

COMUNICACIÓN EXPLÍCITA E IMPLÍCITA
EN DOS POEMAS DE ERNESTO CARDENAL
(« LAS CIUDADES PERDIDAS » Y « KATÚN 11 AHAU »)

En *El Criticón* de Baltasar Gracián hay un personaje llamado El Prudente, el cual nos dice « Advierte que lo que no se puede ver cara a cara, se procura por indirecta ».¹ Ahora bien, aunque la poesía de crítica social tenga que referirse a cosas que se pueden ver muy fácilmente, el mostrárnoslas « cara a cara » no siempre es buena idea: los malos poemas comprometidos suelen fracasar por ser demasiado directos (o demasiado estridentes), en tanto que una crítica oblicua (y más callada) inflige heridas más profundas. En el caso de Ernesto Cardenal (seguramente el poeta social de mayor peso en Hispanoamérica hoy día), la mayor fuerza de su poesía sociopolítica siempre ha residido en su capacidad para *procurar « por indirecta »*, empleando diversos *modos de indirección*.² Estos recursos no suelen ser invenciones suyas: paradójicamente, aunque gran parte del contenido de su poesía se dirija contra los EE.UU., sus modos de indirección se deben mayormente a la influencia de poetas norteamericanos como Ezra Pound; pero no me voy a ocupar de sus orígenes aquí, sino estudiar un solo aspecto de su función en el proceso de la *significación* poética, v.g. la interacción entre *lo explícito* y *lo implícito*, considerándolo en dos momentos distintos de su trayectoria poética. Ambos textos se encuentran en *Homenaje a los indios americanos* (1969): « Las ciudades perdidas » (poema de 85 versos), compuesto en Cuernavaca en 1960 o 1961, y « Katún 11 Ahau » (poema de 84 versos), compuesto en Solentiname en 1967.

Ambos emplean el antiguo mundo maya como base para una crítica indirecta de nuestro mundo moderno, pero lo hacen de dis-

1. Primera parte, crisis viii; ed. Romera-Navarro, I (Philadelphia, 1938) p. 258.

2. La evolución de sus *modos de indirección* hasta 1970 queda resumida en Robert Pring-Mill, introducción a Ernesto Cardenal, *Marilyn Monroe and Other Poems* (Londres, 1975); se estudiará más detenidamente en un libro sobre Cardenal que el presente autor está preparando para la Cambridge University Press.

tintos modos: en « Las ciudades perdidas » lo que se nos presenta como una sencilla evocación de un mundo desvanecido contiene un comentario implícito sobre el mundo actual, mientras « Katún 11 Ahau » describe nuestro propio mundo en términos de la mitología e historia mayas. Estos textos también ejemplifican diferentes modos de establecer la estructura lingüística e imagística del signo poético: al pasar del primero al segundo, se pasa de una exposición rectilínea y armoniosamente acompasada a una estructuración basada en el encadenamiento abrupto y chocante de elementos visuales discontinuos, cuya yuxtaposición engendra nuevos significados en la mente del lector (tal como aquellos conseguidos en el montaje cinematográfico de tipo 'colisional'). La estructura del primer poema deja menos ambigüedades, en tanto que las discontinuidades del segundo sugieren significados adicionales de un modo tan deliberadamente ambiguo que siempre quedará un si-es-no-es de temor por parte del comentarista, por si pudiera estar sobreentendiendo más de lo que el poeta quiso insinuar. Siendo largos ambos textos, hay que contentarnos con el análisis de unos cuantos pasajes de cada poema: pasajes que ejemplifican diversos tipos de interacción entre lo explícito y lo implícito.

