour la critique de poésie, de l'outillage conceptuel élaboré pendant des siècles par ceux qui se sont penchés sur la question d'un langage mystique, capable de dire l'indicible.

De façon similaire, quoique dans une moindre mesure, l'évocation d'autres pratiques discursives (par exemple la *summa* ou la *consolatio*) a permis d'illuminer, par voie analogique, certains aspects spécifiques du poème cardénalien.

2. L'identification des sources.

Compte tenu des très denses réseaux intertextuels qui, dans une grande mesure, constituent le poème, une des étapes les plus longues et laborieuses des recherches a été l'identification des sources des citations et allusions qui parsèment le *Cántico cósmico*. Cette étape des recherches a permis une plus juste appréciation du « travail de la citation » (Compagnon) à la base de la poétique cardénalienne.

Au-delà de l'exercice d'érudition, la diversité et l'abondance des sources textuelles révèlent la portée des lectures du nicaraguayen (comparable uniquement à celle d'un Borges, dans les lettres hispaniques). Une lecture « hypertextuelle » (avec les intertextes « au second plan ») met en lumière la nature essentielle de l'écriture du Cardenal de la maturité, laquelle se rapproche davantage d'un travail de montage (au sens cinématographique), de tissage ou d'assemblage d'une mosaïque que des arts auxquels d'habitude nous rapprochons analogiquement la poésie (peinture, sculpture, musique...).

En outre, elle ouvre la porte à un éventuel travail d'édition annotée du poème.

3. Délimitation et éclaircissement de certaines notions de l'analyse poétique. Face au *Cántico cósmico*, le lecteur-critique de poésie risque de trouver son outillage analytique insuffisamment adapté à la tâche. Pour prendre un exemple, des notions telles que celles de vers ou strophe —voire celle de verset—, ne semblent pas décrire de manière satisfaisante la texture du poème cardénalien.

Ainsi, l'opacité de quelques notions cruciales pour mon approche critique du *Cántico cósmico* et de la poétique cardénalienne m'ont amené à entamer un travail de recherche et de réflexion dont la difficulté est amplement compensée par le potentiel heuristique de la tâche. Je songe à une poignée de concepts qui sont au cœur du travail poétique : métaphore, image, symbole... mais aussi à

des notions en apparence transparentes telles que concret, langage condensé, etc.

Ce travail d'affinement conceptuel a notamment possibilité une réévaluation du caractère antirhétorique de la poésie de Cardenal, en révélant les mécanismes d'une rhétoricité, voire d'une métaphoricité autre.

4. La méthode idéogrammique. L'exteriorismo consistant grandement dans l'adoption et dans l'adaptation des principes poétiques d'Ezra Pound, un des axes de recherche a été la comparaison entre le programme poundien et la pratique cardénalienne. Une telle investigation avait d'autre part pour objet la considération de la figure de Cardenal dans un contexte littéraire plus ou moins vaste, notamment son rôle de passeur et promoteur des poésies et des poétiques anglo-saxonnes dans les lettres hispano-américaines. Elle a permis en outre une évaluation des positions relatives des deux grands piliers de la poésie moderne en Occident : le symbolisme français et le modernism anglo-saxon, montrant bien sûr tout ce qui les oppose mais signalant également les convergences.

J'ai essayé de montrer, tout au long de ces pages, que le *Cántico cósmico* n'est pas — ou n'est pas seulement — un oxymore de cinq cents pages : il est plutôt (comme Cardenal lui-même) un idéogramme, un point de rencontre d'images du monde moins opposés que complémentaires et dont la diversité, souvent conflictuelle, est, répétons-le, plus constructive que destructrice.

Dans une interview réalisée pour le programme *Horizon* de la BBC en 1981, Richard Feynman a rappelé l'anecdote suivante dans laquelle le physicien dialogue avec un ami artiste : « Il tient une fleur et dit : 'Regarde comme c'est beau', et je suis d'accord, je pense. Et il dit : 'tu vois, en tant qu'artiste, je peux voir à quel point c'est beau, mais toi en tant que scientifique, ben, démontez le tout et ça devient une chose ennuyeuse.' Et je pense qu'il est un peu cinglé. Tout d'abord, la beauté qu'il voit est accessible aux autres et à moi aussi [...]. En même temps, je vois beaucoup plus sur la fleur qu'il ne voit. Je peux imaginer

les cellules là-dedans, les actions compliquées à l'intérieur qui ont aussi une beauté. [...] Aussi les processus, le fait que les couleurs de la fleur ont évolué afin d'attirer les insectes pour la polliniser sont intéressants – cela signifie que les insectes peuvent voir la couleur. Cela ajoute une question : ce sens esthétique existe-t-il aussi dans les formes inférieures ? Pourquoi est-ce esthétique ? Toutes sortes de questions intéressantes qui montrent qu'une connaissance scientifique ne fait qu'ajouter à l'excitation, au mystère et à l'effroi admiratif d'une fleur. Cela ne fait qu'ajouter; je ne comprends pas comment ça peut soustraire. »

