

LOS EPIGRAMAS DE ERNESTO CARDENAL.
RENOVACIÓN DE UN GÉNERO

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Ernesto Cardenal's epigrams conserve stylistic features and themes belonging to the traditional epigrammatic code. If the epigrams' dominant influence is Ezra Pound, there are nonetheless numerous references to the texts and concrete motifs of classical authors. Since genre is an aspect of the metacommunicative nature of texts, codifying how they should be read and interpreted, genre becomes, when inserted in a different literary system, a factor within the play of codes, within a technique of intertextual superposition.

Los epigramas de E. Cardenal conservan rasgos estilísticos y temas pertenecientes al código epigramático tradicional. No faltan referencias a textos y motivos concretos de los autores clásicos, si bien la influencia predominante es la de E. Pound. Al ser los géneros un aspecto de la capacidad metacomunicativa de los textos, codificando cómo han de ser leídos e interpretados, cuando se insertan en un sistema literario diferente, la forma genérica se convierte en un factor dentro del juego de códigos del texto, mediante una técnica de superposición intertextual.

1. Los epigramas del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal constituyen un ejemplo de actualización de un género tradicional. Abundan en ellos alusiones a los autores clásicos, como Catulo y la poesía elegíaca. El modelo evidente de los *Epigramas* es, sin embargo, la poesía de Ezra Pound. El *Imagism* introdujo en la poesía moderna formas exóticas como el *haiku*. En este mismo sentido hay que entender la recuperación de una forma como el epigrama, que aunque pertenece a nuestro sistema cultural, es prácticamente inexistente en la poesía moderna. Dice Cardenal: "Gracias a Pound los latinoamericanos pudimos descubrir a los poetas latinos. Porque Pound nos demuestra cómo la gran poesía latina era la de los epigramistas, la misma que los profesores de literatura

desprecian a menudo”¹. De este modo, los epigramas de Cardenal, a pesar de su relación con motivos tradicionales, están inmersos en las corrientes de la lírica moderna y, por otra parte, constituyen con frecuencia intuiciones poéticas que el autor desarrollará en mayor profundidad en su poesía posterior.

¿Qué cambios experimentará un género clásico como el epigrama al ser recuperado e insertado en un sistema genérico y cultural diferente? Esta es la pregunta que trataremos de responder en nuestro trabajo, ciñéndonos a la obra de Cardenal. En la primera parte de estas páginas examinaremos algunos ecos, evidentes a nuestro entender, de la elegía y del epigrama clásicos en los poemas del autor nicaragüense, así como el papel mediador, no menos transparente, desempeñado por la poesía de E. Pound. Pasaremos después a examinar los procedimientos poéticos de que se sirve el autor en contraste con los del epigrama tradicional y con los de la poesía moderna. A pesar de la diferencia aparente, los epigramas anticipan en realidad elementos esenciales de la lírica posterior de Cardenal. Finalmente examinaremos la problemática intertextual propia de este tipo de composiciones.

1.2. El *exteriorismo*, el movimiento poético en el que se encuadra la poesía de Cardenal, y el profundo conocimiento que el autor tiene de la poesía norteamericana determinan su relación con la poesía grecolatina: “Nosotros por exteriorismo entendíamos gran parte de la poesía mundial: Homero, la poesía china, japonesa, los latinos, los griegos, Shakespeare, Whitman, casi toda la gran poesía norteamericana”². *Exteriorismo* quiere decir poesía *concreta*, poesía de las cosas exteriores, frente a la poesía *interiorista*, *subjetivista*. Según Cardenal:

“La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. En este sentido, la poesía conversacional es también exteriorista. Pero la poesía exteriorista es más amplia que la conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos o científicos, o documentos históricos, o fragmentos de cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente “conversacional” (...). La poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa (...). Se distingue de la prosa en que es más intensa, más breve, más efectiva, pero no en que usa otro lenguaje o trata de otros temas”³.

¹Citado en P.W. Borgeson (1984: 147).

²Citado por M.E. Castiglioni (1990: 14).

³Citado por P.W. Borgeson (1984: 32). Cf. sobre el *exteriorismo* y la poesía de Cardenal P.W. Borgeson (1984: 31-39) y M.E. Castiglioni (1990: 12-20).

2.1. Un ejemplo de la presencia de los temas del epigrama grecolatino en la poesía de Cardenal es el siguiente epigrama (1980: 24)

Recibe estas rosas costarricenses,
Myriam, con estos versos de amor:
mis versos te recordarán que los rostros
de las rosas se parecen al tuyo; las rosas
te recordarán que hay que cortar el amor,
y que tu rostro pasará como Grecia y Roma.
Cuando no haya más amor ni rosas de Costa Rica
recordarás, Myriam, esta triste canción.

Este texto encuentra sus precedentes más lejanos en algunos poemas del libro V de la *Antología palatina*. Se trata de epigramas, que como el de Cardenal, tienen carácter aparentemente dedicatorio; el amante envía a su amada un regalo amoroso (flores o manzanas) de significado ambiguo. En V,74 (de Rufino) el amante envía a su amada (cuyo nombre, *Rodoclea*, evoca ya las rosas) una corona de flores trenzada con sus propias manos, con el aviso de que su destino no es distinto del de la corona. El texto más próximo es un epigrama atribuido a Platón (*A.P.*, V, 79). Como las rosas en el poema de Cardenal, la manzana de la *Antología* tiene un doble simbolismo: en este caso la virginidad de la doncella y su destino inevitable:

Te envío este poema con esta manzana: si consientes en amarme, acéptala y a cambio dame tu virginidad; si piensas lo contrario de lo que deseo, tómala igualmente y observa cómo la belleza es efímera⁴.

Dentro del tema del *carpe diem* la referencia a la desaparición de Grecia y Roma (en contraste con Costa Rica) constituye una evidente alusión⁵. La substitución de la manzana por la rosa como regalo erótico es un ejemplo excelente de la substitución de un universo semiótico por otro; pero la alusión nos obliga a percibir el carácter tradicional del tema.

