

Después de todo Dios también es Ciudad: pluralidad correspondida en *Oráculo sobre Managua*, de Ernesto Cardenal (1973)

Florencia Sánchez Forte
Departamento de Humanidades
Beca doctoral UNS
florenciasforte@gmail.com
Argentina

Resumen:

La escritura poética de Ernesto Cardenal despliega un uso extensivo de la lengua que tiene que ver con la pluralidad, rasgo que puede inscribirse en la antipoesía y en la poesía conversacional del siglo XX. El poeta nicaragüense forma parte de una constelación de escritores que introdujo en la poesía materiales que habían sido considerados privativos de la prosa, y que borró los límites de lo que, hasta entonces, podíamos entender como poesía en América Latina y el Caribe. Esto ha sido estudiado exhaustivamente en el siglo XX, al punto de que la poética cardenaliana no ha perdido el interés de la crítica latinoamericana (cfr. Ana Porrúa, 2019; Jorge Luis Arcos, 2020). Esto nos permite preguntarnos no solo por qué leer *Oráculo sobre Managua* (1973) en el siglo XXI, sino cómo leerlo. Por este motivo, el trabajo propone recorrer el poema, diseccionar los discursos y analizar el modo de composición, es decir, cómo se organizan esos discursos en el funcionamiento del texto. Este recorrido será realizado a partir de la concepción del lenguaje como realidad viva de los hablantes, saturado ideológicamente y constituido a partir del plurilingüismo (Bajtín, 1999; Elsa Drucaroff, 1996).

Palabras clave: pluralidad; discursos heterogéneos; modo de composición; poesía conversacional; horizontalidad

After all God is also City: corresponded plurality in *Oráculo sobre Managua* (1973) by Ernesto Cardenal (1973)

Abstract

The poetic writing of Ernesto Cardenal displays an extensive use of the language about plurality, a feature that can be inscribed in antipoetry and conversational poetry of the 20th century. The Nicaraguan poet is part of a constellation of writers who introduced materials that had been considered exclusive to prose and it deleted the limits of what we were previously unable to understand as poetry in Latin America and the Caribbean. It has been studied exhaustively in the twentieth century, and Latinoamerican criticism (cf. Ana Porrúa, 2019; Jorge Luis Arcos, 2020) is still interested in Cardenal's poetic. It allows us to ask ourselves, not only why we should read *Oráculo sobre Managua* (1973) in the 21st century, but also how to read it, for a better comprehension. For this reason, the work proposes to go through the poem, to dissect the discourses and to analyze the composition mode, that is, how they are organized in the mechanics of the text. This journey will be designed from the conception of language as the living reality of the speakers, ideologically saturated and constituted from the plurilingualism (Bakhtin, 1999; Elsa Drucaroff, 1996).

Keywords: plurality; heterogeneous discourses; composition mode; conversational poetry, horizontality

Fecha de recepción: 6/ 11/ 2023

Fecha de aceptación: 13/ 12/ 2023

Todos los fenómenos son un mismo fenómeno de amor
Ernesto Cardenal (1979)

1.

El poeta nicaragüense forma parte de una constelación de escritores que introdujeron en la poesía materiales que habían sido considerados privativos de la prosa, borrando los límites de lo que hasta entonces podíamos entender como poesía en América Latina y el Caribe, sobre todo, a partir del giro conversacional del siglo XX (cfr. Pérez López 2012; Gilman 2003). Esto ha sido estudiado de manera extensiva en el siglo XX, al punto que la poética cardenaliana no ha perdido el interés de la crítica en la actualidad. La pregunta consiste en pensar no solo por qué leer *Oráculo sobre Managua* (1973) en el siglo XXI, sino cómo leerlo.

Corresponder este ejercicio indagatorio implica tener en cuenta dos instancias de análisis sobre la poesía de Cardenal sucedidas a pocos meses de distancia de su fallecimiento, ocurrido en marzo de 2020. Por un lado, en ocasión de la edición n° 9 de *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica latinoamericana* de la Universidad Nacional de Mar del Plata, fue publicada una antología de la poesía del autor “Hora cero de la poesía: antología de Ernesto Cardenal”, acompañada por dos textos: el texto crítico “Notas preliminares para armar una antología de la poesía de Ernesto Cardenal” (Porrúa: 2019) y el prólogo de Ernesto Cardenal a la edición de *Poesía Nueva de Nicaragua* en 1974. Por otro lado, *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, dedica un dossier al autor con motivo del volumen 7 de la revista, publicado en julio de 2020.

En el marco mencionado, Ana Porrúa (2019) reflexiona sobre la crítica literaria en relación a la poesía de Ernesto Cardenal y, a su vez, en relación a proyectos poéticos de los años sesenta y setenta, atravesados por lo político como dimensión referencial. En primer lugar, señala que Cardenal “reinventa la biblioteca de los poetas continentales” (236) y que su poética “revisa las coordenadas de lo nacional y lo extranjero y toca la cuerda de la mejor poesía política” (236). En segundo lugar, elabora preguntas que son productivas para considerar los modos de leer de la crítica literaria latinoamericana a fines del siglo XX y los modos contemporáneos:

¿Cuál es la postura actual de la crítica en relación con proyectos poéticos como los de Cardenal? ¿Por qué, después de los '80, la crítica abandona –salvo casos puntuales que suponen a su vez lecturas puntualizadas de algún autor o libro– la indagación de la poesía política? ¿Cuál es la relación entre este silencio y los giros teóricos? (Porrúa 2019: 236).

Esta serie de preguntas resulta de utilidad para pensar de qué modo construir una lectura crítica de la poesía de Ernesto Cardenal y, en particular, de *Oráculo sobre Managua* (1973), teniendo en cuenta que el poema es escrito en plena vigencia de la Comunidad de Solentiname y aún antes de que fuera oficial la adhesión del poeta al Frente Sandinista de Liberación Nacional, aspectos que atravesaron la escritura del autor y que continuaron la inscripción de lo político como producción de sentido en su obra poética. Sin embargo, es cierto que el poema de Ernesto Cardenal *nos queda viejo* ya que el texto ha sido leído como poema político a partir de un modo de leer que se inscribe en una época anterior. Reflexionar sobre una escritura revolucionaria, luego de los procesos económicos, sociales y políticos devenidos a partir de las dictaduras militares y de los genocidios perpetrados en América Latina a finales de siglo XX y luego, además, de los gobiernos neoliberales posteriores, quizá permita articular otros modos de leer que propongan qué decir, en la actualidad, de un texto publicado en 1973. ¿Qué hacer con un proyecto poético-vital de tal magnitud como lo fue el de Ernesto Cardenal? Por consiguiente, con el asiento en reflexiones que solo buscan abrir caminos, la pregunta acerca de cómo leer la poesía de Ernesto Cardenal nos orienta a entrar en el análisis concreto y ensayar un itinerario, partiendo del poema y, en particular, del volumen de lengua desde el que construye los materiales con los que trabaja.

2.

La escritura de Ernesto Cardenal despliega un uso extensivo de la lengua que tiene que ver con la pluralidad, rasgo que puede inscribirse en la antipoesía y en la poesía conversacional del siglo XX. Si bien hay consenso en la crítica acerca de incluir la poética cardenaliana en las líneas coloquialistas y no en las antipoéticas, teniendo en cuenta las diferencias entre ambas. Al respecto, Fernández Retamar (1995) es el que señala, entre otros aspectos, el carácter afirmativo en las creencias, ya sean políticas o religiosas, de la poesía conversacional, en contraposición al escepticismo y descreimiento que caracteriza a la antipoesía.¹ Aun teniendo en cuenta las diferencias entre ambas líneas, lo cierto es que las prácticas poéticas de la segunda mitad del siglo XX se caracterizan por la inscripción de lenguajes coloquiales que desacralizan la imagen del escritor (Milán 2010), rasgo que podemos entender de manera común a ambas líneas poéticas del continente. Tomar el pulso a estos giros poéticos tiene que ver con poder, no solamente recuperar el desplazamiento al

¹ Mereles Olivera (2010) realiza un estudio comparativo entre Nicanor Parra y Ernesto Cardenal y hace referencia a estos aspectos, aunque focaliza particularmente en los autores mencionados y no se dedica al análisis de ambas líneas poéticas.

exterior de lo considerado poético hasta ese momento (Jorge 2013), sino con indagar qué implicancias tiene hoy reflexionar sobre ellas.