« Las ciudades perdidas » —el primer poema de Cardenal sobre un tema indígena— contrasta las actuales ruinas del Petén con sus antiguas glorias, presentándonos una visión idílica de la cultura maya; pero esta *visión explícita* no es más que un trampolín para lanzarnos a una *crítica implícita* de los valores del mundo en que vivimos (crítica que el poeta no tiene necesidad alguna de explicitar). Empieza así:

De noche las lechuzas vuelan entre las estelas,
 2 el gato-de-monte maúlla en las terrazas.
 el jaguar ruge las torres
 4 y el coyote solitario ladra en la Gran Plaza
 a la luna reflejada en las lagunas
 6 que fueron piscinas en lejanos katunes.

Ahora son reales los animales
 8 que estaban estilizados en los frescos
 y los príncipes venden tinajas en los mercados.
 10 ¿Pero cómo escribir otra vez el jeroglífico,
 pintar al jaguar otra vez, derrocar los tiranos?
 12 ¿Reconstruir otra vez nuestras acrópolis tropicales,
 nuestras capitales rurales rodeadas de milpas?
 Katún de muchas flechas y deshonorosos gobernantes,

El primer contraste *explícito* entre presente y pasado viene al hablar de «lagunas / que fueron piscinas en lejanos katunes» (vv. 5-6), y ésta es también la primera referencia a la visión maya del tiempo (pero sin indicar aún su esencial carácter cíclico). El *katún* era un período de aproximadamente veinte años (7.200 días) y cada katún tomaba el nombre del día en que terminaba (p.e. el Katún 11 Ahau del otro poema), nombre que regresaría cada 256 años. Mas cuando se habla vagamente, como aquí, de «lejanos katunes» (en plural) es como si dijéramos «siglos pasados». Aun así, siempre cabe la sugerencia que cada época se haya de repetir: de ahí la interrogación con que termina el poema, «¿Pero volverán algún día los pasados katunes?» (v. 85).

El contraste *pasado/presente* se prolonga en la segunda estrofa, al señalar que los animales «reales» de ahora (v. 7) fueron antes los motivos «estilizados» del arte (v. 8) en épocas en que el arte había logrado domar lo salvaje del mundo natural. Hoy día, el lugar antes sumamente civilizado vuelve a encontrarse gobernado —literalmente— por ‘la ley de la selva’. Aquí ¿no podría haber por lo menos una insinuación de que las actuales fieras «reales» pudieran tener también cierto sentido metafórico? Aunque éste no se nos imponga de inmediato, yo creo entreverlo retrospectivamente cuando a esta inversión de los valores asociados con el tema *civilización/barbarie* se le agrega otro aspecto del *tonos* del ‘mundo al revés’ al señalar que los que hubieran sido «príncipes» antaño ahora «venden tinajas en los mercados» (v. 9). Estas dos inversiones introducen una serie de preguntas que implican el deseo de ver reestablecidas las condiciones de antaño: su frase clave es el cómo «derrocar los tiranos» del v.11, pregunta bien pertinente en la Nicaragua de Somoza. En cambio la nueva interrogante de los dos versos siguientes tiene que representar más la nostalgia de un paraíso perdido que ninguna sugerencia de orden práctica para la creación de una sociedad moderna que volviera a consistir tan sólo de «capitales rodeadas de milpas» (v. 13).

Dejemos de lado la siguiente estrofa, para pasar a la evocación de los valores de la cultura maya del Período Clásico (antes de que conquistadores toltecas, provenientes del centro de lo que es ahora México, hubieran introducido el sacrificio humano y la guerra). Esta vez, la *crítica implícita* de lo moderno se establece de otro modo, señalando la *ausencia* en aquella cultura de rasgos cuya *pre-*

sencia en la nuestra le repugna al poeta (aunque deje de expresar el asco que le dan), y el primero de estos versos (v. 30) —aislado tanto del anterior como del siguiente— es un ejemplo perfecto de una aseveración que se refiere a otros tiempos pero cuya implicación para los nuestros no hace falta deletrear: «No hay nombres de militares en las estelas». Luego, la ausencia total de cualquier 'culto de la personalidad' en los monumentos mayas se amplifica en una doble enumeración: de los lugares en donde debiéranse de haber encontrado los nombres de los grandes si el pasado hubiera sido tal cual el presente (vv. 31-2), y del tipo de cosas —sucesos, dinastías, partidos— cuyos nombres dejamos grabados sobre nuestros propios monumentos hoy en día (vv. 33-7).