La estructura del texto se basa en un complejo entramado de repeticiones. Los dos versos finales retoman los términos de los dos primeros. *Recibe estas rosas costarricenses*, / *Myriam, con estos versos de amor* reaparece en *Cuando no haya más amor ni rosas de Costa Rica* / *recordarás, Myriam, esta triste canción*. Los versos se agrupan de dos en dos, como si fueran dísticos. Los versos centrales se corresponden entre sí y reiteran los términos clave, recurso favorito del autor

⁴Traducción mía. Cf. también *A.P.* V, 80, atribuido a Platón.

⁵La metáfora *cortar el amor* actúa como término espía de la relación intertextual. Cf. sobre el tema del *carpe diem* B. González de Escandón (1938).

en los epigramas: *mis versos te recordarán que los rostros / de las rosas se parecen al tuyo; las rosas / te recordarán que hay que cortar el amor, / y que tu rostro pasará como Grecia y Roma*. Así, los mismos elementos aparecen invertidos de uno a otro verso: versos de amor (sujeto del recuerdo) - las rosas (objeto del recuerdo) - las rosas (sujeto del recuerdo) - el amor (objeto del recuerdo). De este modo, el dinamismo comunicativo combina varios principios: el de la diseminación, pues la oposición versos - rosas de los dos versos iniciales es retomada en los dos dísticos siguientes, y el del encadenamiento, pues los elementos remáticos se convierten en temáticos.

Las metáforas de los versos 3-4 y 5 son inversas (*Los rostros [a] de las rosas [b] - Cortar [b] el amor [a]*) y dan lugar a una fusión de imágenes distintas. De las diversas concepciones de la metáfora comunes en la teoría literaria la que mejor se adapta a este tipo de poesía es la de la metáfora como interacción. Según esta teoría, la metáfora no realiza un simple desplazamiento de un elemento de un dominio semántico a otro (como en la teoría semántica de la metáfora como substitución), sino que se basa en la intersección de dos imágenes; ambos significados de la metáfora son percibidos simultáneamente⁶. El sentido de la metáfora no antecede, según esta interpretación, a la relación entre los dos términos, sino que es el resultado de la interacción entre ellos.

El motivo del *carpe diem*, del que parte Cardenal, responde en este caso a un modelo común en la tradición epigramática. El texto epigramático acompaña a un objeto cuya condición simbólica pone de manifiesto (en este caso la manzana o las rosas). El icono simbólico representa a la amada de forma ambivalente (la manzana o las rosas simbolizan por su frescura, atractivo y lozanía a la mujer, al tiempo que su fugacidad advierte de la pérdida futura de la belleza). Entre los dos significados se establece un lazo semántico y dialógico. La principal innovación del epigrama de Cardenal consiste en la intromisión de la propia poesía, los versos de amor, en el cuadro temático. Los objetos de que se ocupa el epigrama son dos: las rosas y los versos de amor. El simbolismo del objeto cede paso a la superposición de imágenes (rostros / rosas) y al énfasis en la percepción y el recuerdo, de modo que el poema se convierte en una huella en el tiempo. La poesía no difiere así en esencia de la percepción inicial. Los versos son espejo de la mujer hermosa como lo son las rosas y, como aquellas, ofrecen una dualidad: *versos de amor - triste canción*. Sin duda podemos entender los *versos de amor* como distintos de la *triste canción*, pero resulta más interesante concebirlos como expresión de una dualidad propia del poema

⁶Según I.A. Richards, cuando usamos una metáfora tenemos dos pensamientos de cosas distintas activos a la vez y sostenidos por una sola palabra o frase, cuyo sentido es el resultante de su interacción. Richards denomina a los dos términos en cuestión *tenor* y *vehículo*. Black (1962) habla de *marco* para referirse al campo semántico dominante en el discurso (al que pertenece el *tenor* de Richards), mientras que el *foco* es el término semánticamente incompatible.

mismo. La experiencia del amor implica ya su reverso doloroso; experiencia compleja en que el objeto de la percepción (las rosas, la mujer) y el sujeto (el poeta), lo exterior y lo íntimo se funden en la experiencia poética del tiempo.

Otro punto de encuentro entre los temas del código epigramático tradicional y la poesía de Cardenal se halla en estos dos poemas (1980: 32-33):

Tú eres sola entre las multitudes
como son solas la luna
y solo el sol en el cielo.
Ayer estabas en el estadio
en medio de miles de gentes
y te divisé desde que entré
igual que si hubieras estado sola
en un estadio vacío.

Si tú estás en Nueva York
en Nueva York no hay nadie más
y si no estás en Nueva York
en Nueva York no hay nadie.

Estos dos epigramas, que constituyen una variación sobre un mismo tema, tienen ya claros precedentes en la *Antología*. Semejanza temática y formal se da en cambio en *A.P.* XII, 60: *Si veo a Terón, lo veo todo; pero si veo todo y a él no, entonces no veo nada*. Tales expresiones con forma de dilema eran características de los juramentos amorosos y de las peticiones de contenido erótico dirigidas a los dioses.

La práctica de la retractación de temas tradicionales, que hemos comprobado en los ejemplos anteriores, era característica del epigrama helenístico. La misma práctica se da en casos en que Cardenal utiliza como modelo textos de Ezra Pound (Cardenal: 1980, 21): *Ella fue vendida a Kelly & Martínez Cía. Ltda., / y muchos le enviarán regalos de plata, / y otros le enviarán regalos de electroplata, / y su antiguo enamorado le envía este epigrama*. Este texto es una variación sobre un tema de Pound, *The three poets* (1971: 118)⁷:

Candidia has taken a new lover
And three poets are gone into mourning.
The first has written a long elegy to "Chloris,"
To "Chloris chaste and cold," his "only Chloris."
The second has written a sonnet
upon the mutability of woman,
And the third writes an epigram to Candidia.

⁷Una versión del poema de Pound aparece en la antología de Pound, realizada por el propio Cardenal y J. Coronel Urtecho (Pound, 1979: 67).