De manera específica, en la poética de Ernesto Cardenal, la inscripción de lenguajes coloquiales se desarrolla a partir del uso de un lenguaje plural que encuentra su modulación en la conjunción de tres obras del autor: *En Cuba* (1972), *El Evangelio en Solentiname*, dos volúmenes publicados en 1975 y 1977 respectivamente, y *Vida en el amor* (1979).

La primera de ellas, *En Cuba* (1972), es elaborada en base a notas que escribe el autor en sus viajes a ese país, convocado, en principio, por Casa de las Américas como jurado. En ese registro, Cardenal reescribe entrevistas, experiencias y encuentros y logra elaborar una mirada plural de la Revolución Cubana que toma voces incluso hasta divergentes, ya que corresponden a los hijos e hijas de la revolución pero que han nacido bajo ese paradigma, con posterioridad a 1959: “Perdone si le hemos quitado el sueño. Queríamos que usted oyera las críticas de esta generación a la Revolución” (1972: 33). La importancia de este libro radica, no solo en la capacidad de tomar voces disidentes, sino en que estas experiencias interceptan los discursos históricos y los discursos de la militancia como materiales de escritura que ingresan a su obra poética. La segunda obra en cuestión es *El Evangelio en Solentiname* con dos volúmenes publicados en 1975 y 1977. En estos textos, Ernesto Cardenal trabaja con los evangelios en boca de los campesinos, voces que toma de las misas en la Comunidad que eran celebradas en círculo. El carácter circular de la disposición espacial caracteriza esta práctica litúrgica que se constituye desde la pluralidad y la horizontalidad, y que era llevada adelante por el autor al momento de escribir *Oráculo sobre Managua* (1973). En tercer lugar, el ensayo *Vida en el amor* (1979) es prologado por Thomas Merton y elaborado con apuntes de su estadía en Our Lady of Gethsemani: “Todas las cosas se aman. La naturaleza toda tiende hacia un tú. Todos los seres vivos están en comunión unos con otros”, escribe Ernesto Cardenal en 1979 (Borgeson 1984: 110). El interés de este texto descansa en el hecho de que en él confluye el discurso del cristianismo común a la teología de la liberación, movimiento popular latinoamericano que propone una mirada integral de la liberación evangélica, teniendo en cuenta las condiciones materiales de los pueblos.

En consecuencia, tres experiencias vitales miden el volumen de lengua con el que trabaja Ernesto Cardenal y configuran la biblioteca con la que trabaja el autor, es decir, el material de lengua del que dispone para el uso extensivo de su lengua poética. La selección de estos tres textos no tiene la pretensión de ser exhaustiva y, mucho menos, taxativa. El punto del recorte radica en pensar que, en las primeras dos, *En Cuba* (1972) y *El Evangelio en Solentiname* (1975 y 1977), los lenguajes no devienen plurales al momento de ser

trabajados en los textos poéticos, sino que su misma constitución, su manera de circular habla de pluralidad. Esto es, la pluralidad forma parte no solo de sus poemas, sino que se inscribe en ellos porque su experiencia y su práctica vital, su manera de estar en el mundo, tuvieron que ver con la pluralidad, como metodología de trabajo constante. Con respecto a la tercera, *Vida en el amor* (1979), su escritura en prosa permite que leamos el ensayo de una hipótesis acerca del mundo, formas de vinculación constitutivas del ser humano, y una concepción plural del lenguaje: "Todo el cosmos es canto coral y canto de fiesta y de fiesta de bodas" (1987: 168).

3.

"Es una ley establecida por la naturaleza/ que ninguna molécula puede retener permanentemente/ más energía que las otras-" (Cardenal 2013: 141),² es uno de los versos del poema que inscribe el discurso de la química dentro de los utilizados por el autor como material lingüístico para la composición. En primer lugar, *Oráculo sobre Managua* (1973) encuentra su punto de apoyo en el exteriorismo, corriente poética fundada por Ernesto Cardenal y José Coronel Urtrecho, que postula una poesía elaborada con "imágenes del mundo exterior" y "hecha con los acontecimientos, las personas y las cosas" (Cardenal 1981: 104). Estos enunciados son dichos por el poeta nicaragüense en la entrevista realizada por Mario Benedetti en 1970 e incluida en *Poetas comunicantes* (1972), libro que recoge una serie de entrevistas a otros escritores como Roque Dalton, Nicanor Parra y Carlos María Gutiérrez. Las denominaciones "poesía comunicacional" y "poesía coloquial" hacen referencia al mismo proceso de incorporación de la lengua hablada a la poesía, aunque hagan referencia a aspectos diferentes (Alemany Bay 2015). La primera denominación deriva del título del libro mencionado y hace hincapié en la llegada al lector, en la construcción de un lenguaje accesible, de ahí el énfasis en la posibilidad de su comunicabilidad. La segunda denominación mencionada deriva del proceso correspondiente al giro coloquial en la poesía continental que, al respecto, ha sido documentado por Claudia Gilman (2003) en *Entre la pluma y el fusil*. Por otro lado, "poesía conversacional" es la expresión acuñada por Fernández Retamar por primera vez en una charla llevada a cabo en Casa de las Américas en febrero de 1968.³

² Todas las citas de *Oráculo sobre Managua* corresponden a la edición realizada en el año 2013 e incluida en *Poesía Completa* de la cooperativa de trabajo Editora Patria Grande.

³ La charla fue posteriormente modificada y corregida para su publicación en la revista *Panorama de la actual literatura latinoamericana* en La Habana, 1969, bajo el título "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina". Finalmente, el texto fue incluido como uno de los capítulos del

En la entrevista con Mario Benedetti, Cardenal afirma que la poesía exteriorista es reconocida a simple vista por la abundancia de nombres propios de personas o de lugares, anécdotas y realidades cotidianas (1981). Es, entonces, la materialidad tangible de los hechos fácticos pasible de ser ingresada a los textos poéticos y reconocida por el lector como referente posible, sin desmedro del trabajo de lectura que implica una poesía como la de Cardenal. A este respecto, cabe señalar que las vinculaciones entre el exteriorismo y el modernismo anglosajón han sido ampliamente estudiadas y, de manera particular, la inscripción de la poética poundiana en la poesía de Ernesto Cardenal.⁴ Si bien el exteriorismo significó la fundación de un movimiento poético que hizo de Ezra Pound una figura latinoamericana,⁵ es cierto que Cardenal hace de esto algo propio, reescribiendo los usos poéticos de manera continental y territorial. Por un lado, decimos continental porque los usos latinoamericanos de Pound fueron mucho más difundidos que en el mundo anglosajón, debido a los procesos históricos sucedidos en la lucha contra el capitalismo en el siglo XX (Gambarotta 2013). Estos usos tienen que ver con la posibilidad de tomar los materiales lingüísticos de manera directa, en un proceso de democratización poética.

Por otro lado, la reescritura latinoamericana del objetivismo también es territorial, ya que los textos de Cardenal son textos situados y aluden a la posibilidad de inserción de registros lingüísticos centroamericanos. Esta práctica se debe, indudablemente, a la práctica de la traducción que es constitutiva, a su vez, de la práctica poética de Ernesto Cardenal y a la que es muy complejo hacerle justicia en un solo apartado. En este sentido, y a propósito de José Coronel Urtrecho -poeta exteriorista, compañero de Ernesto Cardenal pero que no ha sido estudiado con el mismo énfasis en América Latina- y de sus traducciones de la poesía norteamericana, Sergio Raimondi señala el carácter territorial de la práctica de un traductor que escribe en una zona selvática de Centroamérica y alude a un “desplazamiento [que] puede concebirse ahora también como el desajuste necesario para una experiencia de traducción que supone lidiar no solo con dos lenguas diversas sino también con dos culturas

libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* en 1975, siendo considerada la primera edición completa en 1995.

⁴ Para un estudio más exhaustivo sobre las relaciones entre Pound y Cardenal, es posible consultar a Roberto Fernández Retamar (2010 [1981]); Isabel Fraire (2010); Pérez López (2019); Jorge Luis Arcos (2020). Para una reflexión sobre las implicancias del objetivismo en Latinoamérica, el prólogo de Martín Gambarotta a George Oppen (2013).

