

## IMAGEN DE LA VIDA EN LAS "COPLAS A LA MUERTE DE MERTON" DE ERNESTO CARDENAL

por María Elena Claro

THOMAS MERTON fue un poeta y monje trapense que murió electrocutado en la ciudad de Bangkok, durante un viaje al oriente, al poner sus manos sobre un ventilador. Estuvo cerca de Ernesto Cardenal durante los dos años que éste hizo el noviciado en el monasterio Trapense de Gethsemani en USA. Fue su maestro espiritual, el que lo inició en la vida contemplativa; fue su amigo "Tom", con el que mantendría un contacto íntimo *hasta siempre...*

Merton hace el prólogo para su libro de poemas *Gethsemani, Ky.*<sup>1</sup> y también escribe un verdadero himno al amor al prologar el libro de Cardenal: *Vida en el Amor*<sup>2</sup>. Al leer ese prólogo entendemos el lazo profundo que tuvo que ser la amistad de estos dos hombres que miraban el mundo desde ojos comunes. Merton coincide con Cardenal en su manera de entender el amor, y en su visión profética de un futuro *nuevo* para Hispanoamérica y para su Iglesia. Es interesante observar que este prólogo fue escrito en 1966, cuando las relaciones entre marxistas y cristianos parecían una utopía absoluta.

En cuanto al amor Merton dice: "El amor es acción... El amor disuelve la aparente contradicción entre la acción y la contemplación. Para alcanzar un maduro acto de amor debemos experimentar primero contradicción y conflicto. El amor es una cima de libertad y de plena conciencia personal..." (pp. 14-15). "Para el moralista la vida humana es un complicado sistema de virtudes y vicios, y en medio de esto está el amor, que es únicamente una de las virtudes.

<sup>1</sup>Ernesto Cardenal, *Gethsemani, Ky.* Medellín, Colombia, Talleres Editorial Carpel-Antorcha. 2ª edición, 10 de junio de 1965.

<sup>2</sup>Ernesto Cardenal, *Vida en el Amor.* Cuadernos Latinoamericanos. Buenos Aires-México, Ed. Carlos Lohlé, 1970.

Pero, para el místico no existe ese sistema complicado y el amor es todo" (p. 16). El prólogo finaliza presentando la palabra de Cardenal, como un testimonio de los años futuros en Hispanoamérica. Para quien haya leído en la prensa chilena las declaraciones hechas por él durante su estada en Chile en 1971, verá la profecía que hay en las palabras de Merton: "El libro del P. Cardenal, este canto a la vida y el amor, es un testimonio de la renovación de la Iglesia de América latina. Es, esperamos, el signo de un nuevo día en esas tierras del futuro que no sólo obtendrá su libertad temporal y su prosperidad, sino que también cantarán a la vida y al amor, realizando así las espléndidas posibilidades aún dormidas y ocultas en ese rico suelo volcánico" (p. 22).

Ese hermano amigo ha muerto, es "su" muerto y también es toda la muerte y *toda la vida*, y Cardenal, conversa y medita con "Tom" estas coplas: hoy, en el siglo xx de la historia del hombre.

El poema consta de 526 versos. Su título "Coplas a la muerte de Merton" ya nos llama la atención hacia una forma poética que deberíamos reconocer; tan tradicional es. Antonio Skármeta habla de un poema que "es un juego de imágenes con un montaje cinematográfico, donde pueden ser aisladas unas de otras, como una letanía desmontable"<sup>3</sup>. Esta manera de construcción del poema se afirma en una elegía funeral<sup>4</sup>, y más específicamente nos trae a presencia un tipo de elegía: las coplas de Jorge Manrique. Desde que leemos el título, no hay equivocación posible —las palabras son tajantes—: *Coplas a la muerte de...*, y es el mismo primer verso el que inicia ambas coplas: *Nuestras vidas son los ríos...* como si quisiera dejarnos bien en claro que hay una historia de la humanidad, en la que él —al igual que Manrique— cree que la vida coincide con la imagen de un río; es un fluir hacia, un transformarse, un ir de un menos a un más. También, como Manrique, Cardenal adopta una forma externa tradicional que servirá para acomodarse a hablar de la muerte concreta y real de alguien que le es próximo al poeta y desde allí generalizar sobre el hombre dentro "del río" que es la historia, el tiempo, la vida y la muerte. Ambas consideraciones tienen una

<sup>3</sup>*Ercilla*, xxxvi, N.º 1.842 (semana del 7 al 13 de octubre, 1970).

<sup>4</sup>Denominación que usamos en el sentido que la define Eduardo Camacho Guizado, en su libro *La Elegía Funeral en la Poesía Española*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969.

semejanza básica, ya que se trata en ambos casos de una manera cristiana de estar en el mundo. Las coplas de Cardenal se plantean como una réplica a las de Manrique y representan una visión de la muerte en el siglo xx.

Anna Krause<sup>5</sup> nos ayuda a comprender mejor lo que se quiere significar por *una réplica*. Si nosotros vamos a hablar de un temple jubiloso que domina sobre las alusiones a la muerte en el poema de Cardenal, tendríamos en Manrique el predominio de lo contrario. En la pág. 20, A. Krause dice: "Fue en el tono quejumbroso del *ubi sunt* donde Jorge Manrique se elevó a las más grandes alturas de la fantasía poética en su tratamiento de la muerte. Los otros motivos que introduce son de un desarrollo menor; sin embargo, no por eso menos representativos de su elevación de pensamientos y de su destreza como artífice. Consideremos primero el tema de la decadencia mortal, la visión repugnante de la descomposición, que contribuyó tanto al temor a la muerte prevaleciente en Europa en esta época". Para Cardenal no existe una corrupción sino una transformación hacia "más vida", tanto para el plano físico como para el espiritual. También se puede observar una antítesis en ambos poemas al recordar cómo Cardenal hace notar la humildad ante el mundo en la persona de Merton: "No quisiste ser de los hombres con un Nombre" (v. 207), lo que contrasta con el empleo del motivo de la fama (y de la muerte heroica) que se convertirá en un típico culto renacentista y que se inicia en esa época. (Creemos que hacer un análisis comparado de estos dos poemas podría ser un tema apasionante desde cualquier punto que se le enfoque; no insistimos en ello porque se aleja de lo que nos hemos propuesto en este estudio, pero señalamos su interés).