El epigrama de Pound se basa en el contraste entre la elegía, el soneto y el epigrama. La elegía utiliza un seudónimo, el soneto habla de las mujeres en general, mientras que el epigrama emplea el nombre que el poeta nos ha dado al comienzo como auténtico. El seudónimo griego *Chloris* remite a la elaboración literaria de la elegía, y hay sin duda un rasgo de humor en substituir un nombre que corresponde al color blanco, *Candidia*, por otro que alude al amarillo pálido, pero, a pesar de que el humor haga del epigrama la poesía que refleja la simple realidad, no cabe duda de que el término *Candidia* no implica menos la elaboración literaria que el lánguido *Chloris*. En el texto de los *Epigramas* de Cardenal el carácter artificioso de la literatura idealista se ve substituido por la falsificación de la realidad, subrayada por el efecto de los términos intencionadamente antipoéticos y prosaicos, como el nombre de la firma comercial y la referencia a los regalos *de plata* y *de electroplata*. Los términos evocan un universo marcadamente burgués, en el que la aridez del comercio se une al esnobismo del pretendido *buen gusto* o de la falsa modernidad⁸. La divertida contraposición en el texto de Pound entre los distintos tipos de literatura remite a la concepción poética de Pound y de Cardenal, pudiendo estos poemas constituir una especie de manifiesto indirecto del *exteriorismo*.

A veces la relación con los autores clásicos se realiza a través de Ezra Pound. Es lo que ocurre con la alusión a Propertio en el siguiente epigrama (Cardenal: 1980, 37):

Recuerda tantas muchachas bellas que han existido:
todas las bellezas de Troya, y las de Acaya,
y las de Tebas, y de la Roma de Propertio.
Y muchas de ellas dejaron pasar el amor,
y murieron, y hace siglos que no existen.
Tú que eres bella ahora en las calles de Managua,
un día serás como ellas de un tiempo lejano,
cuando las gasolineras sean ruinas románticas.
¡Acuérdate de las bellezas de las calles de Troya!

La referencia a la Roma de Propertio actúa como alusión a la fuente, que en este caso es un texto de Ezra Pound, del *Homage to Sextus Propertius*, que parte a su vez de un poema del autor latino (1971: 223; 1975: 92)⁹:

⁸En el poema de Cardenal la referencia a la venta de la muchacha a *Kelly & Martínez Cía. Ltda* hace pensar en otros textos de Pound, como el titulado *Lesbia illa* (Pound, 1971: 102-103; 1975: 51), un poema que remite abiertamente a los poemas 3 y 58 de Catulo.

⁹Cf. Propertio II, 28.47-56:

Haec tua, Persephone, maneat clementia, nec tu,
Persephonae coniunx, saevior esse velis.

Persephone and Dis, Dis, have mercy upon her,
 There are enough women in hell,
 quite enough beautiful women,
 Iope, and Tyro, and Pasiphae, and the formal girls of Achaia,
 And out of Troad, and from the Campania,
 Death has his tooth in the lot,
 Avernus lusts for the lot of them,
 Beauty is not eternal, no man has perennial fortune,
 Slow foot, or swift foot, death delays but for a season.

El propio Cardenal adapta el texto del siguiente modo (Pound: 1979, 44):

Mantén aquí, Perséfone, tu clemencia,
 No traigas aquí, Plutón, mayor dureza.
Tantos millares de bellas han bajado al Averno,
 Bien puedes dejar una aquí arriba con nosotros.

Contigo está Iopé, contigo Tiro la de blancura resplandeciente
 Contigo Europa y la desvergonzada Pasifae,
Y todas las bellezas de Troya y todas las de Acaya,
 De los destrozados reinos de Tebas y del anciano Príamo;
Y todas las doncellas de Roma, tantas como ha habido,
murieron y la voracidad de tu llama las consume.

Sin embargo, Cardenal cambia la situación, que ya no es la plegaria por la salvación de la mujer, sino la advertencia, igualmente tradicional, sobre el carácter efímero de la belleza¹⁰. Las ciudades evocadas son ciudades desaparecidas, lo que ofrece al poeta la ocasión para una breve alusión al tema de las ruinas, paralelo al del *carpe diem*, pero superpuesto a la divertida referencia a las gasolineras (lo que corresponde a la defensa de Cardenal de la libertad con

Sunt apud inferos tot milia formosarum:
 pulchra sit in superis, si licet, una locis!
 vobiscum est Iope, vobiscum candida Tyro,
 vobiscum Europe nec proba Pasiphae,
 et quot Troia tulit vetus et quot Achaia formas,
 et Thebae et Priami diruta regna senis:
 et quaecumque erat in numero Romana puella,
 occidit: has omnis ignis avarus habet.

¹⁰Cf. con respecto a la relación entre Pound y Propertio J.P. Sullivan (1963), quien afirma que Pound utiliza la *persona* de Propertio como una máscara de sí mismo, y N. Rudd (1994). Los textos de la polémica generada en torno a la publicación del texto de Pound pueden verse en Homberger (1972). También W.B. Yeats (1977: 90) utilizará del mismo modo a Propertio en el poema titulado *A thought from Propertius: She might, so noble from head / to great shapely knees / the long flowing line, / have walked to the altar / through the holy images / at Pallas Athene's side, / or been fit spoil for a centaur / drunk with the unmix'd wine.*

respecto a la materia). Son ciudades y mujeres cantadas por los poetas, lo que introduce una vez más de forma indirecta el tema de la poesía. Managua contrasta con las ciudades del pasado. De esta forma la utilización que de los autores latinos hace el poeta nicaragüense corresponde a la técnica de la poesía intertextual presente en toda su obra. Pero, si en los poemas extensos utiliza materiales de procedencia diversa que se yuxtaponen de acuerdo con la técnica del *collage*, los textos clásicos aludidos en su poesía son utilizados de forma similar a la técnica de la superposición de imágenes que encontramos habitualmente en su obra. La asociación implícita entre las ciudades y las mujeres convierte a la poesía en huella, contrastando su permanencia con la inevitable desaparición de los objetos de la percepción original que la ha motivado y confiriendo al texto un tono inevitablemente melancólico.

Cardenal utiliza también a Propertio en el poema *Imitación de Propertio* (1980: 25):

Yo no canto la defensa de Stalingrado
ni la campaña de Egipto
ni el desembarco de Sicilia
ni la cruzada del Rhin del general Eisenhower:

Yo sólo canto la conquista de una muchacha.