⁵ Muchas de las ideas de este artículo, esbozos de hipótesis, enlaces de bibliografías y formas de leer la poética de Ernesto Cardenal fueron construidas colectivamente en el seminario de grado "Pound sandinista. Usos de la poesía modernista en la poética de Ernesto Cardenal" dictado por Sergio Raimondi en la Universidad Nacional del Sur en el año 2015 y, a su vez, compartidas y acompañadas por él en mi recorrido durante más de cinco años. Huelga decir que esta nota intenta hacer mención al registro de esas ideas que son parte de una bibliografía oral, gracias a la generosidad del profesor.

diversas” (2017: 152). Este carácter territorial es tomado por Ana Porrúa para referirse a la relación que hay entre naturaleza y poesía norteamericana en los textos de Cardenal y a aquello que Raimondi plantea como “la posibilidad de una apropiación americana de la poesía norteamericana” (Raimondi 2017: 148). El carácter territorial de la poesía de Ernesto Cardenal deriva de una práctica de traducción de la poesía anglosajona que es constitutiva, a su vez, de su poesía exteriorista.

En *Oráculo sobre Managua* (1973), hay una cantidad de referencias geográficas nicaragüenses: “Tiscapa, Asososca, Nejapa/ las lagunas actuales eran un solo volcán humeante” y, además, reflexiones sobre registros lingüísticos cubanos: “Y en Cuba hay palabras desaparecidas como: *Bayú* (burdel); *Capataz*; *Criada*; *Chulo*. / También *Garito*; *Fletera* (Prostituta); *Garrotero* (Prestamista)” (2013: 141) y después: “Quiero decir: hay palabras que en Cuba los jóvenes no conocen” (142). Esto nos permite pensar en *Oráculo sobre Managua* (1973) como un poema que no solamente posee un carácter territorial, sino que es configurado como territorio lingüístico. Aludiendo a la tradición poética norteamericana, si el poema es un objeto, *Oráculo sobre Managua* (1973) es un territorio lingüístico, con la consiguiente llamada de atención desde el título: el oráculo es sobre Managua.

4.

En el inicio del poema, nos encontramos con la presentación de un territorio devastado por el terremoto ocurrido en Managua en 1972 (Pérez López 2019) y, para eso, la voz poética construye una escenificación a través del uso de indicaciones espaciales, referencias de residuos urbanos e instalaciones de redes de tuberías.

Detrás de la fábrica de Hilados y Tejidos (si ha quedado
la fábrica tras el terremoto) y junto al cauce de desagüe,
cerca del lago, entre basuras, bacinillas rotas,
están o estaban las huellas, impresas en estrato volcánico.
Tal vez sin tejido textil, y ni siquiera cerámica,
ocuparon esta área de Managua junto con el bisonte.
Vivían de la caza y la pesca y la recolección de alimentos.

Tiscapa, Asososca y Nejapa
las lagunas actuales eran un solo volcán humeante
y una vez cayó ceniza como una nieve negra
y quedaron las huellas en la corriente de lodo volcánico
que iba hacia el lago y bajo la ceniza se solidificaba:
huellas de gente en una misma dirección -hacia el lago-
huellas huyendo del volcán
(*Oráculo*, 2013: 135)

La escena remite a un punto geográfico de Managua, introduce referencias espaciales y construye un mapa textual a través de adverbios de lugar que cobran visibilidad, no solo por la cantidad: “detrás”, “junto” en dos versos diferentes, además de “cerca” y “bajo”, sino porque los tres primeros versos están contruidos por un enunciado extenso, compuesto de tres cláusulas que rigen complementos circunstanciales, antepuestos a la cláusula principal que contiene el verbo. Este tipo de construcciones oracionales rompe con el modelo recurrente que consiste en la sucesión de los sintagmas nominal, verbal y adverbial y termina por hacer hincapié en el que se incluye por delante. Esta relevancia está dada, no solamente por el orden en que aparecen las cláusulas adverbiales, puestas allí para ser pronunciados de forma primera, sino porque ocupan el inicio del poema, encabezan el texto tres verbos con indicaciones geográficas. Por otro lado, la preposición “hacia”, palabra invariable que denota orientación o movimiento, se encuentra dos veces, marcando la dirección de las huellas.

De esta manera, el inicio del poema inscribe el discurso geográfico, incluso de una manera específica, al incluir los nombres de los lagos, rasgo propio del rasgo del exteriorismo. Sin embargo, no cualquier cosa para Ernesto Cardenal puede ser “interioridad expresada con las imágenes del mundo exterior que nos rodea” (1972: 104). Es decir, no se trata de solemnizar la cotidianidad, más bien se trata de desacralizar la práctica poética: “La poesía exteriorista se reconoce generalmente a simple vista, antes de leerla, por su abundancia de palabras con mayúscula. No Vida o Arte con mayúscula, sino la mayúscula de los nombres propios” (1981:104). Y esto, a su vez, tiene una importancia fundamental para el poema, porque si *Oráculo sobre Managua* (1973) debe reconocerse a simple vista como un poema exteriorista, puede que encontremos en él la condición de ser considerado una imagen textual. Por lo que podemos seguir pensando que este poema es un espacio, un territorio que puede reconocerse incluso antes de ser leído.

Corresponde señalar que el inicio del poema, a su vez, intercepta dos tiempos que se unen en un mismo espacio: el primero, el terremoto ocurrido en 1972 y, el segundo, el registro en el poema de las huellas de Acahualinca que se ubican cerca del lago Xolotlán en Nicaragua: “Fueron impresas en ceniza volcánica por paleoindios (unas 12 personas entre adultos y niños) y representan uno de los más antiguos vestigios de la presencia humana en América” (Morera 2004: XIX). De esta forma, el discurso histórico se enlaza al discurso geológico que relata el proceso de formación de tres lagos que “eran un solo volcán humeante” (Cardenal 2013: 135) y el registro arqueológico de las huellas. Es importante advertir que esta conjunción de los discursos geográfico e histórico puede señalarse a partir de que la voz poética utiliza dos tiempos verbales diferentes, de manera sucesiva, a través

de una disyunción “están o estaban las huellas, impresas en estrato volcánico” (135). Por un lado, el tiempo presente del modo indicativo designa el estado actual de las huellas y el tiempo presente, también, del poema concebido como hecho lingüístico que sucede delante de nuestros ojos. Por otro lado, el tiempo imperfecto trae un pretérito al presente, porque el pretérito solo puede tener existencia en el presente, en tanto es dicho por el enunciador desde su misma ubicación contemporánea.

Este primer conjunto de versos, regido por el discurso geográfico, el discurso histórico y el discurso geológico se encuentra separado del segundo conjunto de versos a través de un espacio en blanco, procedimiento utilizado en todo el poema a partir de la división de versos en bloques. Aun así, el inicio del segundo bloque remite al anterior a través del adverbio de lugar “allí” (2013: 136), de manera que la continuidad entre ambos bloques de versos está dada por la ubicación del barrio de Acahualinca. Las indicaciones espaciales del primer bloque funcionan como mapa textual para hallar el inicio de esta de esta zona de Managua mencionada en el segundo bloque, a través de cláusulas adverbiales y referencias geográficas. Dicho de otro modo, las coordenadas espaciales -también las temporales- permiten ubicar geográfica y textualmente este barrio:

Allí empieza Acahualinca, las casas de cartón y latas
donde desembocan las cloacas...
Calles oliendo a cárcel
ese olor característico de las cárceles, a
mierda y orines rancios
casas de bolsas de cemento latas de gasolina ripios trapos viejos
Allí acaban las cloacas.
En la costa del lago los niños juegan haciendo hoyitos
con un palito a quién saca más moscas de su hoyito.
En el agua algodones, papel de inodoro, algún condón
(2013: 136)

El inicio del poema es, también, el inicio de Acahualinca, zona de Managua que funciona como depósito de descarte y que remite a formas de la vida urbana que tienen su correlato en objetos residuales: “latas”, “cloacas”, “mierda”, “orines rancios”, “algodones”, “papel de inodoro”, “algún condón” (2013: 136). El poema, como territorio lingüístico, marca la ubicación del descarte, de todo aquello que no es deseado y que no debe formar parte de una ciudad. Sin embargo, la voz poética insiste en su localización y construye, con esto, otra imagen de urbanidad y otra idea de ciudad. Suma a este relato, el hecho de que las construcciones son presentadas desde su precariedad: “casas de cartón” y “casas de bolsas de cemento” (136). El ingreso al poema de un registro que remite a desechos de la ciudad implica, también, el ingreso de un registro que había sido descartado como material de composición. Orientadas hacia una ubicación geográfica, las palabras de deshecho terminan

por ser una coordenada poética: ahí empieza Acahualinca y ahí, también, empieza el poema, donde desembocan las cloacas.

El punto es pensar que, si todo entra en un poema, si todo es posible porque en un poema “cabe todo lo que se puede expresar con el lenguaje” (Cardenal 1981: 88), ¿qué es un poema?