Los versos que siguen; "que van a dar a la muerte" (v. 2) "que es la vida" (v. 3), son un golpe brusco que nos da el poeta para que se le atienda y entienda. Ahora hemos avanzado a otro puerto de ese río que es la historia de la humanidad, ya no es el tiempo en el que el cristianismo "se consuela" del llorar y lamentarse por una vida que "se acaba", que "se consume" rápido, y en el que la muerte tiene un carácter positivo porque *es la vida lo negativo*. Allí hay lamento, hay llanto y se establece claramente que la muer-

<sup>5</sup>Anna Krause, "Jorge Manrique y el Culto de la Muerte en el Cuatrocientos", en *AUCH*, 117 (1960), pp. 7-60.

te no es la vida. Cardenal afirma lo contrario. En este sentido se presenta una antítesis a la posición de Manrique a lo largo de todo el poema: lo que existe verdaderamente es: "la vida", y lo que llamamos muerte sería "el clímax de la vida". En el prólogo a los poemas de Joaquín Pasos (poeta amigo que tuvo una influencia en Cardenal reconocida por él, y que murió a los 32 años)<sup>6</sup> lo cita y dice: "El gran secreto de la muerte es que la muerte no existe... Si un muerto te dijese que no existe la muerte, te desilusionarías tanto que serías capaz hasta de matarlo. Esta negación de la muerte, es, sin embargo, el secreto de la muerte y de los muertos. Con él se vienen abajo todas las elucubraciones funerarias, *muere la muerte*". Estas palabras de Pasos que impresionaron a Cardenal, creo que ayudan a poner más en claro la espontaneidad jubilosa de un temple que está presente en casi todos los momentos del poema; por lo menos en todos los que hablan del significado de la muerte y que significan *la vida*. El título nos prepara para una elegía funeral en la que debería predominar una forma interior de lamentación<sup>7</sup> y un temple doliente, sin embargo nos enfrentamos con un quiebre total en ese sentido tradicional de la forma que escoge. *Lo muerto* no habla en este poema: Tom está más vivo que nunca antes, y el diálogo con este *tú* que está presente ("ya sin cadáver") se va *radicalizando*, hasta llegar a un verdadero encuentro final: "al fin viniste a Solentiname" (v. 503) "...estás aquí" (v. 506). A lo largo del poema hay momentos de alegría que hacen ver cómo se va construyendo sobre un júbilo, un júbilo que sólo puede entenderse al conocer al hombre Ernesto Cardenal: al religioso, al revolucionario y al poeta. Tres aspectos de su personalidad que se apoyan en un sentido muy profundo de lo que son la fe y lo profético; en un *ver*, un *saber* o un *confiar*, sin necesitar la evidencia concreta que otros necesitarían. Cito algunos de estos momentos que van construyendo este temple jubiloso (y de certeza de que la muerte es entrar a la plenitud de la vida) a lo largo del poema:

<sup>6</sup>Joaquín Pasos, *Poemas de un joven*. México, Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, 1962.

<sup>7</sup>"Forma interior" en el sentido de actitudes de lo lírico, como lo enfoca Kayser en *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Madrid, Gredos, 1954.

Temple jubiloso sería considerar que la...:

2-3 *"muerte es la vida*

4 *Tu muerte más bien divertida Merton*

5 *(o absurda como un koan)<sup>8</sup>*

9-10 *vos Merton ya sin cadáver muerto de risa/también yo/*

12 *Hoy tecleo con alegría esta palabra muerte*

33-34-35 *las bodas del deseo/el coito de la volición  
perfecta/ es el acto/de la muerte.*

53 *no el sueño sino la lucidez.*

58-59-60-61 *No el sueño/ la lucidez es imagen de la  
muerte/ de la iluminación, el resplandor/ enceguece-  
dor de la muerte.*

62 *Y no es el reino del olvido...*

65-66-67-68 *Pero cuando no hay más futuro sino sólo un presen-  
te fijo/ todo lo vivido, revive, ya no es como recuer-  
dos/ y se revela la realidad toda entera/ en un flash*

106 *o como un week-end sin fin*

107-108-109 *La muerte es una puerta abierta/ al universo/ no  
hay letrero NO EXIT*

149 *y es un happening*

150 *el climax*

151 *de la vida*

131-132 *Y los niños saben muy bien que no existe/ que somos  
inmortales*

293 *Serán dados todos los besos que no pudisteis dar*

351 *Todo gozo es unión*

363 *la muerte es unión y*

364 *ya se es uno mismo*

365 *se une con el mundo*

<sup>8</sup>En las notas que me facilitó Antonio Skármeta, que asistió en Cuba a la lectura de este poema (que aún estaba inédito) por Ernesto Cardenal, dice que en este verso Cardenal explicó que él se refiere al Koan del Zen: "a esas respuestas absurdas, extravagantes que de pronto iluminan la duda de un discípulo". En este caso el hablante ve la muerte de Merton como una enseñanza zen, y es por eso que él también se ríe, al entender ese koan que le abre una respuesta verdadera. A lo largo de todo el poema podemos encontrar muchos 'koanes' que plantean una visión absurda y paradójica de una realidad, pero que, sin embargo, la iluminan de manera compleja y sutil.

- 403 *la vida no termina se transforma*  
 411 *nada de lo añorado se ha perdido*  
 481 *la muerte biológica es cuestión política*  
 482 *o cosa así*  
 497 *para entrar al comienzo de lo nuevo (la muerte)*  
 501 *la ventanilla del gran jet lloraba*  
 502 *al despegar de California*  
 503 *de alegría*  
 524 *sólo amamos o somos al morir*  
 525 *El gran acto final de dar todo el ser"... etc....*

Quizás podríamos decir que lo que ejemplifican estas imágenes, constituye una "desacralización" de la poesía, específicamente del temple que tradicionalmente predomina en lo elegíaco. La muerte considerada como vida, como el verdadero acto del amor, como bodas, como coito, es otra manera de enjuiciar lo que comúnmente se espera de la muerte. Y esta acometida se hace más fuerte al usar recursos que tradicionalmente se consideran antipoéticos. Cardenal parece decir que *para desacralizar hay que sorprender*. Hay una verdadera sorpresa cuando brota una alegría esencial de la imagen de la muerte, como por ejemplo en estos versos: (la muerte es:)