Ni con las joyas de la joyería Morlock
ni con perfumes de Dreyfus
ni con orquídeas dentro de su caja de mica
ni con Cadillac
sino solamente con mis poemas la conquisté.

Y ella me prefiere, aunque soy pobre, a todos los millones
de Somoza.

El texto muestra bien la singularidad de las actualizaciones de los temas clásicos. El motivo es aquí el tema clásico de la *recusatio*¹¹. El texto recuerda especialmente la elegía II,1 de Propertio, que ya había utilizado anteriormente Pound en su *Homage*. Pero el equivalente de las armas y las victorias de César y sus generales son en este caso los episodios de la segunda guerra mundial. Sin embargo, la diferencia es profunda, pues aquí se trata ante todo de una elección moral y política. Lo que probablemente seduce a Cardenal es el complejo

¹¹La acumulación de negaciones que corresponde a los ejemplos tradicionales del tema *alius/ego*, constituye, por otra parte, un rasgo característico del estilo del autor. Cf. E. Skłodowska (1983: 136). En *Epigramas* aparece, por ejemplo, en *Pero en la noche ves tu arroz y tus frijoles fritos*; pero esta vez como programa vital y político.

temático amor-política, desarrollado continuamente en estos textos (*ella me prefiere (...) a todos los millones de Somoza*): el campo asociativo de la guerra era frecuentemente aplicado por los poetas elegíacos a la esfera del amor. La segunda parte del texto corresponde, en cambio, a los versos 39-40 de la elegía I,8: *hanc ego non auro, non Indis flectere conchis, / sed potui blandi carminis obsequio*¹². La referencia a las marcas de los productos (*joyas de la joyería Morlock...*) constituye la contrapartida de las gemas de la India, de las perlas del Mar Rojo, la seda de Tiro y los perfumes de Arabia, de las características enumeraciones del tópico del rechazo del artificio y de la riqueza. El uso de términos técnicos y extranjerismos constituye, por otra parte, el equivalente dentro del nivel léxico de la práctica intertextual que Cardenal aplica en sus poemas más extensos.

2.2. En muchos casos el modelo no es concreto, sino que se trata de situaciones tópicas. Tópicas en cualquier literatura son las variaciones relacionadas con la persuasión amorosa: el balance del amor al abandonarlo, el motivo del *carpe diem*, la profecía amorosa (el poeta augura el arrepentimiento de la dama en el futuro, cuando esta ya no pueda disfrutar del amor), tema estrechamente relacionado con el del *carpe diem*, pero que puede aparecer también de forma independiente, el regocijo ante la desgracia de la amada soberbia, etc. El balance amoroso se encuentra, por ejemplo, en el texto siguiente (1980: 17):

Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
yo porque tú eras lo que yo más amaba
y tú porque yo era el que te amaba más.
Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
porque yo podré amar a otras como te amaba a ti
pero a ti no te amarán como te amaba yo.

La temática de la queja amorosa y de la comparación entre los dos amantes en el momento de la despedida está bien atestiguada ya en la literatura grecolatina. Baste citar el caso del poema 8 de Catulo.

En otras ocasiones el paralelismo con respecto a la temática tradicional es más profundo. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el tema de la fama negativa (1980: 15):

De estos cines, Claudia, de estas fiestas,
de estas carreras de caballos,
no quedará nada para la posteridad

¹²Esta relación ha sido ya señalada por A. Ramírez de Verger (1989: 59). El recuerdo del mismo pasaje de Propertio aflora en *Vida en el amor* (1980: 110) a propósito de la pobreza: "El poeta latino Propertio percibió el valor real de la pobreza cuando se gloriaba de haber conquistado a una muchacha no con su dinero sino con sus poemas".

sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia (si acaso)
y el nombre de Claudia que yo puse en estos versos
y los de mis rivales, si es que yo decido rescatarlos
del olvido, y los incluyo también en mis versos
para criticarlos.

El tema de la fama negativa, buscada incluso intencionadamente por el rival del poeta, era tradicional en la poesía grecolatina. Se encuentra en Catulo y en Marcial. Precisamente el libro de epigramas de Cardenal lleva como encabezamiento una cita de un fragmento de Catulo, *...pero no escaparás de mis yambos (at non effugies meos iambos, fragm. 3)*. La negativa a nombrar a la víctima de la crítica da lugar a uno de los epigramas más memorables de la colección, basado en la ironía de la autorreferencia: *Tú no mereces siquiera un epigrama* (1980: 27). La afirmación (como resulta evidente) constituye un epigrama.

Sin embargo, una vez más el tema remite también a Ezra Pound. Cardenal concluye precisamente así su introducción a la antología del autor norteamericano (Pound, 1979: 18-19):

“Es cierto que estos Cantos, que para nosotros ahora son tan difíciles, un día serán entendidos hasta por los muchachos de escuela. En cambio, las razones por las que ahora se ha atacado y se ha silenciado a Pound no serán entendidas sino por eruditos. El mismo Pound ha dicho que la gente se preguntará un día: *¿Quiénes son esta señora Roosevelt y este Stalin de los que habla Pound en su poema?*

Y así será, dentro de mil años. Como ahora puede preguntarse en la escuela quiénes son esta Constanza o este Federico Barbarroja de los que habla Dante en su poema.

Y los lectores de los Cantos ya no sabrán entonces -ni les interesará saberlo- si en aquellos lejanos tiempos Pound fue *güelfo* o *gibelino*”¹³.

El tema de la fama y de la utilidad de la poesía será desarrollado una y otra vez en los epigramas. Así ocurre en los epigramas *Te doy, Claudia estos versos, porque tú eres su dueña* (1980: 13), *Cuídate, Claudia, cuando estés conmigo* (1980: 14), *Muchachas*

¹³Algo parecido dirá Cardenal de su propia poesía en un epigrama famoso:

Nuestros poemas no se pueden publicar todavía.
Circulan de mano en mano, manuscritos,
o copiados en mimeógrafo. Pero un día
se olvidará el nombre del dictador
contra el que fueron escritos,
y seguirán siendo leídos.