5.

En *Oráculo sobre Managua* (1973) confluyen una variedad de discursos que, como hemos dicho hasta el momento, eran considerados privativos de la prosa y que, además, responden a una concepción plural de la lengua poética. En este sentido, la heterogeneidad de los discursos que componen el poema posee un carácter doble, ya que no solamente son heterogéneos a la idea de poesía de la época, sino que son heterogéneos entre sí, provenientes de diferentes esferas sociales. El discurso geográfico, el discurso histórico, el discurso geológico, el discurso de la química, el discurso marxista, las voces de referentes políticos e intelectuales, el discurso de la guerrilla contra el horror somocista y el discurso del cristianismo forman parte de los materiales utilizados. La pregunta final del apartado anterior ahora podría ser formulada de la siguiente manera: si todo entra en un poema, si todo es posible porque en un poema “cabe todo lo que se puede expresar con el lenguaje” (Cardenal 1981: 88), ¿qué hace que esos materiales lingüísticos sean poéticos?

En relación a esto, si entendemos la introducción de estos materiales como discursos que provienen de diferentes esferas sociales, entendemos que “el discurso puede existir en la realidad tan solo en forma de enunciados concretos” (Bajtín 1999: 260). Los lenguajes que componen el poema son lenguajes que están multiacentuados, cargados de intención no solo por la voz poética: “La palabra del lenguaje es una palabra semiajena. Se convierte en ‘propia’ cuando el hablante la puebla con su intención” (Bajtín 1989: 110), sino por la historicidad que los atraviesa: “Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social” (1989: 110). Por lo tanto, esas intencionalidades son, asimismo, históricas, ya que el sujeto no es un sujeto suspendido en el aire, sino que es un sujeto contextuado, atravesado por su espacio y su tiempo y, además, por todas las percepciones contemporáneas acerca de ese espacio y de ese tiempo.

Leer con un par de lentes bajtinianos nos puede llevar a la sensación, muy recurrida, de que cualquier pensamiento, cualquier idea sobre la dinamicidad del lenguaje, la historicidad y la multiplicidad de voces ya lo ha dicho Bajtín antes y que no hay nada que podamos añadir que no sea una obviedad. Y, probablemente, debemos convivir con ello. Aún

con esto, lo más fabuloso de un universo de teorías tiene que ver no solamente con la capacidad explicativa de los problemas de la disciplina en cuestión, sino con la posibilidad de abrir las textualidades, respaldar el hecho de que la orientación de nuestras percepciones pueda ser ni tan estable, ni tan certera, ni tan diáfana. Aunque la interpelación que nos mueva sea creer que esas formas de leer y de construir lo fáctico ya poseen esa capacidad de indagación disciplinar, nos volvemos cerrados y predecibles cuando sabemos qué responderle a un texto poético antes, incluso antes, de haberlo leído. Y esto puede ser que nos suceda porque muchas veces no estamos leyendo, sino reproduciendo nuestras propias expectativas, definiciones y modos de leer. Por supuesto que no hay forma de leer fuera de un marco de percepciones, es decir, no es que el sujeto pueda estar “suspendido en el aire”, retomando la idea anterior; sin embargo, es necesario un marco de percepciones que abra las textualidades y no que las cierre. Reproducir un marco de percepciones y cerrar una textualidad tiene que ver con una concepción de la práctica de la lectura: el pensar que leer no va a afectarnos y que nuestro mundo, después de ese texto, va a ser insignificamente el mismo.

En este y otros sentidos, felizmente conocidas y citadas son las elaboraciones teóricas que Mijail Bajtín realiza en torno a “la palabra de Adán”,⁶ elaboradas para una exposición entre 1934 y 1935. Posteriormente, esta exposición fue publicada en la revista *Problemas de la literatura* (1972) bajo el título “La palabra en la poesía y en la prosa”⁷; pero no es sino hasta 1975⁸ que el trabajo sobre la palabra artística, uno de los principales focos en la teoría bajtiniana, encuentra su publicación completa. Traemos uno de los momentos en los que el personaje de Adán, extraído del mito judeocristiano, es tomado como contraejemplo para fundamentar el carácter dialógico del lenguaje:

Solo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena. Esto no pasa con la palabra humana histórico-concreta, que sólo

⁶ Las comillas son mías. El texto no dice literalmente este sintagma, pero hace referencia a él.

⁷ Particularmente, en esta revista (1972) fueron publicados lo que después serían dos capítulos de “La palabra en la novela” (1975).

⁸ En este sentido, la edición del libro *Teoría y estética de la novela* (1975, 1ra ed. en ruso) es una recopilación de los trabajos de Mijaíl Bajtín, escritos en diferentes épocas y en diversos momentos de su carrera profesional, siendo éste el último trabajo que realiza el teórico (Nota del Editor ruso a la primera edición, *Teoría y estética de la novela*, 1975). La edición que usamos es de 1989, traducciones de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra de la Editorial Taurus. Por otro lado, las elaboraciones sobre dialogismo y la contraposición a “la palabra mítica de Adán” (1975) son retomadas en “El problema de los géneros discursivos” (1982, 1ra ed. en español).



de manera convencional y hasta cierto punto, puede sustraerse a ese fenómeno (Bajtín 1989: 96).

El lenguaje no es un lenguaje en el vacío y, al ingresar discursos ajenos, *Oráculo sobre Managua* (1973) resuena a coro de voces. Aunque la producción de sentido se encuentre orientada a la intención del hablante, voz poética que organiza los discursos y los compagina para componer el texto (Porrúa 1991), las palabras en Ernesto Cardenal son palabras multiacentuadas, palabras dialógicas que se encuentran en relación unas con otras. Esta es, justamente, la diferencia con la palabra monológica, una palabra que se plantea como única, sin réplicas, sin posibilidad de afectación, pronunciada en un desierto de discursos. En cambio, al hablar de dialogismo, decimos que las palabras no están deshabitadas, en ellas resuenan todos los acentos ideológicos y emotivos (Drucaroff 1996); acentos que no nos pertenecen pero que están ahí, rodeando el objeto, advirtiéndonos la posibilidad de lo múltiple.

Siguiendo esta línea de ideas, las elaboraciones teóricas de Bajtín remiten a la concepción de la palabra poética como una palabra monológica: “El poeta habla también en su propio lenguaje incluso acerca de algo ajeno. Para la representación de un mundo ajeno no recurre nunca al lenguaje de otro, como más adecuado para ese mundo” (1989: 104). Pero, ¿cómo es posible, entonces, que una palabra poética pueda ser dialógica?, ya que “es autosuficiente y no presupone enunciados fuera de su marco” (Bajtín 1989: 102). Para responder esto, es posible pensar que el desplazamiento hacia afuera de lo considerado poético hasta la década del ‘50 tiene un movimiento doble. Por un lado, las prácticas de lectura y de escritura disparan hacia lenguajes privativos de la prosa y, más que eso, lenguajes ajenos, lenguajes que no responden a los parámetros de lo esperado. Y por el otro, un movimiento de retroversión que, al haberse orientado hacia afuera y al haber difuminado los límites de la especificidad poética, regresa para instalarse como hecho posible dentro de una “ampliación del campo poético” (Jorge 2013: 2334).

En este sentido, el giro coloquial del siglo XX permite que en el género poético pueda hablarse de plurilingüismo y que, cuando hablamos de poesía, podamos hablar de lenguajes que se encuentran en constante interacción, abiertos a la inestabilidad de ser contestados, refutados o corroborados, negados o ignorados. El uso de los lenguajes en la poesía conversacional y en la antipoesía es un uso que permite que los textos sean espacios abiertos a la existencia dinámica, histórica y cultural de los lenguajes, territorios en los se inscribe la realidad viva y cambiante de los discursos que circulan socialmente:

El lenguaje, como medio vivo, concreto, en el que vive la conciencia del artista de la palabra, nunca es único. Sólo es único como sistema gramatical abstracto de formas normativas, tomado separadamente de las comprensiones

ideológicas concretas de que está lleno, y de la evolución histórica ininterrumpida del lenguaje vivo (Bajtín 1989: 105).

Esto es posible, entonces, porque Bajtín no está pensando en la lengua como objeto de estudio de las ciencias del lenguaje, sino en el habla, dada la controversia asumida con la dicotomía lengua/habla del estructuralismo saussuriano. Orientado a “construir una *lingüística del habla*” (Drucaroff 1996: 27), Bajtín se encarga de problematizar la concepción rígida que supone la lengua saussureana, teniendo en cuenta que la lengua, entendida desde este punto de vista, solo existe como abstracción de formas que se definen por diferencia y oposición entre ellas, sin embargo, “el signo no es abstracto, es material” (1996: 31).