- 448 *"como*  
 449 *cuando en el mar sereno juegan los peces*  
 450 *y los delfines saltan de alegría".*

El que se dé esta imagen de la vida en unas coplas a la muerte se basa en una actitud religiosa y cristiana que trasciende la existencia no religiosa, llenando de esa alegría esencial todo lo viviente. En *Vida en el Amor*<sup>9</sup> Cardenal llega a considerar *todo lo que hay* como algo vivo que está en un armónico movimiento de transformación, y cuya ley última sería el amor: "En la naturaleza todo es mutación y transformación y cambio de unas cosas en otras, y todo es abrazo, caricia y beso. Y lo mismo que las leyes que rigen a todos los seres vivos, las leyes que rigen a la naturaleza inerte (que también está viva, con una vida imperceptible para nosotros) son también una misma ley de amor. Todos los fenómenos físicos son un mismo fenómeno de amor. Lo mismo la condensación de

<sup>9</sup>Ernesto Cardenal, *Vida en el Amor*. Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1970.

un copo de nieve que la explosión de una "nova", el escarabajo abrazado a su bola de estiércol y el amante abrazado a su amada: todo en la naturaleza es un querer rebasar los propios límites, traspasar las barreras de la individualidad, encontrar un tú a quien entregarse, transformarse en otro. Las leyes de la termodinámica y de la electrodinámica y de la propagación de la luz y de la gravitación universal son todas una misma ley de amor, y en la naturaleza todo está incompleto y todo es entrega y abrazo, y los seres son en la intimidad de su esencia y en el más profundo misterio de su existir: hambre y sed de amor" (pp. 23-24).

Es esta fe religiosa la que posibilita a Cardenal transmitir en este poema ese temple fundamental que refleja un estar tranquilo y en paz en medio del mundo, y por encima de los estados de ánimo contingentes. Se trata aquí de un talante religioso alimentado por la estabilidad que da la fe; un algo desde el cual se vive. Según J. L. Aranguren<sup>10</sup>, "el hombre adánico o en situación de crisis, sin techo ni hogar espiritual es más propicio a entregarse a sus puros estados de ánimo. Por el contrario, el apoyo en una tradición, la seguridad, el descanso en una fe racionalmente justificada, la posesión de una firme concepción de la vida, convierten el 'talante' en 'actitud', dan 'sentido' a la vida, le prestan 'estilo'.

"La actitud es, pues, un talante no ya desnudo, sino informado y ordenado, penetrado de logos". Esto ayuda a entender mejor el que Cardenal considere los conceptos de *vida* y de *muerte* desde un punto de vista fuera de lo "normal". Para él la normalidad es justamente lo que trasciende, aquello que comúnmente se entiende por "anormal", y la ley "de la gravitación universal" es esa llamada natural hacia la plenitud de la vida y el amor. De aquí esa paz y contentamiento que proyecta el temple que hay en el poema en el que Merton es *una cosa más que cae hacia la verdadera vida* (no "esta vida pre-natal..."): "Y natural como la caída de las manzanas/ por la ley que atrae a los astros y a los amantes/ —No hay accidentes/ una más caída del gran Arbol/ sos una manzana más/ Tom" (vv. 120 al 125). La muerte es siempre lo mejor de esta vida; es "un Week-end sin fin", es una felicidad que per-

<sup>10</sup>José Luis Aranguren, *Catolicismo y Protestantismo como Formas de Existencia*. Madrid, Revista de Occidente, 2ª edición, 1957.

manece. Cardenal no hace más que descubrir los velos que oscurecen o esconden la nervadura religiosa del mundo; curiosamente lo sagrado es lo que queda después de la desacralización; lo sagrado es la imagen que él muestra en las Coplas, lo sagrado es lo "natural". El hombre que no ha muerto ve las cosas borrosas "como en tv", "después veremos cara a cara", como dice San Pablo. Por otra parte esa "plenitud de la vida" también es un viaje, un volar que se libera de la gravedad de la tierra: "es una puerta abierta al universo" (v. 108), habiendo "dejado la matriz de la materia "aunque anhelamos el retorno a/ asociaciones atómicas, a/ la inconsciencia" (vv. 170-172). El hablante reconoce la unidad de lo que parece contradictorio; lo sagrado es un caer y un subir, que en *Vida en el Amor* también se hace presente con las mismas imágenes que se usan en las Coplas: "El viaje a Dios es igual que un vuelo interplanetario que se va haciendo más y más difícil conforme uno se va libertando más y más de la gravedad de la tierra, pero desde el momento en que uno pasa la frontera de esa gravedad se va haciendo cada vez más y más fácil y después uno va siendo atraído cada vez más y más por la gravedad del nuevo planeta a donde uno se dirige". (p. 107). Con su muerte Tom ha logrado una liviandad que lo hace ser un cosmonauta (v. 146) que vuela hacia la *Vida* con la velocidad de la luz; (v. 144) y este es un vuelo alegre. El temple es jubiloso porque se nos va construyendo una imagen sobre la vida plena. Se entiende que este temple anímico fundamental, que transfiere al mundo exterior el propio estado de ánimo, se muestra contrario al de una alegría tradicional, porque el mundo que se configura en torno a la vida y la muerte es un mundo unitario: sin rupturas ni despedidas; en el que —a pesar de la aceptación de la ambigüedad y lo contradictorio— se afirma una permanencia de la unidad. La vida y la muerte están usadas como formas de ambigüedad donde se recalca la muerte como un *acto* de plenitud. La muerte no es un sueño como se ve comúnmente en la tradición: "no el sueño sino la lucidez"— "Y no es el reino del olvido" (vv. 53-62), es "el gran *acto* final de dar todo el ser" (v. 525). Se insiste en la *no pasividad* de la muerte también como una manera de desacralizar significados establecidos. Para apoyar este sentido de la ambigüedad de la vida y la muerte, Cardenal hace alusión a civilizaciones pasadas e investiga en ellas para apoyar su propia visión. Habla de

los celts (vv. 518-519), de los griegos (vv. 137, 407, 521), de las tribus de Papua (v. 515), de los malayos (v. 385), los ojibwas (v. 373) etc.... También rastrea en los evangelios, el antiguo testamento, en los mitos de los indios americanos y de las civilizaciones orientales o en los dichos del presente de personas que Cardenal conoce y que coinciden con su visión de la muerte: por ej., el abad Hesiquio, o lo que le contesta su amigo Alfonso Cortés<sup>11</sup> en el manicomio de Managua, cuando él le habla de la muerte de Pallais<sup>12</sup>: "Yo no lo creo me dijo Alfonso en el manicomio / cuando le conté que Pallais había muerto / yo creo que es cuestión política o / cosa así". (vv. 314-317).