La estrofa siguiente comienza «La palabra 'señor' era extraña en su lengua» (v. 40), sugiriendo la ausencia de relaciones de dependencia serviles, y el contraste implícito vuelve a ser más eficaz por haberlo callado. Igualmente, indicar que no existía la palabra «murala» porque «No amurallaban sus ciudades» (v. 41) refuerza el mensaje antimilitar.³ Saltemos unos versos descriptivos, para mirar una serie (vv. 46-52) que conlleva otro comentario implícito —de tipo parecido pero con matices más sutiles— sobre los contrastes entre lo que se describe y lo que consta en la actualidad. En el v. 49 —«Sus sacerdotes no tenían ningún poder temporal»— hay una crítica implícita de la iglesia, crítica acompañada (asimismo) por una evidente admiración por una sociedad cuya unidad era religiosa, siempre que no fuese una unidad impuesta: «La religión era el único lazo de unión entre ellos. / pero era una religión aceptada libremente / y que no era una opresión ni una carga para ellos» (vv. 46-8). De un modo parecido los vv. 51-2 —«El apogeo de su civilización no se convirtió en imperio. / Y no tuvieron colonias. No conocían la flecha.»— constituyen una denuncia implícita (y bien potente) de los imperios, del colonialismo, y quizás también de las armas ofensivas.

Luego, después de unos versos que sugieren ciertas correspondencias entre la devoción de los mayas y el cristianismo primitivo (vv. 53-6) que no podemos examinar ahora, sigue una larga serie (vv. 56-67) en que se destacan características —a veces contradicto-

3. Recuérdese que se habla del Período Clásico aquí. Otro poema de la colección, refiriéndose al período ya militarizado, se llamará precisamente «Mayapán»: nombre de ciudad que significa «LA QUE TIENE MURALLAS».

rias— de la cultura del Período Clásico: características que no siempre conllevan un mensaje para nuestros tiempos, pero cuya enumeración hace resaltar el contraste entre el progreso intelectual de los antiguos mayas y su falta de desarrollo tecnológico. En resumidas cuentas: « No tuvieron ciencias aplicadas. No eran prácticos. / Su progreso fue en la religión, las artes, las matemáticas, / la astronomía » (vv. 65-7). Pero gracias a este progreso en las matemáticas y la astronomía, podían computar « fechas exactas que existieron / hace 400 millones de años » (vv. 63-4), y esto era de suma importancia para ellos por razón de su culto del tiempo (vv. 66-74). Luego viene el v. 75: « Pero el tiempo que adoraban se paró de repente ». En este verso, la relación entre lo que se dice y lo que hay que sobreentender es algo distinta: claro que el *tiempo* no se paró, pero sí que « se paró de repente » el « tiempo que adoraban » cuando los mayas abandonaron las ciudades del Período Clásico (por razones que todavía no comprendemos bien) en un 'fin de época' que dejó estelas « sin labrar » (v. 76) y bloques « a medio cortar en las canteras » (v. 77).

El corto verso « —Y allí están todavía— » (v. 78) nos devuelve a las tristes soledades del presente: no hay más hombres hoy que unos « chicleros solitarios » (v. 79) mientras los « vampiros anidan » (v. 80), las fieras gruñen, rugen o ladran (vv. 81-3), « y el avión de la Pan American vuela sobre la pirámide » (v. 84). (¿No cabría ver un dejo de antiyanquismo, en la selección de aerolínea?) Finalmente, viene la pregunta ya citada, algo enigmática: « ¿Pero volverán algún día los pasados katunes? » (v. 85); esta interrogación final queda deliberadamente abierta, sin aclaración alguna, dejando libre al lector para interpretarla como mejor le parezca.