Sobre este poema P.W. Borgeson (1984: 42) afirma: “La forma original de *Epigramas* fue la de copias en mimeógrafo, que circularon sumidas en el anonimato, aun cuando lograron despertar bastante interés en el formato y el autor. Epigramas circularon en México, Cuba y Colombia, y Pablo Neruda llegó a publicar algunos, sin saber quién los había escrito”.

que algún día leáis emocionadas estos versos (1980: 18), y *Ésta será mi venganza* (1980: 19).

3. Los epigramas de Cardenal conservan dos rasgos esenciales que han definido tradicionalmente al epigrama: la brevedad y la agudeza final¹⁴. Pero incluso dichas características adquieren en la obra del autor nicaragüense facetas nuevas. Se convierten en vehículos de la condensación poética y de la concepción que tiene Cardenal de la imagen¹⁵. La punta del epigrama, especialmente el epigrama de Marcial y sus múltiples imitadores, constituía un lugar privilegiado, caracterizado por la violación de las máximas conversacionales (y, por tanto, lugar propio para la aparición del lenguaje figurado). En ella se pone de manifiesto el punto de vista que conforma el texto previo, lo que da lugar con frecuencia a una reinterpretación de lo anterior. El epigrama clásico de Catulo o Marcial tiene, por otra parte, un carácter dialógico, lo que hace que la punta en los casos de la tradicional bipartición del epigrama sirva para rebatir un punto de vista ajeno sobre la realidad (expresado de forma explícita en ocasiones, pero más frecuente de forma meramente indirecta).

El carácter disfémico del epigrama satírico, la postura intencionadamente polémica de Marcial contra la artificiosidad literaria y su concepción de sí mismo como poeta de la realidad podían sin duda encontrar un eco de simpatía

¹⁴M.E. Castiglioni (1990: 21) afirma a propósito del uso de la forma epigramática en Cardenal: "La propensione per la forma epigrammatica fu sicuramente un dato comune alla *Generación del 40* (...). Accanto alla suggestione per l'immagine e l'economia espressiva, vi era in questi poeti, mutuata dai *new poets*, il fascino per tale forma di espressione poetica, frequente nelle letterature latine e greche, nonché in quelle orientali, cinesi e giapponesi".

¹⁵P.W. Borgeson (1984: 43) afirma: "la técnica de Cardenal (...) pone en práctica y perfecciona la relación de un significado complejo en el *golpe* que sólo puede librar una sola imagen poética (...). Esta técnica, clave estética del formato, suele producirse al final. Cuadra la llamó el *aguijonazo* (...). El golpe debe ser repentino e inesperado, y una vez dado debe terminar el epigrama, dejándole al lector contemplando su propia reacción de sorpresa o choque (...). Es el ejemplo más concentrado e intenso de la técnica condensatoria que caracterizará todo el efecto del epigrama, para soltarlo en una imagen (...), instantáneamente. Esta condensación, aprendida en el estudio del verso clásico y norteamericano, además de definir la concepción cardenaliana de la imagen poética, llegará a constituir un principio estructural de primera importancia en su verso. Su naturaleza la predispone a efectos tan fundamentales como lo son los cambios de tono y tema en una composición más extensa que el epigrama. Su naturaleza de aparente objetividad (...) aumenta asimismo la eficacia de la técnica exteriorista. Finalmente puede sugerirse que es una técnica afín, en sus entrañas, al verso revolucionario en sí, ya que se efectúa en el lector como un inesperado golpe que le da el maestro *zen* al discípulo torpe: el choque produce una percepción radicalmente modificada de la cuestión, y hace trizas toda indolencia. Predispone, en última instancia, a verse el mundo de otra manera, y actuar a base de esas nuevas percepciones". Como puede verse, esta concepción, bastante tradicional por otra parte, del epigrama retoma lo que son temas convencionales en la crítica tradicional del género, como la idea de la *punta* e incluso la metáfora tradicional del *aguijón*.

dentro de la poética exteriorista de Cardenal¹⁶. La definición del epigrama incluía tradicionalmente, por otra parte, la exposición unitaria referente a un objeto o persona, lo que le confiere un carácter de poesía objetual, que permite su modernización desde el punto de vista de una poética exteriorista, que rechaza la abstracción poética y busca la condensación y la imagen, procedimientos que en Cardenal entroncan además con la dimensión ética (y política) de su poesía.

La originalidad de los epigramas de Cardenal con respecto a los recursos clásicos del epigrama puede comprobarse fácilmente al examinar algunas de las técnicas literarias de las que se sirve, como la superposición, la yuxtaposición de imágenes y la vaguedad. La influencia de la poesía imaginista es visible en el gusto por cierto tipo de imágenes. Así ocurre en el siguiente epigrama (1980: 35):

Tus ojos son una luna que riela en una laguna negra
y tu pelo las olas negras bajo el cielo sin luna
y el vuelo de la lechuza en la noche negra.

Junto a las metáforas, los efectos de sonido y el juego fónico-semántico dominan el texto. La estructuración de los dos primeros versos es muy cuidada. Al paralelismo sintáctico se une la disposición en quiasmo de los ecos fónicos y de las metáforas que contrastan la luna con las aguas (*tus ojos son una luna - en una laguna negra - tu pelo las olas negras - bajo el cielo sin luna*). Las repeticiones fónicas subrayan la conexión semántica “luna-cielo” y “laguna-olas”. A la relación fonética *luna - laguna* en el primer verso responde la que enlaza *pelo* con *cielo* en el segundo. El último verso desarrolla desde el punto de vista semántico la imagen del cielo sin luna y está también conectado fónica y sintácticamente con los anteriores: *pelo - cielo - vuelo; laguna - lechuza; cielo sin luna - noche negra*. Las imágenes de la luz y las complementarias de la oscuridad se funden simbólicamente en el vuelo de la lechuza. El efecto principal del poema se basa en la confusión entre el paisaje y las metáforas que describen los ojos y el pelo. La *luna que riela en la laguna* es una metáfora para describir los ojos negros, como las olas lo son del cabello, pero al tiempo hacen referencia al paisaje en que se sitúa la escena. El paisaje se convierte en los ojos y el cabello en que el poeta lo ve reflejado. Esta fusión se pone de manifiesto por el contraste entre el poema y estos otros versos (1980: 39)¹⁷:

¹⁶Cf. sobre estos aspectos de la poética de Marcial K. Preston (1920: 340-352) y M. Citroni (1968: 259-301).