Al enfrentarnos con una lectura más cuidadosa del poema, nos damos cuenta de que "desmontar esta letanía" es difícil, ya que casi todos sus elementos entran por montaje, y que las imágenes se yuxtaponen y se reiteran combinándose como distintas voces (que a su vez son improvisaciones) que nos recuerdan una mezcla del festival de Woodstock (por lo menos tenemos la figura de Joan Báez) con el silencio que encierra el ritmo trapense o el del crepúsculo que cae sobre Solentiname. También podríamos hablar de un montaje que yuxtapone una infinita variedad de tiempos y espacios, que también, aunque se dan simultáneamente, podrían "desmontarse", transformándose en motivos y temas. Creo que lo que daría mejor una imagen del cómo se configura este mundo, sería citar una frase del Profesor Goicé mientras conversábamos sobre este poema: "En él se vincula *todo el mundo*, como sucede en un noticiario", dijo. Es como una gran imagen que trata de hacernos ver que todo es igual y lo mismo, que hay una UNIDAD permanente que tiene sentido en *todo el mundo*, que trasciende al hombre y que está dado por lo religioso (tanto por la religión cristiana como por el zen y religiones orientales). Por otra parte esta "universalidad geográfica y metafísica" es muy típica de la poesía nicaragüense, dice Urtecho<sup>13</sup> y quizás se deba a un hecho

<sup>11</sup>Alfonso Cortés (1888-1963). Enloqueció en 1927. Su mejor poesía la escribió estando loco. Desde 1945 vivió recluido en el hospital de Managua.

<sup>12</sup>Azarías H. Pallais (1888-1957), sacerdote y poeta amigo de Cardenal. Ver: Ernesto Cardenal, "La poesía nicaragüense de hoy". *La Gaceta*, México, VIII, 83 (julio 1961).

hereditario, porque: “lo que conquistaban esos españoles no era nunca lo que buscaban” y “que el Oriente es el lugar de la esperanza” (p. 30). “Cardenal descubre el deseo de viajar del guatemalteco, lo que también está en la sangre de todo nicaragüense. Hay una actitud abierta, no sólo al mundo sino también al infinito —que en diferentes modalidades encontrarás... en los principales poetas nicaragüenses desde Rubén Darío” (pp. 56-57).

En la primera tirada de versos (1 al 52) que podría equivaler a un exordio o a una introducción al final de la que podemos ver un espacio en blanco que indica, por lo menos, una separación gráfica, se comprueba una yuxtaposición de elementos formales y de imágenes que va ordenando distintos motivos. A mi modo de ver, lo que centra todo el poema es la apelación que cada cierto número de versos, hace el hablante lírico (*el poeta Cardenal*) a un *tú-vos*<sup>14</sup> (Tom Merton) dando origen a un apóstrofe lírico que casi podría llamarse “diálogo”, por lo concreto que se torna esta presencia en el poema. Esta apelación, a veces tácita pero siempre presente, pone una nota de intimidad y lirismo, que cierra los pasajes con disgregaciones generales; es decir, vuelve a hacer “diálogo” un momento de “monologar” ante el amigo. Porque la presencia del *tú* (del *vos*) no se borra en ningún momento del poema. Como si Cardenal quisiese recordarnos en todas formas, que la muerte no existe y que “Tom” está presente compartiendo con él ese atardecer de Solentiname; y mostrarnos que ambos conversan sobre este acontecimiento: “tu muerte Tom”. Con el verso 4 empieza la apelación directa a Tom: “Tu muerte más bien divertida Merton” y en los versos que siguen se nos dan los detalles concretos de su muerte. Usa los datos crudos de lo cotidiano y deja constancia del misterio que encierra la circunstancia real de su deceso. Realmente resulta paradójico pensar que el avión que trajo el cadáver de Merton desde Oriente a USA fuera un avión que iba a la guerra en Vietnam, y que la muerte de un monje trapense (“alejado del mundanal ruido”) se debiera a la falla eléctrica del ventilador de un hotel. Lo absurdo brotando de la

<sup>13</sup>Ernesto Cardenal, *El Estrecho Dudoso*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966. Carta-prólogo de José Coronel Urtecho.

<sup>14</sup>El voseo significa cercanía afectiva y “es conocido en toda América Central...” (Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*).

realidad del proceso tecnológico, enredado con una visita al Dalai Lama.

El verso 13 habla de un presente inmediato que hace saber al lector que este hablante lírico es un poeta que se pone a escribir en la máquina "con alegría" la palabra muerte que aparece en esas coplas que está creando. Me parece que los límites de la palabra "ficción" en la poesía de Cardenal se caen al suelo, y allí quedan, uniendo su vida con su "palabra". "Mi poesía es la evolución de mi pensamiento. Mi ser poeta no puede ser separado de mi ser religioso y revolucionario". "La llamo poesía exteriorista porque el mundo externo, las cosas que veo, los seres, lugares, etc., entran en mi poesía, como entran en mi vida"<sup>15, 16</sup>.

El motivo de que la vida es un "río" que termina "en la muerte que es la vida", (con que se inicia el poema) se repite como un *leitmotiv*, que casi no cambia su estructura de paralelismo. Esta reiteración agiganta el motivo como tal, pero también vuelve a patentizar este diálogo de intimidad entre dos interioridades: "Nuestras vidas" son, más que nada, la vida de Cardenal (la mía) y Merton (la tuya). Este motivo está presente en los versos 1, 2, 101, 102, 287, 288, 387, 388, 463, 464, 499, 500, es decir a lo largo de todo el poema.