Es posible, entonces, pensar que la novela es para Bajtín lo que para nosotros es la poesía conversacional y la antipoesía: una idea de lengua implica, necesariamente, una idea de poesía. La presencia de una multiplicidad de discursos en *Oráculo sobre Managua* (1973) conlleva una idea de lengua plural: “Esto casi no es un poema” (Cardenal 2013: 141).

6.

Primeramente, si hablamos de la organización de esos discursos en el territorio poético, en lo que pensamos es en cómo están dispuestos para *hacer* el texto. Para esto, es necesario tener en cuenta que su inserción tiene que ver con el modo de composición, ya que es el trabajo técnico lo que favorece la ampliación de los límites de la poesía. Dicho de otro modo, “así como una obra no se puede comprender sin comprender su técnica, ésta tampoco se puede comprender sin comprender la obra” (Adorno 2004: 283). El carácter plurilingüista del poema permite que indagemos en el modo de organización dispuesto entre los diferentes lenguajes; si bien su composición retoma la técnica de la yuxtaposición, la relación que estos discursos tienen entre sí es clave en la lectura propuesta para este poema.

En este sentido, otro de los materiales lingüísticos que ingresan al poema es el discurso marxista, a través del uso que hace la voz poética no solamente de enunciados de tono exhortativo: “Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas” (2013: 141), enunciados aseverativos: “El invento de la esclavitud hace superfluos los inventos” (143) y enunciados que introducen la voz de referentes políticos e intelectuales a través del uso de la cita directa; voces del Che Guevara, Mao, Sartre, Lenin y Fidel Castro. En este último caso, la voz poética articula estos enunciados con los enunciados provenientes de la dimensión amorosa que rodea la militancia revolucionaria: “¿Y si te piden la luna?” le preguntó Sartre a Fidel. / Y él: “Si me piden la luna es que la necesitan” (151).

⁹ Mantenemos la cursiva del texto citado.

Detenernos en la luna como una necesidad sería permitirnos pensar la visibilidad de un astro como necesidad material, cuerpo celeste que deviene en derecho humano gracias a la perspectiva del materialismo histórico: los astros no son ya prerrogativa de *los poetas*, sino derecho de todo el mundo. *Poetas* que seguramente sean los mismos a los que alude Nicanor Parra en “Manifiesto”: “Los poetas bajaron del Olimpo” (1972: 217). Derecho a la luna que, a su vez, contrasta con otro pasaje del poema o, podríamos decir también, con otro punto del mapa: precisamente, en el segundo bloque de versos en los que habíamos ubicado el inicio de Acahualinca: “zopilotes en palos secos esperando más camiones/ allí desembocan otras cloacas/ sin llegar al lago (la luna riela sobre mierda)” (136) y “Una luna sobre Acahualinca/ cantando en ella canciones de Frank Sinatra” (137). El movimiento de un verso al otro registra la demarcación de dos espacios bien diferenciados: la luna sobre las cloacas, la descarga de camiones de basura, los niños con un palillo haciendo hoyitos y, por otro lado, la luna de los boleros y los reflectores. La luna de Acahualinca es la luna de quienes poseen el privilegio de cantar en ella, pero también es la luna de la llanura que “riela sobre mierda” (136), es la luna de la poesía conversacional.

Del mismo modo, interviene la voz de Leonel Rugama, poeta, ex-seminarista y guerrillero del FSLN: “Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna” (Rugama 1974). Este enunciado es ingresado como cita directa y pertenece al poema “La tierra es un satélite de la luna” (1974) y nos devuelve, una vez más, la luna como necesidad y como derecho de todo el mundo. Podríamos creer que el problema con la luna ha sido, en realidad, no los usos del imaginario poético tradicional, sino el hecho de haberla convertido en un privilegio. En este sentido, en el verso de Rugama resuena la multiacentualidad del lenguaje, ya que viene a ser la reescritura de un versículo del Evangelio de Mateo: “Felices los pobres de corazón, porque el Reino de los Cielos les pertenece” (Schokel 2008: 49).¹⁰ En el texto de Rugama, la voz que enuncia logra inscribir una perspectiva material a los hechos narrados por los evangelistas y, a su vez, una perspectiva revisionista de la teología tradicional que naturaliza la opresión generada por el sistema económico de libre mercado -y, podríamos agregar, como ha hecho la teología tradicional en cada proceso histórico con los regímenes sociales y económicos del momento-. El funcionamiento de esta lógica tiene su punto de articulación en una mirada que reduce la liberación al plano netamente espiritual, sin tener en cuenta las condiciones objetivas que hacen a la vivencia y al trabajo humano. A propósito

¹⁰ Consideramos los evangelios como documentos históricos; teniendo en cuenta las traducciones que atravesaron esos documentos y, a su vez, la diversidad de formulaciones de un mismo suceso por parte de cada evangelista. Realizamos una mención sobre esto y sabemos que requiere de otra profundidad en la investigación, cuestión que excede este artículo.

del desarrollo de los procesos históricos que dieron lugar a la teología de la liberación en América Latina y el Caribe y, particularmente, en Nicaragua, Juan Monroy García (2009) toma la CELAM -Conferencia General del Episcopado Latinoamericano-, llevada a cabo en 1968, como uno de los puntos clave para analizar este movimiento de ideas que se gesta como alternativa a la teología tradicional, por oposición a sus formas jerárquicas y desiguales de entender la vida propuesta en los evangelios.

En este sentido, el documento *Paz y Justicia*, emanado de la Conferencia, resulta de particular interés para anclar desde qué lugar se estaba leyendo, pensando e interpretando una forma alternativa de entender la dimensión de lo cristiano: “La teología tradicional busca el entendimiento de la fe (*fides quaerens intellectum*) y ésta teología de liberación es un nuevo camino. El objetivo no es entender el mundo, sino cambiarlo” (CELAM, 1968, citado en Monroy García, 2010: 25). Y esto, sin dejar de considerar que el antecedente de la CELAM es el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (Monroy García: 2010) y, además, la militancia que se desarrollaba desde los cimientos de estas ideas, en capillas y células barriales.

De esta manera, el discurso del cristianismo confluye con el discurso del marxismo, las voces de intelectuales y referentes políticos de izquierda y con la voz poética de Leonel Rugama que, a su vez, reescribe un versículo del evangelio desde una perspectiva material. Esto es, no solo son los discursos los materiales lingüísticos que emplea el poema, sino que es la conjunción de estos discursos la que ingresa al texto, ya que esa convergencia sucedía en la materialidad fáctica del orden social, como pluralidad de lenguajes que tendían unos a otros. De manera que se introducen no solo los discursos, sino la posibilidad de su convergencia. La inquietud que resulta de esta lectura es cómo se desarrolla esa conjunción en el poema o, dicho de otro modo, cómo se organiza la conjunción de esos discursos en el texto, junto a los demás discursos que ingresan como materiales poéticos.

En este sentido, en gran parte del poema, uno de los puntos de unidad es la voz de la figura de Leonel Rugama, pero no solamente como voz poética, sino como relator y, por momentos, interlocutor. En un primer momento, la composición de *Oráculo sobre Managua* (1973) había tenido, como primer objetivo, elaborar un texto que recuperara la experiencia de Rugama como ex seminarista y guerrillero, quien había muerto a raíz de su lucha contra la dictadura somocista teniendo, simplemente, veinte años de edad. Sin embargo, Cardenal decide reescribir el texto que tenía elaborado hasta ese momento, luego de los sucesos ocurridos en razón del terremoto de 1972 (Pérez López 2019). Esto nos permite comprender por qué las intervenciones de Leonel Rugama se organizan como punta de médula para los demás discursos del poema:

"Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna"
La que perdió la máquina de coser y después al marido
(se volvió borracho). Su techo de latas de Standard Oil.
Y esa que tiene los senos tristes de amamantar a sus hijos.