¹⁷Una versión negativa de estos poemas se encuentra en el siguiente epigrama: *Dueña por muchos años de mis pensamientos, / y después por muchos años dueña de mis sueños, / cegua blanca en la noche, lepra, lechuza, luna: / ¡hace ya muchos años que no sueño contigo!*. Este texto figura en *Poesía de uso* (1979: 68), pero no se encuentra en la edición de los *Epigramas* que utilizamos.

Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa
 -un banco debajo de un árbol de quelite-
 (...)
 Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;
 la luna reflejada en la laguna de Tiscapa,
 las luces del palacio del dictador,
 las ranas cantando abajo en la laguna...

Mientras la figuración domina totalmente el primer poema, el segundo presenta las mismas imágenes, pero referidas a una situación concreta, la del encuentro amoroso.

Una metáfora cualquiera, como *tus ojos son una luna*, puede ser justificada convirtiéndola en una percepción especial, en una especie de iluminación, o recurriendo a creencias míticas. Esta ambigüedad del lenguaje figurado, que puede entenderse como figura o como una percepción especial, era un fenómeno bien conocido y codificado por la retórica tradicional. El epigrama clásico y barroco utilizaba con frecuencia este recurso, convirtiéndolo en un rasgo típicamente manierista. La percepción errónea se entiende entonces inevitablemente como una ficción, una violación de la máxima conversacional de cualidad, que debe ser interpretada por el lector. En la poesía moderna, en cambio, dicha ambigüedad sirve para poner de manifiesto la interacción entre el sujeto y el objeto de la percepción, como un medio de expresar la intuición y la iluminación interior.

Muchos de estos poemas recuerdan de este modo el arte del *haiku*. Característicos de las adaptaciones del *haiku* en la poesía moderna occidental son la atención al instante y a la impresión, la vaguedad e indeterminación (1980: 59)¹⁸: *Las pesadas gotas parecen / pasos subiendo la grada / y el viento golpeando la puerta / una mujer que va a entrar*¹⁹. La poesía moderna utiliza con frecuencia la yuxtaposición de imágenes para difundir un tono y espíritu de unidad que mezcla y funde cada cosa con lo demás. Se busca de este modo reunir ciertos aspectos de la experiencia (real o imaginada) de forma que suscite un nuevo

¹⁸Cf. sobre el *haiku* y su influencia en la literatura castellana Octavio Paz (1971), F. Rodríguez-Izquierdo (1972), Luis Antonio de Villena (1973), Y. Lecerf (1974) y P. Aullón de Haro (1985). Cf. sobre el *haiku* y la poesía de Pound E. Miner (1963).

¹⁹Sobre la lírica oriental comenta Cardenal: "Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del ideograma chino, es decir, a base de superposición de imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen... Ese es el ideograma de Pound; así como los chinos escriben, porque la lengua china, es, según Pound, esencialmente poética. En cambio, nosotros estamos acostumbrados a otro tipo de lenguaje, y sólo a través de la poesía podemos expresarnos como los chinos con el ideograma, es decir, mediante la superposición de imágenes. Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes" (citado por M.E. Castiglioni: 1990, 18).

significado por simple yuxtaposición²⁰. La fusión de este recurso literario con la técnica tradicional del epigrama puede verse, por ejemplo, en el siguiente texto de Cardenal (1980: 30):

De pronto suena en la noche una sirena
de alarma, larga, larga,
el aullido lúgubre de la sirena
de incendio o de la ambulancia blanca de la muerte
como el grito de la ceguera en la noche,
que se acerca y se acerca sobre las calles
y las casas y sube, sube, y baja
y crece, crece, baja y se aleja
creciendo y bajando. No es incendio ni muerte:
Es Somoza que pasa.

La sorpresa final era desde la antigüedad, como hemos señalado, un rasgo característico del epigrama como género, especialmente del epigrama satírico. Sin embargo, resulta curioso que la frase final recuerde irónicamente el final de una rima de G.A. Bécquer (10,8, *¡Es el amor que pasa!*). Las distintas interpretaciones que se ofrecen al comienzo del texto del signo que constituye el sonido de la sirena son las esperables en principio (aquello a lo que la sirena está asociada habitualmente); sólo en la última frase del texto se nos da su significado real: se trata del paso del dictador. No estamos, sin embargo, ante una simple substitución de una serie de significados corrientes del signo por otro menos habitual. El texto nos obliga a asociar la figura del dictador con la sirena que anuncia la muerte o el incendio²¹. El peligro y la soledad significados por el aullido y el grito establecen así un clima asfixiante. Las repeticiones hacen del sonido algo interminable (como la dictadura); se acerca amenazante o se aleja como buscando una víctima, planteando la duda sobre quién es la víctima y dónde es la desgracia.

Parecido efecto produce otro poema satírico contra el mismo personaje (1980: 54): *Uno se despierta con cañonazos / en la mañana llena de aviones. / Pareciera*

²⁰Cf., por ejemplo, la distinción de Ph. Wheelwright (1979) entre dos aspectos de la metáfora: *epifora* y *diáfora*. Wheelwright aduce como "primariamente epifórico" precisamente uno de los poemas más famosos de Ezra Pound (1971: 109): *The apparition of these faces in the crowd; / Petal on a wet, black bough*.