Los motivos que siguen a continuación en esta primera tirada de versos (1 al 52), también van a hacerse presentes en los demás versos del poema; como si en esta introducción se apretara toda una semilla, y todos estos motivos que se agregan y repiten, dejan en claro la imagen de la vida que debe abrirse en el transcurrir de las coplas. La visión concreta y objetiva de las circunstancias absurdas de la muerte de Merton, lo hacen reírse junto a Tom, ("vos Merton ya sin cadáver muerto de risa/también yo") pero también se suma la conciencia jubilosa que adquiere el significa-

<sup>15</sup>Palabras dichas por Cardenal en Chile .

<sup>16</sup>Roberto Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina", en: J. E. Adoum et al: *Panorama de la Actual Literatura Latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 251-263. Es interesante la distinción que hace Fernández Retamar entre la poesía de Cardenal (poesía conversacional) y la de Parra (antipoesía): "La antipoesía suele señalar la incongruencia de lo cotidiano; la poesía conversacional (es la que Cardenal llama: exteriorista) suele señalar *la sorpresa o el misterio de lo cotidiano*".

do de toda la muerte. Desde el verso 14 adelante, el poeta especifica lo que no es la muerte: no es un "cortocircuito", no es ruptura, no es olvido ni sueño, etc... Se reitera incansablemente hasta el final la equivocación del mundo de hoy que tiene nociones establecidas sobre la muerte. Se repiten imágenes sobre lo que es la muerte para la sociedad de consumo, para "the American Way of Life": un escape a enfrentar la verdad en la muerte, que "no es una puerta al vacío, sino al universo". "O bien queremos maquillar la muerte" (v. 185), "cf. The American Way of Death" (v. 189). El hablante muestra que en el mundo hay una legalidad sagrada cuyo orden iluminador se pierde bajo la careta caótica que la sociedad capitalista se empeña en colocar. Como no se tolera el "cortocircuito" se hace lo posible por olvidar la verdadera vida y muerte. El mercado vende toda clase de anestésicos que se compran frenéticamente para olvidar lo único que deseamos: "ser inmortales". Para Cardenal la muerte garantiza esa inmortalidad, es el "clímax de la vida" y por eso el dolor no se queda en él, la pena ante la noticia de la muerte de Tom se evade ante algo más verdadero que produce alegría o risa.

En el verso 16 ("nos hemos ido muriendo toda la vida") el poeta nos hace tomar conciencia de la muerte como una verdad "Contenida en nuestra vida" (v. 17) y que la vida en el mundo del progreso contemporáneo la hace inauténtica: tanto la autenticidad de la vida como la de la muerte se evitan por todos los medios.

En el verso 21 se ingresa a ese presente inmediato que se había insinuado en el verso 13: "hoy tecleo a máquina...", y se nos incorpora al lugar donde el poeta escribe: al verano de Solentiname. Este es otro motivo que entra continuamente a lo largo del poema. A Cardenal le importa incorporar el mundo que lo circunda en el momento de la gestación del poema. La muerte ha posibilitado, por fin, el encuentro de los amigos: ("Al fin viniste a Solentiname") y Solentiname es en la tarde: hay mangos, es hora de prender la Coleman porque refresca, están las aguas del lago y él crea estas coplas. El presente y el espacio inmediato, también superponiéndose al todo que se abre hacia un infinito de tiempos y espacios que es siempre la historia humana.

A lo largo del poema la visión general de la muerte se va per-

filando y se afina, dando origen a una motivación más específica y matizada. Este tema se enfoca desde todos los ángulos, como un abanico que va abriéndose y que conlleva en él la imagen de la resurrección y la vida. La muerte está vista como una madurez hacia la que vamos desarrollándonos, es algo inherente, algo que llevamos dentro de nuestra vida (vv. 17-23), que llega a ser nuestra única posibilidad de unión verdadera: la no soledad. Esta es la culminación de nuestros deseos (vv. 33-35) porque Cristo ya predijo la soledad del grano de trigo que no muere (vv. 47-48).

En el verso 24 se inicia el motivo del vivir en la mundaneidad contemporánea que aliena el sentido del desear humano. Estamos en una sociedad en la que el amor, la muerte y la vida han perdido su ser originario: "Les hors d'oeuvres nunca fueron en los restaurantes/ como anunciados en las revistas" (y el desear frustrado se hace presente dejando en claro que "siempre hemos deseado más allá de lo deseado" (v. 29). Desde la muerte surge la imagen de la vida, porque para Cardenal, en ella acontece la realización plena del deseo y esta aspiración es diferente para cada cual: la aspiración de los indios primitivos distinta de la del hombre culto: "otro estado intrauterino dicen los koguís" o "dicen los cunas/ queremos comer un día una buena comida".

La espera es una tendencia propia del hombre y éste vive aguardando esa plenitud que desea, que es también la espera de *todo lo que es*: los mangos "esperando las oropéndolas", y nosotros, "vivimos en *espera* de una cita/infinita. O/ que nos llame al teléfono/ lo inefable", o "*esperando* que alguien pase y nos sonría y diga Hello". La imagen del teléfono (que ya fue usada en la oración por Marilyn Monroe) y la letra mayúscula para "Hello" pone en claro que aquí se trata de una cita con Dios, y que este desear fundamental es el hambre de lo Absoluto. Es porque el sentido de la vida se halla penetrado de la muerte que llevamos dentro de nosotros este desear fundamental. El poeta como si fuese un fotógrafo denuncia una realidad enferma que espera la mejoría definitiva y estampa una denuncia mediante el uso del "negativo" de la fotografía. La sociedad que nos consume nos tiene "soñando en perezosas", medio dormidos, sonámbulos; nos tiene *muertos* y por eso el ansia de plenitud se convierte en la nostalgia del religioso, del poeta y del hombre que no se contenta "con el negativo" de lo verdadero. Vivi-

mos en un mundo que es simulacro de otro vivir que será perfecto después. Estamos ejercitando “un ensayo” (“un rehearsal”) de la obra perfecta que ejecutaremos al final del viaje. El hablante da la visión de seres que se frustran porque su búsqueda se dirige a lugares equivocados y se cae en la desilusión cada vez que se intuye la posibilidad de la luz: (vv. 24-28); “Estamos solos” en este mundo de apariencias, y esperamos, “con los ojos abiertos y dormidos”. Cardenal hace la distinción de estos dos momentos (en esta vida): el momento iluminado que hace vislumbrar con conciencia una dirección hacia “más vida”, y el *momento mundano* en el que se vive sin saberlo un absurdo simulacro de ese futuro por-venir. El momento mundano es “Atlantic City” y “The American Way of Life”; el momento lúcido es el relámpago que nos hace saber que “la ciudad bajada del cielo *no es Atlantic City*”, pero que se le parece, lo mismo que “el Más Allá *no es un American Way of Life*” aunque nos lo recuerde.