Allá arriba, "La Loma", en lo que quedaba de aquel volcán.
'-Muchacho bruto, ¿por qué no declararás?-. Me vuelven
a atar los pies...'
En las ruinas del volcán que hizo huir a los antepasados
el palacio con ametralladoras trincheras tanques cañones
como la erupción prehistórica aterrizando al pueblo
(2013: 138)

En primer lugar, antes de entrar al análisis de la confluencia de discursos heterogéneos, en este fragmento podemos ver que la voz poética no solamente los introduce y organiza, sino que asume un rol testimonial sobre hechos que tienden hacia la dimensión de lo singular pero que, leídos a desde lo que podría ser el terremoto de 1972 o las condiciones materiales del barrio de Acahualinca, toman un carácter público: "La que perdió la máquina de coser y después al marido / (se volvió borracho). Su techo de latas de Standard Oil. / Y esa que tiene los senos tristes de amamantar a sus hijos" (2013: 138). Siguiendo este razonamiento, podríamos leer ese pasaje desde lo que Pastor Alonso (2021) propone como el uso de un "yo testigo" que asume el papel de un reportero/cronista y relata su propia versión de los hechos, en discursos que se encuentran entre lo privado y lo público.¹¹

En segundo lugar, junto a ese uso del lenguaje que realiza la voz poética, confluyen cuatro discursos: por un lado, el discurso del cristianismo reescrito desde una perspectiva material por el discurso poético; por otro lado, el discurso histórico se enlaza al discurso geológico a través de un circunstancial de lugar en el que, una vez más, se interceptan dos tiempos pretéritos, a saber, el tiempo de la catástrofe natural ocurrida en 1972 y el tiempo prehistórico: "Allá arriba, "La Loma", en lo que quedaba de aquel volcán", "En las ruinas del volcán que hizo huir a los antepasados" y "como la erupción prehistórica aterrizando al pueblo" (2013: 138). La intersección de diferentes tiempos pretéritos en un mismo verso habla de una temporalidad construida de manera alternativa a la entendida de manera lineal, una "temporalidad divergente" (Rasic 2020: 84) en los poemas de Cardenal; la autora

¹¹ Pastor Alonso (2021) estudia el uso de diferentes voces en los poemas de Ernesto Cardenal a través del concepto de polifonía. Para una lectura más acabada de su estudio, ver "Cardenal uno y muchos: la polifonía del discurso en su obra", Universidad de Huelva, España, (2021).

rastrea este aspecto, particularmente, en *Canto Cósmico* (1989) y lo extendemos a *Oráculo sobre Managua* (1973).¹²

El cuarto discurso es la voz de Leonel Rugama, otra vez en cita directa, pero como relator de una escena de tortura perpetrada por la guardia somocista. En este discurso se hallan voces dentro de otras: el seminarista narra los enunciados de un soldado de Somoza y las dos voces a su vez, son narradas por la voz poética: “-Muchacho bruto, ¿por qué no declararás?-. Me vuelven/ a atar los pies...” (2013:138). Decimos que son narradas para poder notar que, en este fragmento, la voz del soldado aparece introducida a partir de un guión, tal fuera la intervención de un personaje, con Rugama como primer narrador.

En el relato de escenas de lucha contra la dictadura somocista, la voz poética interviene de una manera particular ya que, si bien vuelve a usar la cita directa para una de las exclamaciones de Rugama, deja entrever el registro de la conversación oral y las huellas de otras voces en la voz del seminarista que se había vuelto guerrillero:

Plap... Plap... Plap... Silencio. Otra granada
Y grita un militar: ¡Ríndanse que están cercados!"
allí fue que gritaste dicen
 ¡Que se rinda tu madre!
(2013: 157)

De este modo, la figura de Rugama es el punto de unidad de otros discursos, a la vez que el poema realiza tres usos de su voz. El tercer uso es el que lo ubica, esta vez, como interlocutor. En el recorrido del poema, encontramos el uso de la segunda persona del singular que la voz poética toma para dirigirse a Rugama, en una situación comunicativa que funciona dentro del texto poético. Dicho de otro modo, al relato sobre las experiencias de Rugama como seminarista y como guerrillero, se encuentran yuxtapuestos versos que se dirigen a un otro que no es la figura del lector, sino la construcción de Leonel Rugama como interlocutor: “Otra clase de guerrilla... Tal vez una peor clandestinidad. / Pero conociste también un evangelio revisionista” (2013: 148); el evangelio, como dijimos más arriba, leído desde una perspectiva material de los hechos. En el siguiente fragmento conviven el uso de la voz relatora de Rugama y el uso de la voz poética que lo toma como interlocutor, a la vez que se encuentra yuxtapuesto el verso “El que conserve su vida la perderá” (2013: 147) que remite, una vez más, a los evangelios que se enuncia de manera directa, pero, esta vez, sin el uso de comillas:

¹² No omitimos que en *Oráculo* (1973) pueda haber construcciones de diversas temporalidades, de hecho, se encuentra presente una lectura sobre la teoría de la evolución y la correspondencia que esto tiene con su mirada sobre la revolución, aspectos de mucho interés pero que exceden este artículo.

Y el seminario fue también una especie de clandestinidad.
La dureza de esa lucha. También buscaste allí
un tipo de guerrilla. También
el no suicidarte, o
dicho de otro modo: morir por otros
El que conserve su vida la perderá.
Conociste qué sangrienta la revolución interior
(menos emocionante que bajo las ráfagas de ametralladoras
en la alta cordillera con el sol rojo y Camilo adelante)
El Hno. Lorenzo 30 años en la cocina de un convento.
La revolución es a veces rutinaria y sin gloria.
También conoció esa lucha el Che
-leche condensada y gato podrido-
(2013: 147)

Dicho esto, aún con la importancia que ha poseído la vitalidad cristiana en la vida del poeta y la introducción de sus discursos como material lingüístico para el poema, no es el discurso del cristianismo el que organiza los demás discursos en *Oráculo* (1973). En primer lugar, decimos esto porque la articulación de los lenguajes se realiza de una manera horizontal, a través de la técnica de la yuxtaposición que, como decíamos anteriormente, Cardenal toma de la tradición poética poundiana haciendo de esto algo propio. A partir del modo de composición, la voz poética dispone los materiales lingüísticos considerando la pluralidad que los constituye, organizando capas de sentido que van, como dice Rasic, “para arriba, para abajo, para los costados” (2020: 84). En segundo lugar, porque el discurso del cristianismo se encuentra en relación con los demás discursos y, a su vez, con el discurso poético que lo reescribe. El discurso del cristianismo tiende hacia los discursos del marxismo, hacia las voces de referentes e intelectuales de izquierda, hacia la voz de Leonel Rugama como relator, hacia la voz poética que toma al seminarista como participante de la misma conversación -todo *Oráculo sobre Managua* podría ser una conversación con Rugama-, hacia los discursos histórico y geológico, hacia el discurso, también, de las ciencias naturales que, por momentos es la química, por otros, la biología y también la física. Y decimos que tiende hacia ellos porque los discursos se organizan de una manera no jerárquica, sino horizontal.

Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas
posibilidades que no pueden ser soñadas por las computadoras.
Hacer concreto el Reino de Dios
Es una ley establecida por la naturaleza
que ninguna molécula puede retener permanentemente
más energía que las otras-
(2013: 141)

El apoyo teórico, como lectura e interpretación acerca del mundo, para leer la injerencia de la vitalidad cristiana de Ernesto Cardenal en sus poemas, ha sido mayormente la teología de la liberación. Sin embargo, la multiplicidad de discursos convergentes y el hecho de que el discurso cristiano sea reescrito, dispuesto y organizado por el discurso poético hacen que la teología de la liberación no sea suficiente para la lectura que proponemos. En otras palabras, la teología de la liberación explica una parte de la militancia de la persona de Ernesto Cardenal y, también, la orientación de ideas que lograba hacer converger muchos de esos discursos en el orden social. No obstante, no explica lo que sucede en el texto del poema con la organización de esos discursos y con el modo en que se vinculan entre ellos. Por este motivo, el siguiente apartado tiene por objetivo elaborar un modo de leer que nos permita dar cuenta del uso de la discursividad heterogénea ya que es parte constituyente del mismo mapa textual, del poema como imagen visual.

7.

Hablar de una lengua que es entendida como la confluencia de muchas lenguas podría responder a una concepción que deja de lado la idea estructuralista del término. Si, para Saussure, la lengua es un sistema de signos que se definen por oposición, Cardenal responde junto a Bajtín que *esa* lengua no existe más que como abstracción. A propósito de esto, Elsa Drucaroff en *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas* (1996) expone este punto de vista bajtiniano y advierte que aquello que solo existe como virtualidad no tiene injerencia en la práctica concreta de los hablantes:

La lengua no está en ningún lado porque aún si yo escribiera todas las reglas de las combinaciones de sus signos (su fonología, su morfología, su sintaxis), aun si yo escribiera luego todas las palabras que la integran no habría ejecutado más que dos actos de habla: una gramática y un diccionario, actos de habla que en todo caso describen la lengua, pero no son la lengua (1996: 27).