²¹La asociación de este procedimiento textual con la metáfora se hace evidente si tenemos en cuenta la relación de ésta con dos de las máximas conversacionales de H.P. Grice (1991), al suponer a la vez una violación de las máximas de cualidad y de pertinencia. Este segundo aspecto de la metáfora propiamente dicha, es comparable al fenómeno textual que nos ocupa. Los distintos planos de significado de un texto literario deben ser coherentes, lo que constituye precisamente una de las convenciones que presiden la interpretación de toda obra literaria. Esa exigencia de coherencia puede originar un proceso de interpretación metafórico, que es característico de la poesía moderna.

que fuera revolución: / pero es el cumpleaños del tirano. También en este caso se recurre a la sorpresa final de acuerdo con la técnica propia del epigrama. Nuevamente el texto comienza con la referencia a una circunstancia que constituye un signo. La segunda parte del poema lo explica. Tras la primera interpretación imaginaria del verso 3 (*pareciera*), el verso 4 nos ofrece con amarga ironía el sentido real: el cumpleaños y la vanidad del tirano. El principio de interpretación es el mismo. El texto nos obliga a entenderlo como una totalidad; al fin y al cabo, hay algo que comparten la revolución y el tirano: la violencia. Somoza representa, a los ojos de Cardenal, la violencia institucionalizada. La punta epigramática viene así a formar parte de la misma técnica del montaje, aprendida de la poesía de Pound, utilizada en los poemas extensos; técnica de montaje que en Cardenal se extiende al propio verso, que por su naturalidad rítmica, puede ser aislado, contraponiendo una frase con otra, una imagen con la anterior.

La vaguedad como recurso literario se utiliza a veces en las composiciones de temática política (1980: 31): *Se oyeron unos tiros anoche. / Se oyeron del lado del cementerio. / Nadie sabe a quién mataron, o los mataron. / Nadie sabe nada. / Se oyeron unos tiros anoche. / Eso es todo.* El lector adivina lo que el hablante calla²²; la propia ignorancia y el silencio del hablante hacen tangible la presión coercitiva, el silencio impuesto, de la dictadura. El propio desconocimiento de las circunstancias, la falta de reacciones, es suficientemente significativa. El carácter anónimo de los destinatarios de la violencia hace de esta una violencia contra la colectividad. Las repeticiones, al constituir una violación de la condición preparatoria del acto de habla, que exige que se trate de información nueva, no conocida por el receptor, contribuyen inequívocamente a dicho efecto de sentido, pues el lector debe recuperar esa violación dándole un sentido, enfatizando la importancia de los hechos en contraste con el silencio que los rodea²³.

²²P.W. Borgeson (1984: 44), que ejemplifica precisamente con este epigrama el *aguijonazo* o técnica condensatoria de los epigramas de Cardenal, advierte: "Está visto que el golpe no tiene que ensordecir al lector, sino nada más despertarlo, cambiarlo. Puede ser callado, mínimo. Pero debe basarse siempre en el contraste, y el cuidadoso control del vocabulario y ritmo que le preceden, para surtir su pleno efecto". Del mismo modo M.E. Castiglioni (1990: 25) señala como rasgos del epigrama de Cardenal, heredados del código epigramático tradicional, el contraste y la punta final a propósito de los textos que nos ocupan: "Due sono quindi le caratteristiche essenziali dell'epigramma. In primo luogo il *contrasto*, che può darsi tra la percezione sensoriale di un fenomeno e la sua gestione politica: *se oyeron unos tiros / nadie sabe nada*, oppure tra la aspirazione soggettiva e la realtà oggettiva: *pareciera que fuera revolución / pero es el cumpleaños del tirano*. In secondo luogo vi è il *finale*, che deve risultare secco e perentorio, una sentenza senza possibilità di appello".

²³El mismo procedimiento se utiliza en este otro poema (1980: 46):

La Guardia Nacional anda buscando a un hombre,
Un hombre espera esta noche llegar a la frontera.
El nombre de ese hombre no se sabe.

4. La yuxtaposición, la superposición de imágenes y la vaguedad son recursos reiterados a lo largo de toda la colección de los *Epigramas*. La yuxtaposición aparece, por ejemplo, en aquellos epigramas que se basan en el contraste entre la permanencia de la naturaleza y de las circunstancias que rodeaban el primer encuentro amoroso y la desaparición del amor. Aún más significativa es la frecuencia con la que los dos grandes temas del libro, el amor y la política, se funden²⁴. La experiencia fragmentaria que une elementos que aparentemente no tienen nada que ver el uno con el otro conforma en el espíritu del poeta una unidad, un clima. La asociación (o el contraste) entre política y amor es clave en los epigramas. *Epigramas* es una obra presidida por el clima creado por un acontecimiento atroz, descrito en *Hora 0*. En los epigramas ese clima se perpetúa tras la conspiración de abril, haciéndolo más insostenible al invadir la cotidianidad y corromperla. De este modo la práctica de la retractación adquiere un valor nuevo. Las situaciones de la poesía amorosa de Cardenal son intencionadamente comunes. El poeta variará una y otra vez los mismos motivos. El mundo de la naturaleza y de los ciclos estacionales, temática ligada a los poemas de amor, está igualmente presente en *Hora 0* como símbolo escatológico de renacimiento, asociado al futuro soñado. En este clima espiritual el epigrama, con sus reticencias, su brevedad, su difusión parcial, se convierte en el vehículo poético adecuado, al igual que los procedimientos literarios que lo caracterizan, la yuxtaposición y la superposición de imágenes que hablan por sí mismas, la vaguedad que dice todo sin decirlo: vehículo perfecto para la palabra coaccionada en un universo fragmentario. Podemos superponer a la lectura de los *Epigramas* la de *Hora 0*, el gran poema clandestino, contemporáneo del poemario. Los silencios entonces se llenan, los espacios vacíos se colman y la imagen queda completa.

Hay muchos hombres más enterrados en una zanja.
 El número y el nombre de esos hombres no se sabe.
 Ni se sabe el lugar ni el número de las zanjas.
 La guardia Nacional anda buscando a un hombre.
 Un hombre espera esta noche salir de Nicaragua.

En realidad es innecesario conocer el nombre de las víctimas anónimas porque la violencia no recae sobre ellos como consecuencia de sus actos, sino que se trata de la violencia como forma institucionalizada de represión. Estos poemas evocan una vez más la conspiración de abril. Cf. sobre la participación de Cardenal en dichos sucesos J.L. González-Balado (1978: 60-89).