Lo mundano produce este embotamiento de la sensibilidad, (vv. 36-57) que hace que los momentos de lucidez se conviertan en imágenes de muerte. Sin embargo, es sólo en la muerte (en la verdadera vida), cuando no hay objetos de consumo que se nos interponen entre las cosas, cuando aflora la verdadera lucidez, esa que nos “revela la realidad toda entera/ en un flash” (vv. 67-68).

Hasta los viajes parecen sustitutos del verdadero: no debemos viajar “a Tokio” ni “a Bangkok”, sino que debemos hacer el viaje ‘de veras’, hacia “nosotros mismos”. Cardenal quiere decirnos que no hay que buscar el Pájaro Azul en lugares lejanos que parecen llamarnos (vv. 110-117, 204-206) con un canto de sirenas. Lo original es lo natural, es lo verdadero y es ahí donde hay que buscar. El motivo de la muerte aquí también se da como una imagen vital porque es *lo natural* que no está camuflado: “no es una película de horror de Boris Karloff”, ni tampoco es *la pausa que refresca* —el interludio— (“las coca-colas o cópulas for that matter” [vv. 279-280]), sino que es la pausa que hace descansar o ser feliz definitivamente: “es el comienzo de lo nuevo / el gran acto final”, el fin del simulacro, del ensayo. Es lo que transforma ese letrero agresivo “YANKI GO HOME” en un encuentro final con el hogar originario, con la *casa viva* (no “un motel” que nos recuerde que somos de tránsito) que cobija y resguarda. La muerte está vista como la luz del

náufrago, como la casa iluminada que salva al niño del cuento que se pierde en el bosque; está vista como un alumbramiento en el que se nace a la luz definitiva.

Y esta luz viva que comenzamos a descubrir en este mundo, siempre se da como un movimiento, como una evolución o transformación hacia "más vida" y como un orden que no se detiene. En este sentido Cardenal usa imágenes tradicionales que expresan la vida como un río, como una maduración, como un camino, un viaje, etc.,... también usa imágenes que corresponden a nuestro momento actual y que dan un mismo sentido a esta visión: la vida "es un happening" (un estar sucediendo), "una dialéctica de la destrucción" (vv. 429-431), o un emerger ("de delfines"); definitivamente la imagen de la Vida rechaza todo lo que signifique una *detención* o una ruptura con el resto del cosmos que sigue su ritmo ordenado. Es en el estar mundano donde somos "trigos inmortales", donde somos "el cow-boy bueno de las películas, que no muere" (v. 203), pero que se queda solo.

El motivo de la poesía también se encadena al tema de la muerte y para el poeta, ésta es algo que se asemeja a la vida plena (que se llama muerte); es un atisbo de ella, un momento visionario de lucidez profética. Insiste en que no es algo que perdura ni algo que se alcance a concretar en toda su plenitud: "ni el verso tan bueno como quisimos" (v. 27), ni perduramos allí, ya que "después de esa lucidez / volvés otra vez a los clichés, los / slogans" (vv. 80-82). Cardenal distingue entre el *momento poético*, entre la esencia de la poesía y esa caída obligatoria a "los slogans" a las "maneras de decir" que son externas, formales, y que quitan transparencia a ese verso no "tan bueno como quisimos".

"La poesía también era un partir / como la muerte. Tenía / la tristeza de los trenes y los aviones que se van" (vv. 69-71). "En toda belleza, una tristeza / y añoranza como en un país extraño" (vv. 76-77). Las imágenes nostálgicas que se abren en estos versos (y en los vv. 71-75) configuran un temple nostálgico que tiñe este trozo del poema. Lo bello es una señal hacia el origen, o es una señal de ESE ORIGEN. Cuando se es extranjero, cuando se está de paso, se añora la *tierra madre*. Cuando estamos "en un país extraño" deseamos lo propio, lo que es parte de nosotros y que nos pertenece; la tristeza está dada por la sensación de lo ajeno, de un estar fuera,

de un estar solo, de un estar abandonado de los otros que se van (“pasan los trenes, aviones que se van, un partir”) quizás, a ese lugar originario que anhelamos.

“MAKE IT NEW”: En la poesía el hombre tiene la posibilidad de *crear* ese cielo y esa tierra nueva que espera. *Podemos* hacer un mundo nuevo y originario; “En el principio era el VERBO” y Cardenal pareciera decirnos que la poesía (también lo dirá con respecto al amor) es un anticipo de nuestro ser total, es un partir hacia “nosotros mismos”, hacia Dios, y por todo eso se asemejaría a la muerte (Vida). Y esta posibilidad de crear lo nuevo se produce, solamente porque ponemos nuestra voluntad “en lo Inútil”; cuando nos dejamos estar sin tratar de hacer, cuando vivimos la paradójica gratuidad del “MAKE IT NEW”, sólo entonces: “*Idos / se nos abre el mundo*”. Tanto la muerte como la poesía son: “Contemplación”, son “el acto de la distracción total”, el acto que ayuda a la iluminación con la técnica de un koan; la poesía como un *regalo* absurdo que brota del estar “concentrados en lo Inútil”.

Quizás podría hablarse de una semejanza entre la imagen sobre “lo bello” que desarrolla Rilke (especialmente en la primera de las *Elegías de Duino*) y lo que deja entrever Cardenal en este poema. El hecho de que para Cardenal “Toda percepción (sea un) ensayo de la muerte” (v. 291), que aluda al “horror de Dios” (v. 225), a “su amor como la radiación que mata sin tocarnos” (v. 227), que sólo después de la muerte podremos ver “cara a cara” (v. 290) y que el hombre teme la belleza (v. 296); nos deja la sensación de que ambos poetas poseen una visión religiosa que coincide en entender la poesía como un “anticipo” de lo absoluto, o como un vislumbrar lo divino, y por esto, la poesía se considera como *lo sagrado* por excelencia.