En este sentido, el escritor nicaragüense ejerce una práctica lingüística que hace posible que convivan muchos lenguajes, muchos mundos, en un mismo espacio textual. La participación en el giro coloquial que realiza *Oráculo sobre Managua* (1973), a través de la confluencia de materiales lingüísticos disímiles, se encuentra orientada por una voluntad de unidad que atraviesa todo el poema en una enunciación constante. El carácter doble de la heterogeneidad que habíamos enunciado anteriormente, discursos heterogéneos a la idea de poesía de la época y, a su vez, heterogéneos entre sí, provenientes de diferentes esferas sociales, se encuentra implicado en la insistencia de la voz poética de hacerlos converger porque los lenguajes que configuran *Oráculo sobre Managua* (1973), como vimos hasta ahora, tienden unos hacia otros de manera tenaz. Por más divergencia que los discursos

puedan plantear entre ellos, la voz poética los ordena de tal forma, a través de la yuxtaposición, que es su misma diversidad lo que los convoca a la unidad.

En medio de la tendencia general a la desintegración
hay una tendencia inversa
a la unión. Al Amor.
Claman por unirse
nuestros pobres sistemas acuosos -solución
basada en aguas y sales, energía en forma de hidratos de carbono
(2013: 140).

La trama de este y demás discursos no apela a la univocidad, más bien trata de hacer del poema un territorio lingüístico a partir de su misma pluralidad discursiva. En *Oráculo sobre Managua* (1973), la lengua cardenaliana es una lengua comunitaria porque se encuentra abierta a la entrada de discursos que en la materia extraliteraria pueden ser disímiles entre sí pero que, en la apuesta de este poema,¹³ constituyen una unidad. Sin embargo, esta unidad no deja de ser heterogénea, ya que la conjunción discursiva resulta posible gracias a esa misma disparidad lingüística. En consonancia con esto, la selección de los siguientes pasajes se orienta a mostrar de qué manera esta tendencia hacia la unidad se encuentra manifestada por la voz poética, además de la forma en la que aquellos discursos se ordenan:

Anunciad que el Reino de Dios está cerca.
Como una célula seminal masculina penetra en el óvulo femenino
Por eso peleaste toda la tarde en aquella casa.
Después de todo Dios también es Ciudad
(Dios como ciudad:
la Ciudad del encuentro definitivo
de cada hombre con todos los hombres
la Ciudad de la identidad y la comunidad consumada
la Ciudad de la Comunión)
(2013: 140)

El fragmento seleccionado introduce la confluencia del discurso del cristianismo, a través del imperativo del anuncio del Reino de Dios como medida de liberación social, y el enunciado de la voz poética que toma a Leonel Rugama como interlocutor “Por eso peleaste toda la tarde en aquella casa” (140); enunciado que actualiza la temporalidad del presente en el poema como el recuerdo constante de esa batalla. Por otro lado, la imagen tomada del discurso de la biología realiza una comparación que funciona como argumento a favor de la unidad que pregonan la voz poética. Es decir, en el enunciado “Como una célula seminal

¹³ Forma parte de la investigación en curso leer estos rasgos de la escritura del autor en otros textos de su trayectoria, como *Canto Cósmico* (1989), de la misma manera en que es un rasgo presente en muchas de sus obras, como *Versos del Pluriverso* (2005), *El origen de las especies* (2011) e *Hijos de las estrellas* (2019). Nos atenemos a particularizar este rasgo en *Oráculo* (1973), teniendo en cuenta los objetivos de este artículo.

masculina penetra en el óvulo femenino” (140) la voz poética que toma léxico del discurso de las ciencias naturales y, en particular, de la biología, para argumentar cómo, en ese orden de la vida como en otros, diferentes entidades del universo tienden a unirse; así como leíamos en el fragmento anterior: “Claman por unirse/ nuestros pobres sistemas acuosos - solución/ basada en aguas y sales, energía en forma de hidratos de carbono” (140), versos que introducen, además, el discurso de la química y que la voz poética reinterpreta a través del pronombre posesivo “nuestros”.

Seguidamente, luego de la inserción del imperativo de liberación social y económica a través del discurso del cristianismo, de la inserción de léxico del discurso de la química y del enunciado que se dirige a Rugama (y no a nosotres) como interlocutor, la voz poética yuxtapone otra imagen que permite pensar la figura de Dios desde el orden de lo civil. Es decir, no como entidad abstracta, divina y, por tanto, lejana al sujeto, sino como espacio concreto en el que se realiza la vida civil: “Después de todo Dios también es Ciudad” (140).

Reparemos en que Dios es Ciudad además de ser otras cosas, gracias al adverbio “también”, ya que la voz poética no entra en una definición taxativa, sino que abre la posibilidad de Dios como espacio textual y como espacio urbano. Esto es, abre la posibilidad de Dios no como entidad sagrada, no como versión “profana” del dios, no lo presenta como sujeto, tampoco remite a una ontología de la divinidad; más bien habla de Dios como lugar, como “comunidad consumada” (140), que, a su vez, es un Dios que se encuentra abierto a ser otras cosas, según los lenguajes que lo nombren. La voz poética no niega ninguno de los mundos, ninguno de los lenguajes que puedan atribuírsele a ese dios, sino que añade una opción, también es una ciudad. Una vez más, la voz poética hace posible que convivan muchos mundos en uno, sin que ninguno de ellos borre, calle o extinga al otro.

De esta manera, la voluntad de unidad presente en *Oráculo sobre Managua* (1973) no anula la divergencia, sino que es su misma heterogeneidad lo que permite su tendencia a la unidad. A este respecto, resulta de interés el siguiente fragmento que visualiza cómo dispone la voz poética esta orientación a la correspondencia, pero, esta vez, a través de un proceso de integración que involucra los opuestos:

Aunque la muerte es tan antigua como el cosmos
 los antiprotones combaten a los protones
 los antineutrones combaten a los neutrones
 la antimateria combate a la materia
Y ahora pretenden con bazucas
 detener la historia

(2013, 140).

Nos encontramos una vez más con enunciados que hacen referencia a las ciencias naturales pero, esta vez, a través del discurso de la física de partículas. En este sentido, indagar en el concepto de “antimateria” pide, nuevamente, un tipo de lectura incómoda que requiere un rol activo por parte del lector o, como dice Pastor Alonso, un lector implicado no solamente en el proceso poético, sino en un proceso liberador que invita a un cambio en la percepción (2021).

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que el antiprotón es el reverso del protón y el antineutrón, el reverso del neutrón. Las partículas ‘anti’ son similares a las partículas elementales, pero poseen carga eléctrica contraria, por lo que cualquier colisión de un antiprotón con un protón hace que ambas partículas se aniquilen en un estallido de energía. Sin embargo, esta aniquilación no implica su destrucción, sino una transformación de la materia (Gato Rivera 2020).

Estos enunciados que remiten al universo de la física de partículas son yuxtapuestos al uso de la ironía de la voz poética. No hay nada que podamos hacer para detener la tendencia de las partículas a encontrarse en el mismo campo de acción, orientándose unas a otras por el mismo hecho de ser opuestas: “Curiosamente, un objeto de antimateria sería indistinguible, a juzgar por su aspecto, de uno de materia; de hecho, si existieran estrellas de antimateria brillarían de manera idéntica que sus homólogas de materia, emitiendo la misma luz” (Gato Rivera 2020: 1). El combate de partículas que no se aniquilan entre sí, sino que dan lugar a una transformación de la energía, construye un sentido orientado a poder leer tendencia hacia la unidad de los materiales lingüísticos como algo posible a partir de su divergencia constitutiva: “Toda sustancia viva: fusión con lo diferente / unificación con lo opuesto” (Cardenal 2013: 140). Y también:

la oruga teje a su alrededor una nueva morada
de la que sale con alas de colores
con las cuales vuela hacia el cielo
(2013: 142)

La lengua poética en *Oráculo* (1973) enuncia su especificidad a partir de su misma pluralidad, *como si* pudiéramos decir que, en Ernesto Cardenal, la lengua es poética porque es plural, heterogénea y recíproca. Si la poética cardenaliana fuera un modo de ver e interpretar el mundo, una teoría sobre la convivencia de los seres vivos en el universo todo, podríamos pensar como piensa el texto: “Toda sustancia viva une / ¿Qué es en realidad la fecundación?” (2013: 139) y “En medio de la tendencia general a la desintegración / hay una tendencia inversa / a la unión. Al amor” (140).