Este primer poema es bello y persuasivo, con su ritmo acompañado y sus aseveraciones lentas y tranquilas. Su estructura lírica se adecúa perfectamente a su doble contenido: el de su significado explícito total, y el de todo lo que sus diversas partes sólo implican. Recordemos lo que dijo Ezra Pound: « La percepción del intelecto se nos da en la palabra, aquella de las emociones en la cadencia ».⁴

4. « The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the cadence » (introducción de 1910 a sus *Cavalcanti Poems*), v. *The Translations of Ezra Pound* (Londres 1953) p. 23. Para la influencia de Pound, v. Isabel Fraire, « Pound and Cardenal », *Review* No. 18 (Fall 1976) pp. 36-42. Dicha influencia ha sido reconocida por Cardenal en muchas entrevistas, v.p.e. Mario Benedetti, *Los poemas comunicantes* (Montevideo 1972) pp. 99-102.

El título se refiere a un katún específico, pero sin indicar su significado. Sin embargo, sabiendo que cada katún se repite cíclicamente, el desorden y la corrupción caracterizadas en los cuatro primeros versos serán referibles no sólo a cualquier época maya (de este nombre) que reuniera tales condiciones, sino también —con tal de que las « flechas » puedan entenderse como metafóricas— a la situación en varios países centroamericanos (y notablemente en Guatemala, país de los mayas, y la Nicaragua del poeta) cuando se escribió el poema en 1967. Igual polivalencia hay en los versos que siguen: « En este katún / lloramos por los libros quemados / y por los exilados del reino » (vv. 5-7). Se nos va pintando seguidamente la vida presente, en términos e imágenes tomadas de diversos lugares de la miscelánea de textos mayas que se llama *El Libro de los Libros de Chilam Balam*.⁵ Y en la segunda sección el poeta hará uso de diversos conceptos de las partes proféticas del mismo libro para formular sus propias profecías, sirviéndose de la visión cíclica del tiempo mucho más que en « Las ciudades perdidas »; pero de un modo quizás demasiado enigmático, ya que su serie de paralelos llamativos *no se puede comprender a fondo sin una aclaración previa del título*. Y el poeta no nos da ninguna nota aclaratoria, a pesar de que su sentido permanezca por lo tanto impenetrable para la mayoría de los lectores centroamericanos de mediana cultura —lo cual he comprobado personalmente— ya que bien pocos de éstos están familiarizados con su herencia literaria maya.

De hecho, el poeta ni siquiera indica que es al *Libro de los Libros* adonde hay que ir para dilucidarlo, pero si uno repasa los diversos textos de esta miscelánea sumamente heterogénea, hallará que uno de varios katunes llamados « 11 Ahau » fue aquel que vio la llegada de los españoles (aunque distintos textos la coloquen en distintos años de la era cristiana: 1513, 1519, o 1541). Identificado su katún titular, la primera mitad del poema adquiere una nueva dimensión: ya no se trata de un período de desastre cualquiera, sino de aquel que significó para el pueblo maya la llegada de los conquistadores, que se dedicaron a explotar las riquezas de sus tierras y la labor de los vencidos: desastre cuyas evidentes analogías con

5. Éste no es el lugar para estudiar cuál de las varias traducciones fue empleada por el poeta (y tampoco se especificará ninguna paginación para los pasajes aludidos). Quédese para un estudio más pormenorizado, prometido para la revista nicaraguense *El Pez y la Serpiente*.