La réflexion de Feynman — d'une clarté et une candeur admirables pour un prix Nobel — illustre l'opposition et la résolution du conflit entre une conception rationaliste (celle du scientifique) de la beauté, aux racines platoniciennes et pythagoriciennes, et une conception empiriste (celle de l'artiste), représenté, par exemple, par Hume, Locke et Burke. La beauté, selon la première conception, n'est accessible qu'à l'intelligence. C'est la loi physique, « un rythme et un *pattern* entre les phénomènes de la nature qui n'est pas apparent à l'œil, mais seulement à l'œil de l'analyse », comme Feynman lui-même l'a défini en 1964. C'est la beauté en soi, selon l'entend Socrate de la prêtresse Diotime de Mantinée. C'est le *consensus in varietate* de Christian Wolff et la *perfectio* de Leibniz. C'est, selon le mot de Lord Shaftesbury, « tout ce qui dans l'ordre des choses est conforme à la juste conception, à l'harmonie et à la proportion ».

Face à la conception rationaliste, l'idée empiriste de beauté, qui a émergé au XVII^e siècle (et qui prédomine à ce jour, comme l'illustre l'anecdote racontée par Feynman), est régie par la notion de goût, selon laquelle la beauté ne dépend pas de la proportion et de l'harmonie des objets, mais de la relation du sujet avec lesdits objets. La sensation et le sentiment subjectifs détrônent alors la raison dans l'appréciation esthétique.

J'avoue, avec Feynman (et je parie que Cardenal ferait de même), être incapable de comprendre comment la connaissance scientifique volerait quoi

que ce soit à la beauté d'une fleur, d'un arc-en-ciel : « Ça ne fait qu'ajouter ». La science ajoute d'ailleurs car la connaissance elle-même est source de plaisir esthétique. Comme le disait le médecin et physicien Hermann von Helmholtz : « il y a une sorte, je pourrais presque dire, de satisfaction artistique, quand nous sommes capables d'examiner l'énorme richesse de la Nature comme un tout régulièrement ordonné — un kosmos, une image de la pensée logique de notre propre esprit ». Et Aristote lui-même a identifié les origines de la poésie dans cette fruition du savoir : « apprendre est très agréable non seulement aux philosophes, mais aussi aux autres [...]. C'est pourquoi, en fait, ils aiment voir les images, car il arrive qu'en les contemplant, ils apprennent et déduisent ce qu'est chaque chose ».

Il s'agit donc, comme le suggère Feynman, d'ajouter. Chercher une vision stéréoscopique qui allie logique, sensation et ressenti, pour dresser l'image cosmologique du monde, au sens de Brian Swimme : « la science vise à comprendre les mouvements de rotation et de révolution de la Terre autour du Soleil, tandis que la cosmologie vise à ancrer un être humain dans la dynamique numineuse de notre système solaire. » De son côté, le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe emprunte à Aristote la notion d'*apophansis* pour désigner la capacité qu'a l'art de « rendre manifeste la nature et de faire que pour nous, hommes, il y a un *monde* ». Les œuvres artistiques de ce genre sont — disons-le encore avec Pound — « des clés ou des mots de passe permettant d'accéder à une connaissance plus profonde, à une perception plus fine de la beauté ». Le *Cántico cósmico* en fait partie.

Si toute œuvre pertinente réinvente le genre dans lequel elle s'inscrit, l'influence est, si possible, plus déterminante dans ce qui renvoie au métadiscours, c'est-à-dire au discours sur le genre (théorie) ou sur l'œuvre (critique). Dans le cas de Cardenal, qui adopte le canto poundien pour la création de ses *cantigas*, la tâche est facilitée par l'énorme contrepartie théorique que Pound lui-même fournit (et, en même temps, elle est rendue plus difficile,

étant donné la prolixité et l'asystématicité de Pound). Comme j'essayé de le montrer, outre le cadre conceptuel fourni par Pound (*image, vortex, idéogramme*, etc.) et des notions comme celle de conversationnalisme, qui font déjà partie du paysage de la critique, du moins dans les lettres hispaniques, le *Cántico cósmico* requiert un outillage critique que, en partie, le poème lui-même facilite.

Ainsi, et même au risque de tomber dans un isomorphisme qui ne ferait que transposer l'éclectisme du poème au discours sur le poème, nous avons recherché les catégories esthétiques manquantes dans des genres discursifs éteints ou marginalement survivants (discours théologiques et mystiques), considérées comme obsolètes (rhétorique classique) ou simplement issues d'autres disciplines (psychologie cognitive). Je me permets également une dernière opération de bricolage critique pour dépoussiérer une catégorie autrefois centrale de l'expérience esthétique et aujourd'hui quelque peu démodé mais qui, à mon avis, condense plusieurs aspects essentiels de la poétique de Cardenal et complète la notion de beauté telle que nous l'avons considérée : le *sublime*.

C'est Longin qui lègue à la postérité le plus grand exemple d'effet sublime, le *fiat lux* : « le législateur des Juifs, qui n'était pas un homme ordinaire, [...] comprit et sut bien exprimer la puissance de la divinité, quand au début de ses lois il écrivait : 'Dieu dit', dit quoi ?, 'Que la lumière soit'. 'Et il y eut de la lumière'; 'Que ce soit la terre'. 'Et la terre fut faite' ». C'est le moment occulte par excellence.