8.

Lo particular en Ernesto Cardenal tiene que ver no solo con haber formado parte de un haz de escritores que trabajaron una idea de lengua y una idea de poesía común, concreta y abierta a discursos externos, sino con el modo en que el nicaragüense trabaja con ellos. La relación horizontal entre los discursos y el trabajo dialógico constante remiten a una voluntad de unidad que enuncia la posibilidad de lo opuesto como una tendencia a la correspondencia. El modo de composición de sus poemas permite que nos preguntemos de qué manera Ernesto Cardenal selecciona y organiza el material lingüístico con el que trabaja y reflexionar sobre el aporte que realiza a las vertientes coloquialistas y antipoéticas del siglo XX en América Latina.

Cardenal logra unificar escenas de la lucha sandinista, relatos de Leonel Rugama, voces de referentes del siglo XX, el desastre natural ocurrido en 1972, las huellas prehistóricas de Managua, Reino de Dios, marxismo, antimateria, sistemas acuosos y el proceso evolutivo de una oruga. Cardenal hace que estos universos lingüísticos converjan porque su idea del mundo es la de una pluralidad correspondida, es decir, una pluralidad que se encuentra en relación, mundos que se relacionan unos con otros porque se encuentran en correspondencia, ligados, inevitablemente, entre sí: "El ritmo de los astros es el mismo / de las células" (2013: 159).

La inscripción de esta pluralidad relativa en *Oráculo* (1973) sí es a través de la yuxtaposición como técnica poética, pero Cardenal puede hacer esto porque resulta ser acorde a su concepción del universo: algo que se ve en *Oráculo* (1973) –y que también es posible rastrear en otros poemas como *Canto Nacional* (1972) o *Gethsemani, Ky* (1960), por mencionar algunos– es que en la poesía del escritor nicaragüense eso mismo también es Dios: una pluralidad correspondida. Dios es la tendencia inevitable hacia un otro, hacia una otra: "todas las cosas se aman. La naturaleza toda tiende hacia un tú" (*Vida en el amor* 1987: 21), es otras cosas y, además, una ciudad: "Después de todo Dios también es Ciudad" (2013: 140). En esta mirada que ofrecemos sobre la concepción poética, lingüística y vital de Ernesto Cardenal, no es que Dios lo sea todo, no es que podamos reducir todo al cristianismo y tampoco nos ocupamos de lo que es Dios para la persona de Ernesto Cardenal, sino que, en *Oráculo* (1973), todas las cosas, inclusive Dios, tienden hacia las otras.

Esto implica que (su) mundo, su concepción de mundo y de lenguaje son concepciones en las que la palabra no es suya ni es de otro, sino que es palabra que tiende a otro, que se encuentra en relación a otro o a otra: "Las cosas están relacionadas unas con otras y están comprendidas en otras y estas otras en otras, de modo que todo el universo es una sola cosa vasta" (Cardenal 1987: 22).

Bibliografía

Corpus

Cardenal, Ernesto (2013) [1973]. "Oráculo sobre Managua". Ernesto Cardenal *Poesía completa* (Tomo 1, pp. 28-45), Buenos Aires, Cooperativa de Trabajo Editora Patria Grande.

Bibliografía general

Adorno, Theodor (2004). "Técnica". *Teoría estética. Obra completa 7*, Madrid, España, Ediciones Akal. Traducción de Jorge Pérez Navarro: 282-290.

Arcos, Jorge Luis (2020). "Ernesto Cardenal (y Ezra Pound) Relaciones". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos* 7/8: 11-37. Disponible en <https://www.revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/580/>. Último ingreso 05/ 11/ 2023.

Aleman Bay, Carmen (2015) "La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina", *Studia Iberica et Americana* 2: 499-524. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/52693/>. Último ingreso 05/ 11/ 2023.

Bajtín, Mijail (1989). "La palabra en la novela". *Teoría y estética de la novela*, Madrid, España, Editorial Taurus. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra: 77-181.

---. (1999). "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*, México - Madrid, Siglo XXI Editores. Traducción de Tatiana Bubnova: 248-293.

Benedetti, Mario (1972). "Ernesto Cardenal: Evangelio y revolución". *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.

Borgeson, Paul (1984). *Hacia el hombre nuevo. Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Londres, Tamesis Books Limited.

Cardenal, Ernesto (1974) [1972]. *En Cuba*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé

---. (1987) [1979]. *Vida en el amor*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme.

---. (1975). *El Evangelio en Solentiname* (Vol. 1), Salamanca, España, Ediciones Sígueme.

---. (1977). *El Evangelio en Solentiname* (Vol. 2), Salamanca, España, Ediciones Sígueme.

Drucaroff, E. (1996). *Mijail Bajtín La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.

Fernández Retamar, Roberto (1995). "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santa Fe de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XCII: 159-176

Fraire, Isabel (2010). "Pound y Cardenal". Valle Castillo, Julio (Comp.). *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Nicaragua, Centro Nicaragüense de Escritores: 465-482.

Gato Rivera, Beatriz (2020). "La Antimateria", *Revista Española de Física* 34/3: 1-6. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7611087/>. Último ingreso: 05/11/2023.

Gambarotta, Martín (2013). "Abbierto", prólogo a George Oppen, *Narración*, Mar del Plata, Luz Mala.

Jorge, Gerardo (2013). "La emergencia de lo antipoético, expoético o extrapoético en América Latina: Nicanor Parra, Augusto de Campos y Leónidas Lamborghini en los años 50". *IV Congreso Internacional de Letras*, Buenos Aires: 2328-2335. Disponible en http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/344.Jorge_.pdf Último ingreso: 05/11/2023

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Lastra, Pedro (1983). "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual". *Revista de literatura hispánica* 18. Último ingreso: 05/ 11/ 2023. Disponible en <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=inti>

Mereles Olivera, Sonia (2010). "Cumbres poéticas latinoamericanas. Nicanor Parra y Ernesto Cardenal". Valle Castillo, Julio (Comp.). *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Nicaragua, Centro Nicaragüense de Escritores: 400-410.

Milán, Eduardo (2010). "Esta poesía latinoamericana". *Luvina* 58. Disponible en https://luvina.com.mx/luvina_58-paisaje-de-escrituras/. Último ingreso: 05/ 11/ 2023.

Monroy García, Juan (2010). "La Teología de la Liberación y su participación política en Nicaragua". *Dialéctica* 42: 23-43. Último ingreso 05/ 11 /2023. Disponible en <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/21568/Dialectica%20No%2042.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Morera, Bernal (2004). "Hace 500 años, hace 50 años Tiempo de descubrimientos y fundaciones". *Revista de Biología Tropical*, 52/3, XIX-XXX.

Parra, Nicanor (1972) [1963]. "Manifiesto". *Antipoemas. Antología (1944-1969)*. Selección y estudio de José Miguel Ibañez-Langlois, Barcelona, Seix Barral.

Pastor Alonso, María Angeles (2021). "Cardenal uno y muchos: la polifonía del discurso en su obra". *Anales de literatura Hispanoamericana* 50: 201-211. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/79809/> Último ingreso 05/ 11/ 2023.

Pérez López, María Ángeles (2012). "El 'Hidrógeno enamorado' de Ernesto Cardenal", en Ernesto Cardenal *Hidrógeno enamorado*, Universidad de Salamanca: 1-42.

Pérez López, María Ángeles (ed.) (2019). "Estudio preliminar". Ernesto Cardenal, *Poesía completa*, Madrid, España, Editorial Trotta: 9-54.

Porrúa, Ana (1991). "Ernesto Cardenal: el discurso de la clandestinidad". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1:125-133.

---. (2019). "Notas preliminares para armar una antología de la poesía de Ernesto Cardenal". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 9: 236-250.

Raimondi, Sergio (2017). "Un caimán en Beacon Street. Acerca de José Coronel Urtecho como traductor de poesía norteamericana". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 4: 143-158

Rasic, María Eugenia (2020). "A millones de años luz: la vuelta del tiempo en la poesía de Ernesto Cardenal". *Chuy. Revista de Estudios Literarios y Latinoamericanos*, 7/8: 61-87. Disponible en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/483/>. Último ingreso 05/ 11/ 2023.

Rugama, Leonel (1974) "La tierra como un satélite de la luna". Cardenal, Ernesto, *Poesía Nueva de Nicaragua*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

Schökel, Luis Alonso (2008). *La Biblia de Nuestro Pueblo*, Bilbao, España, Ediciones Mensajero.