la situación de nuestros días (cuando los habitantes de aquellas mismas tierras vuelven a verse explotados, y por una clase poderosa igualmente ajena al pueblo) entran necesariamente a formar parte del *significado total* del poema —« En este katún siempre hay invasores » (v. 17) y los « chupadores » del v. 19 son los exploradores de ahora y de entonces—. Los « libros quemados » del v. 6 tienen que ser —por lo tanto —a la vez los libros impresos destruidos por los censores actuales (condenados como peligrosos para el régimen) y aquellos pintados códices de los antiguos mayas, quemados como libros mágicos por los primeros misioneros, que lo harían sin duda con muy buenas intenciones pero acabando irreversiblemente con una rica cultura indígena insustituible e irreconstruible. Otros detalles vienen de otros lugares de la misma colección de textos, pero no siempre de sus descripciones del Katún 11 Ahau: en el v. 11, « El cacique Oso Melero » y « El jaguar del pueblo » vienen de una descripción del Katún 5 Ahau, y « el maligno Xooc, Tiburón » de los vv. 45-7 (aludido de nuevo en el v. 66) viene de los « Pronósticos de los signos diarios ». Aquí no hay para qué seguir agregando ejemplos de tales préstamos re combinados, pero el modo de su re combinación en un poema designado « Katún 11 Ahau » demuestra claramente que el poeta no se interesaba *por sus sentidos concretos originales* sino *por su tono general y su poder evocativo*.

De la primera sección —que termina con « el maligno Xooc, Tiburón »— no se puede hablar más en esta ocasión. La segunda es profética —casi utópica— y el contraste entre el amargo presente y un porvenir anhelado queda señalado por un « pero » abrupto que sirve de *eje central*, colocado justamente al comienzo de la segunda parte: « Pero pasará el katún de los Hombres Cruels. / El Katún del Árbol de la Vida será establecido » (vv. 48-9). Tal y como Cardenal había descrito el duro presente en términos mayas, así también alude a un porvenir más justo empleando el mismo contexto fererencial. Una nueva 'revolución' de la rueda del tiempo (la « rueda de los katunes » del *Libro de los Libros*) nos traerá un nuevo katún, cuyo primer nombre sugiere que será un porvenir cristiano (« Katún del Árbol de la Vida »: símbolo eminentemente sincretista); un porvenir sin duda revolucionario y de pueblo unido (« Katún Unión-con-una-Causa », v. 52) en que la plena justicia social de « un gobierno benévolo » (v. 50) habrá establecido un katún que merece el nombre de « Buenas condiciones de vida » (v. 53). Este acoplamiento

to de frases modernas al concepto maya del katún es deliberadamente chocante, y nos obliga a juntar dos *complejos asociacionales* distintos: los dos grupos de connotaciones que corresponden a los dos contextos referenciales de la vida maya y la sociedad moderna.

Pasemos, ahora, al último tema de « Katún 11 Ahau »: sus últimos diecisiete versos (vv. 67-84) se refieren a la figura del *chilán*, el sacerdote maya cuyo nombre significa 'el que es boca' (véase el v. 43). No queda tiempo para entrar en pormenores esta vez: lo importante para mi propósito es que Cardenal, al describir sus múltiples funciones tal como fueron en el pasado maya, está empleando el *chilán* como símbolo del nuevo sacerdote-líder, responsable para todos los aspectos de la sociedad (y conviene recordar que el nuevo sistema social que pregona ya existía, aunque en miniatura, en la 'comuna' de Solentiname donde se escribió este poema). Entre otras cosas, desde luego, el *chilán* era profeta, y uno de los aspectos del *Libro de los Libros* que más parecen haber atraído a Cardenal es el de poder interpretar los males de una pesadilla actual precisamente como augurios de prosperidad futura: él mismo lo hace. En su propia persona, Cardenal ya es el poeta-sacerdote que « entrega las tabletas » anunciando « eclipses » en el último verso, porque su propia poesía ya es el pronóstico de la caída de aquellos tiranos que él no había sabido cómo derrocar en « Las ciudades perdidas ».