Lo nostálgico (y la tristeza del partir) en la creación artística también se desprende de muchas poesías de Rilke, pero sólo citaremos estos versos porque en ellos está la misma imagen que usa Cardenal (en el verso 77) para expresar el sentimiento de “la añoranza” que lleva implícita la belleza (en ese verso él se refiere al cante jondo). Los versos de Rilke son los siguientes: “Música: país extranjero, corazón que se escapa / de nosotros. Espacio el más íntimo de

nosotros / que, levantándose por encima de nosotros mismos, nos expulsa: sacra partida...<sup>17</sup>.

En el motivo del amor como "un anticipo de la muerte" (vv. 88-102, especialmente) también se encuentra la presencia de un temple melancólico porque en él también se dan la tristeza y la nostalgia de la despedida: "Había en los besos un sabor a muerte" (v. 90). Sin embargo, es en el amor, *sólo en el amor, donde se cumple todo* que el hombre anhela y espera. Para Cardenal es de donde se desprende esa característica nostálgica que va implícita en todo amor humano, que sólo anticipa el Último (o Único) Amor: esa cita con Dios de la que se hablaba antes. En esta boda el amor será pleno y la nostalgia será saciada para siempre. "Serán dados todos los besos que no pudisteis dar"<sup>18</sup> (vv. 293, 399, 520): la boda se convertirá en el agua viva del pozo de la samaritana. La muerte se convertirá en la alcoba del amor, en el lugar en el que se goza de la unión: "Donde los muertos se unen y / son con el cosmos / uno / porque es 'mucho mejor'" (aquí, Cardenal hace una referencia directa a San Pablo "Fil. 1, 23", cuando dice que ir a estar con Cristo, sería *mucho mejor* para él). Cardenal enfatiza, repitiéndolo en varios versos, el hecho de que la muerte sea unión, y que debido a esto el amor y el gozo son unión. En el amor humano (imperfecto aún) se da una renuncia (*ser es ser en otros ser*) que es un anticipo de la muerte, que es unión. En los versos 437-439 el poeta retoma la imagen de la soledad y aquí, en vez de la metáfora del trigo, se emplea la de la estrella y se insiste en el eterno retorno de lo que se da, de lo que se entrega al ritmo y orden del universo: "semilla, planta, semilla". El amor nos prepara y se parece al "gran acto final de dar todo el ser" (v. 525), ya que tenemos una cuota de amor que tenemos que ir dando en este caminar hacia la muerte (vv. 163-493). La muerte, que es el amor que es

<sup>17</sup>Rainer María Rilke: Últimas poesías: "Música", p. 193, en *Antología Poética*. Barcelona, Ediciones Zeus, 1959. Traducción de A. Hurtado Giol. De este mismo libro (p. 109) algunos versos de la Primera Elegía: "Porque lo bello / no es más que *ese grado de lo terrible que todavía* / podemos soportar, y si lo admiramos tanto es sólo / porque, impasible, desdeña destruirnos".

<sup>18</sup>César Vallejo: "Himno a los voluntarios de la República", p. 249, de *Poesías Completas*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1949 (El Profesor Goic me hizo notar que Cardenal incorpora tres veces a las *Coplas* este verso de Vallejo: "Serán dados todos los besos que no pudisteis dar".)

la vida (vv. 101-102), porque se está con el Amado, con el Otro, (porque el "dolor es estar sin los otros"), con Uno mismo, con lo que se desea, con lo que se necesita, con lo que cada uno busca y espera, para siempre. Merton estaba listo para entrar "al comienzo de lo nuevo" y por eso el temple del hablante presenta esa aceptación jubilosa: "o.k.", con lo que deja constancia de que él *sabe* que su amigo está "mucho mejor". Merton ha entrado al verdadero orden y ha dejado para siempre el caos, lo que no es natural: "la necrofilia", esa condición mundana de la muerte en la que la imagen de un automóvil aparece en el sueño como la mujer amada (v. 177). Es en lo mundano donde nos encontramos con una falsificación del amor, con un amor mal encaminado porque ama lo muerto, lo que no es unión, ni gozo. Hay una "pasión por lo muerto" (vv. 171-175), una inclinación al desorden que es inherente a ese mundo de sonambulismo en el que se está solitario y sin amor.

Los términos vida y muerte están impresos con una ambigüedad intencional (la muerte es tan "viva", "que los niños saben muy bien que NO existe"); no son cosas que se consideran separadas u opuestas: *se confunden*. Podríamos decir que el hablante juega con cuatro términos: dos para la vida y dos para la muerte. Hay "la muerte" en USA que debe "maquillarse" y evitar nombrarla: "Los Seres Queridos (no diga muertos)", que no es la Muerte-Vida ("la muerte / que es la vida", vv. 2-3). Y hay "la vida" en ese mismo mundo de consumo, que el poeta rechaza, que es una vida-muerta; "la inconsciencia", "La irresistible fascinación de lo inorgánico", "(cadáveres, máquinas, dinero, heces)". Esta significación de vida no tiene ninguna trascendencia; el poeta, a propósito, con ella nos da una visión de la muerte, lo que constituye la paradoja fundamental que subyace en este poema.

El motivo de la fugacidad del tiempo que se contrapone a la eternidad del tiempo de la muerte vuelve a iluminar la muerte con una imagen de vida. El acento vital está puesto sobre lo que es verdadero, lo que es auténtico y que, debido a esto, está fuera del tiempo cronológico y se escapa del "establishment", ("sin Johnson ni Nixon / allí no hay tigres", "—Hacia dónde van todos los buses y los aviones / y no como a un fin / sino al Infinito"). El tiempo muerto (el que no es vida porque es falso, porque no trasciende) es "Time y una celebridad en la portada", tan fugaz: "GONE WITH THE

podría entenderse el que Cardenal vea la posibilidad de un reino de Dios aquí en la tierra que equivaldría a ese *comunismo* que esperan las sociedades socialistas. Cardenal aspira a un futuro en que la sociedad será una sociedad sin clases. Eso quiere decir que todos serán hermanos, que no habrá explotados, que reinará el amor entre los hombres, y eso, sólo significa el reino de Dios aquí en la tierra. Cardenal, tanto en este poema como en todas sus alusiones al amor, ve en éste la significación de lo vital, de lo más vivo, lo sagrado, el origen —es decir, el establecimiento del Reino de Dios—, tanto para esta vida como para un más allá. Porque para él el marxismo está en la vida de lo sagrado y el comunismo estaría considerado mítica-mente como “el paraíso de los obreros”.