Ce moment est au centre du poème de Cardenal, l'organisant, tel le trou noir supermassif au centre de notre galaxie. Le *Cántico cósmico* s'efforce de le montrer, d'en pointer le périmètre incandescent ou, pour le dire avec un verset de la *Cantiga 2*: « Avec des mots finis un sens infini. » Le sentiment évoqué par un art qui propose, comme le fait le poème, « présenter qu'il y a de l'imprésentable », n'est pas le beau, c'est le sublime.

Comme l'évoque d'Alembert dans son discours d'admission à l'Académie française : « Descartes et Newton [...] sont éloquents lorsqu'ils parlent de Dieu, du temps et de l'espace. En effet, ce qui nous élève l'esprit ou l'âme est la matière propre de l'éloquence, par le plaisir que nous ressentons à nous voir grands. Mais ce qui nous anéantit à nos yeux n'y est pas moins propre, et peut-être par la même raison ; car, quoi de plus capable de nous élever, en nous humiliant, que le contraste entre le peu d'espace que nous occupons dans l'univers, et l'étendue immense que nos idées osent parcourir, en s'élançant, pour ainsi dire, du centre étroit où nous sommes placés ? »

De même, Cardenal s'interroge : « Et comment peut-elle être parmi les sciences exactes / celle de l'infini ? (*Cantiga* 6). Car si, comme le dit Jean-François Lyotard, « l'univers est imprésentable », c'est précisément parce qu'il est « infini dans toutes les directions » (*Cantiga* 34), comme le rappelle Cardenal en citant le titre d'un livre du physicien et mathématicien Freeman Dyson. Et malgré tout, ou peut-être mieux, pour cette raison, « nous avons un instinct d'infini » (*Cantiga* 22).

Et il ne s'agit pas exclusivement de cette tendance qui a l'infini « à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate, qui est l'effet le plus authentique et le test le plus vrai du sublime » (Edmund Burke). C'est aussi parce que l'infini cosmique reflète l'infini qui est en nous (« par le plaisir que nous ressentons à nous voir grands »). L'élévation spirituelle qui résulte du « contraste entre le peu d'espace que nous occupons dans l'univers, et l'étendue immense que nos idées osent cheminer » est bien plus pleine chez le voyant qui se sent uni à ce qui est vu, comme l'évoquent certains des versets du *Cántico cósmico* recueillis auprès de Plotin :

y es difícil describir la visión en la que no son dos
sino el que ve está transformado en uno con el visto,
no ocupado en las cosas bellas sino más allá de lo bello
como quien ha entrado al lugar más interior del templo
después de las estatuas: al salir verá otra vez las estatuas.

(Cantiga 43)

Pour accéder à cette vision, la précitée stéréoscopie me paraît indispensable, et cela, contrairement à l'avis de Kant, dans son « Analytique du sublime »: « Le spectacle de l'Océan ne doit pas être considéré tel qu'on le pense, munis de toutes sortes de connaissances (qui pourtant ne sont pas enfermées dans l'intuition immédiate), mais on doit pouvoir trouver l'Océan sublime, comme le font les poètes, selon ce que montre l'apparence visuelle [...]. »

Au contraire, je souscris pleinement à la vision exprimée dans la métaphore, également océanique, de Carl Sagan : « La surface de la Terre est le rivage de l'océan cosmique. Nous y avons appris la plupart de ce que nous savons. Récemment, nous avons pataugé un peu en mer, assez pour nous humidifier les orteils ou, tout au plus, nous mouiller les chevilles. L'eau semble invitante. L'océan appelle. Une partie de notre être sait que c'est de là que nous venons. Nous avons hâte d'y retourner. »

Cardenal, juché sur les épaules des géants de diverses traditions poétiques et scientifiques, laisse un paysage vaste et riche, avec des jardins (zen), avec des pyramides précolombiennes et des églises coloniales, et avec des gratte-ciel, à parcourir et à habiter. Il laisse aussi derrière lui un principe producteur de sens (pour lire le monde et pour écrire sur le monde) que lui, l'ayant hérité de Pound et d'autres géants, a su aiguïser comme on taille la pointe d'un crayon pour gagner en précision dans le trait ou comme on accorde un guitare pour que ses cordes sonnent harmonieusement ensemble. Comme harmonieusement sonnent les notes de son *Cántico*. Il est raisonnable de penser que Cardenal, qui la connaissait sûrement, souscrirait également à l'opinion de Sagan. Après tout, son projet poétique consistait, en grande partie, à nous faire remonter vers les étoiles. La réponse du poète à sa cousine Silvia (celle-là même qui avait sa complice, des années auparavant, dans la correspondance avec Carmen, sa

première muse) n'a pas d'autre sens, tel qu'on peut la lire à la fin de la *Cantiga*
22:

« N'écris pas sur quelque chose d'aussi lointain comme la Galaxie »
me dit la Silvia.

Et moi: « Mais nous y sommes. »