En los valores que descubre, « Katún 11 Ahau » está evidentemente en la misma línea que « Las ciudades perdidas » (sus enemigos son los mismos, y también los ideales pregonados) pero su pesimismo ha terminado por trocarse en optimismo: esta visión utópica del porvenir es la respuesta a la pregunta final del poema anterior, y es una respuesta afirmativa. Pero en este poema *la interacción expresiva entre lo explícito y la comunicación implícita* es más compleja. A pesar de su objetividad exteriorista, los pasajes descriptivos resultan más emotivos, quizás porque cada detalle desligado cobra vida autónoma: una vida que le permite herirnos independientemente como *significante* (ya que no se le obliga a jugar un papel subordinado en una larga estructura sintáctica de tipo discursivo), estableciendo sus propias *resonancias* en nuestro corazón antes de que nuestro cerebro le haya podido asignar su lugar lógico en la totalidad de la estructura poética. Estas *resonancias* se producen en gran parte gracias a la técnica 'cinematográfica' de su yuxtaposición de imágenes, cuyo encadenamiento se sobrepone a sus discontinuidades ló-

gico-sintácticas, engendrando nuevos significados al entrar en relaciones dialécticas ya dentro de la mente de lector.

Llamar a esta técnica 'cinematográfica' no es pura metáfora: el impacto de muchas de sus yuxtaposiciones imagísticas ha sido conseguido en una *segunda fase* de la elaboración del texto en la 'sala del editor' (como en el montaje filmino) cuando el poeta *descompone su secuencia original para ir barajando sus partes constitutivas*. No digo que ninguna serie de imágenes brotó en su orden actual, pero en este tipo de composición cada imagen o fragmento viene a considerarse como una unidad 'discreta' y concreta y barajable, y el poeta los va recombinando hasta hallar su orden ideal. Pablo Antonio Cuadra me contó cómo había hallado al poeta un día arrodillado en el suelo y rodeado de trocitos de papel, ocupado en el montaje definitivo de sus famosas « Coplas a la muerte de Merton »; y yo mismo poseo los borradores de otro poema más reciente, algunas de cuyas secciones pasaron por hasta siete fases de evolución y de recombinación de sus partes antes de conseguir la secuencia ideal.

Ahora bien, si colocamos la exposición acompañada de « Las ciudades perdidas » al lado de las dislocaciones estructurales de « Kátún 11 Ahau », cuyos ritmos nos golpean de modos imprevistos (imponiendo *pausas de distinta calidad y de distinta duración*) es fácil ver cuán radicalmente ha cambiado el tejido lingüístico e imagístico de la poesía cardenalicia en pocos años. En el segundo poema, buena parte del efecto conseguido (y por lo tanto del *significado total* que depende de aquel efecto) deriva del modo de yuxtaponer los pedacitos: las *articulaciones* del esqueleto estructural han cobrado una importancia que jamás se hubiera sospechado antes, y ahora mucho más de lo que se ha de sobreentender se nos comunica por medio de los silencios (los cuales también se tienen que 'escuchar' atentamente para que lo callado se oiga, y para que puedan subir a flor de conciencia las resonancias inéditas de *cada imagen* y de *cada yuxtaposición de imágenes*). Se ha complicado la relación entre lo dicho y lo que sólo se puede sobreentender: hay más niveles de sentido, y el *significante total* es como un edificio con muchas puertas (todas abiertas) que nos permite entrar y salir repetidamente, subiendo y bajando de piso en piso ora por una escalera central, ora por cualquiera de toda una serie de escaleras exteriores.

Ésta no es una poesía fácil, ni mucho menos una poesía de tipo popular, pero no por eso deja de ser *poesía social*: ha sido escrita así para obligarnos a pensar, yendo en busca de sus implicaciones

más remotas para que las *experimentemos* más a fondo, y para que las apreciemos más por haber tenido que *co-laborar* en el proceso de la creación poética antes de conseguir la plena aprehensión de todo lo que el *poeta-chilán* quiso decirnos. Y, a fin de cuentas, este *chilán* es un poeta-profeta revolucionario que merece que se le escuche atentamente: como todo profeta, su función no es sólo *denunciar* sino también *anunciar*; y lo que anuncia cobra mayor alcance práctico cuando el poeta luego se ve convertido en Ministro de Cultura, para la reconstrucción cultural de su país.

ROBERT D.F. PRING-MILL
Universidad de Oxford