En cuanto al lenguaje, Cardenal funda su singularidad sobre la lengua común más que sobre la imagen. Esto muestra una intencionalidad, característica en toda su poesía, de romper con todo formalismo y de enfocar la posibilidad de una comunicación directa y coloquial que enriquece fortaleciendo la imagen poética. Hay un continuo embate contra el lenguaje poético tradicional y “lo esperado” de éste. Cardenal crea y da vida con las mismas palabras que los otros usan para vivir como muertos: los avisos comerciales, los slogan, clisés, etc. . . . (“Los anuncios comerciales son / manuales de meditación, dice Corita” . . . “no tomarlos textualmente”, es decir que hay que verlos fuera de su contexto enajenante, para descubrir la verdad que esconden: por ejemplo, la de satisfacer un deseo mal encaminado). Incorpora la publicidad para usarla en un sentido insólito: “hallé todas las cosas como Coca-Colas”.

El poeta no le teme a la crudeza de las palabras y usa esta “poesía conversacional, de un objetivismo que no excluye el lirismo, a veces inesperado. . . . “Hay aquí un acercamiento entre poesía y prosa; y especialmente, entre poesía y conversación”<sup>21</sup>.

Hay que insistir en que el uso de recursos tradicionalmente anti-poéticos en la estructura y el vocabulario, es justamente donde se encarna este deseo desacralizador del poeta Cardenal, y que es una nota predominante en este poema. Los recursos más usados son la aliteración, el símil, la anáfora y el paralelismo; pero todos ellos se distancian del uso corriente. El símil se convierte en imágenes visio-

<sup>21</sup>Roberto Fernández Retamar, art. cit.

narias del mundo externo que entran en el poema como stickers, lemas, citas bíblicas, avisos luminosos (ej. v. 221), etc. Hay voceo, encabalgamientos raros, una manera no usual de cortar la anáfora, la incorporación de idiomas extranjeros (en este aspecto Cardenal acepta una profunda influencia de Ezra Pound) y nombres significativos de una época. Este lenguaje "conversacional" también se encuentra presente en el uso no convencional de espacios en blanco y cortes en el verso, que parecieran querer imitar el ritmo de la conversación habitual.

El lenguaje poético de Cardenal configura un temple y un tono de protesta en el que el hablante y el creador se unen llegando a ser una sola voz que señala proféticamente.

La poesía y lo religioso se funden en el profeta que anuncia un mundo nuevo; el verbo se encarna en la verdad, en la historia que se muestra como un camino hacia una progresiva liberación. En este poema Cardenal deja en claro que la sociedad actual, explotadora del hombre por el hombre, lo aliena de su historia y de la liberación. De aquí surge la gran responsabilidad del poeta y del religioso de hoy, que es la de ser los portavoces de los que "hacen la historia: los jóvenes y los oprimidos, que son, en toda época, los que padecen violencia y que tienen como tarea que desarrollar en su vida la de liberarse de la violencia"<sup>22</sup>. El mundo (y la unidad vida-muerte) es intuitivo y aceptado con una actitud de esperanza, ya que es la inautenticidad la que aliena con su máscara que borra el verdadero rostro de las cosas: Tom, "no quisiste ser de los hombres con un Nombre / y un rostro que todos reconocen en las fotos / de los tabloides". El poema nos entrega el mundo externo de hoy, directamente, con su máscara mentirosa que es nítida y clara, y se la denuncia con un lenguaje que hace las veces del látigo para los mercaderes del templo. Lo profético se realiza desacralizando la religión y la poesía (vv. 188, 471, 472), y haciendo patente el que no se toma en cuenta el uso de lo originario. Es interesante hacer notar la atención de Cardenal por el mito (especialmente en sus estudios sobre civilizaciones antiguas de los indios americanos) y el pasado histórico. En sus respuestas a los alumnos de la Facultad de Filosofía de

<sup>22</sup>Arturo Paoli: *La Persona, el Mundo y Dios*. Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1966 (Arturo Paoli es un religioso muy conocido de Ernesto Cardenal.)

Santiago, dijo que las obras que él consideraba más revolucionarias y de avanzada eran las que había escrito sobre el pasado americano. Las consideraba así, porque se basaba en su creencia personal de que en el pasado estaba escrito el futuro y que su interés en la historia se fundaba sólo en lo que ésta encierra de profético. Hay un pasado que apunta al futuro, tal como hay lo individual que apunta a toda la sociedad. Cardenal cree que el hombre sólo es *en* la historia; de ahí que mito y realidad, vida y muerte, historia individual o social, mundo y reino de Dios, todo está al servicio de la humanidad que crece hacia la plenitud, hacia "el clímax de la vida".

#### CONCLUSION

Lo que hemos pretendido mostrar en este pequeño estudio (*ensayo*) es la imagen de la vida que se desprende de un poema que habla sobre la muerte. Hemos ido exponiendo, apoyándonos en versos del poema, las imágenes que dan relieve a lo que Cardenal considera la Vida (que a veces la llama muerte) y también hemos tratado de señalar lo paradójico que resulta el que, lo que llamamos "muerte" sea para él lo verdaderamente vital y viceversa. En la lectura del poema que Cardenal hizo en Cuba, dijo que hasta ahora su poesía siempre había sido clara. Que él encontraba que las *Coplas* eran oscuras y difíciles porque ésta era la primera vez que trataba un tema tan profundo: el de la muerte.

Al poner un acento sobre la vida, nos hemos dado cuenta cómo un poema sobre la muerte se convierte en una continua apertura ("la muerte es una puerta abierta al universo"), en un movimiento vivo que va más allá de la obra misma; y nos ha hecho ver cómo la vida y la obra, en el caso de Ernesto Cardenal, pueden ser muy semejantes debido —quizás— a la conformidad de su conducta cristiana y revolucionaria.

*Departamento de Español*  
*Universidad de Chile*