²⁴P.W. Borgeson (1984: 45) escribe: "La poesía, ya en esta época, todavía juvenil, se abre al amor como pasión erótica e igualmente al amor como sentimiento patriótico. La confluencia de las dos pasiones de Cardenal antecede la definitiva ampliación del concepto del amor que después de la conversión religiosa en 1956, sería ya en Cardenal un amor a la misma humanidad".

Pero además de los contactos con *Hora 0*, evidentes por la proximidad temática, los epigramas mantienen una profunda relación con el núcleo lírico de la mejor poesía posterior de Cardenal. Un caso entre muchos será suficiente para ilustrar esta afirmación. El recurso de la vaguedad confiere, por ejemplo, un valor simbólico a la luz y la ambientación nocturna de una escena aparentemente común como la que encontramos en el siguiente epigrama:

Todavía recuerdo aquella calle de faroles amarillos,
con aquella luna llena entre los alambres eléctricos,
y aquella estrella en la esquina, una radio lejana,
la torre de la Merced que daba aquellas once:
y la luz de oro de tu puerta abierta, en esa calle.

La deixis temporal de los primeros demostrativos, referidos a términos concretos y permanentes, y el contraste con la inmediatez de *esa* traducen un complejo de experiencia en el que realidad física exterior y tiempo, objetos físicos y vida interior, se funden. La imagen traduce un instante, un complejo intelectual y emotivo. Según la concepción de Pound, la presentación instantánea de tal "complejo" produciría un repentino sentido de liberación, de habernos escapado de las limitaciones impuestas en nosotros por el tiempo y el espacio. La luna brilla aquí junto a *los alambres eléctricos* que añaden una connotación política negativa. Una yuxtaposición de imágenes similar se da en un epigrama ya citado anteriormente: *la luna reflejada en la laguna de Tiscapa, / las luces del palacio del dictador* (Cardenal, 1980: 39). La imagen visual tiene una gran importancia en la obra de Cardenal y se asocia siempre a un componente temporal. En el texto que nos ocupa las imágenes de la luz se suceden: los faroles, la luna llena, la estrella en la esquina, la luz que sale por la puerta abierta. Y unidas a ellas las imágenes afines del sonido. La casa con la puerta abierta constituye un punto de destino predestinado, que atrae y excluye. Este uso de la imagen simbólica anticipa la mejor poesía religiosa del autor, sobre todo en *Gethsemany Ky*, no menos que el simbolismo de la luz en los grandes poemas de temática política. Una situación similar será rememorada mucho más tarde en la *Cantiga 5: Estrellas y luciérnagas* de *Cantico Cósmico* (1996: 194):

Aquel viejo reloj de La Merced a medias iluminado
que señalaba las 8, la hora de la visita a ella
- y hora en que la vieja María Cabezas al fondo de la casa
en su vieja butaca empezaba su primer rosario-
ahora que escribo estos versos, tantos años después,
¿estará marcando esta hora de ahora, o estará descompuesto
parado en cualquier hora, tal vez las 8 de la noche
de muchos años atrás
inútilmente?

Más tarde afirma (1996: 194-195)²⁵:

La luz de una estrella visible pueden ser 1.000 años luz
pero aquella espera frente a la casa iluminada
era un tiempo demasiado largo.
El reloj redondo de la Merced llenando toda la noche
y no dando nunca las 8.

El tiempo es el tema auténtico de este texto. El símbolo del reloj parado corresponde a la imagen presente en la memoria, mientras los protagonistas y la realidad han cambiado²⁶. Cardenal (1996: 193) ha evocado anteriormente la teoría agustiniana del tiempo (*Ah, compañero Agustín*). El tiempo es como un reloj parado²⁷.

5. En las páginas anteriores hemos intentado demostrar la relación entre los epigramas de Cardenal y la poesía grecolatina. El examen detenido de los paralelismos ha puesto de manifiesto, por otra parte, la complejidad de dicha relación. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que el vínculo que la intertextualidad establece entre el texto y el subtexto al que remite es siempre compleja; no se establece entre textos aislados; cada texto aporta su relación con un contexto y con un cotexto. Ambos textos pueden presuponer un sistema cultural y un sistema literario y genérico distintos. Por tanto, a la hora de estudiar la influencia de un autor clásico sobre la literatura posterior, no sólo es preciso tener en cuenta los textos clásicos utilizados o imitados realmente por una época o que son leídos por un autor; es necesario además considerar el modo en que esa época utiliza e interpreta los textos del pasado y los integra en las prácticas literarias y culturales propias y en su ideario literario. De este modo, la intertextualidad puede implicar dos clases distintas de proyección (que pueden, por otra parte, ser o no conscientes). El contexto actual (y especialmente el sistema literario al que la obra responde) puede proyectarse sobre el pasado o, a la inversa, el pasado puede proyectarse sobre el presente. La simple selección en una antología de los textos de un autor del pasado supone, por ejemplo, casi inevitablemente una manipulación intertextual del original, que es adaptado a las tendencias literarias actuales.

Los dos tipos de manipulación a los que hemos hecho referencia se dan en el caso de la relación entre los epigramas de Cardenal y sus precedentes en la literatura clásica. El género epigramático tuvo que someterse en la literatura

²⁵Cf. el motivo de la lejanía y de la contemplación de las estrellas en el epigrama que comienza *Ileana: la Galaxia de Andrómeda...* (Cardenal, 1980: 55).

²⁶Nótese el juego de palabras *hora / ahora*.

²⁷*El tiempo no es como un reloj en constante tic tac / presente - pasado presente - pasado sino / como un reloj que se ha quedado parado. / No pasa el tiempo, / pero nosotros pasamos.*

moderna, para sobrevivir, a un proceso de adaptación a los ideales literarios que presiden la literatura occidental desde el Romanticismo²⁸. En esa proyección que supone la interpretación de la literatura del pasado a través de las concepciones literarias modernas los distintos subtextos a los que remite el texto pueden situarse en niveles diferentes. Es lo que ocurre en los epigramas de Cardenal con la poesía clásica y la obra de Pound. La obra de Pound, en la que ya están muy presentes los autores de la literatura clásica, actúa como mediadora entre Cardenal y los autores del pasado, junto a géneros pertenecientes a otras culturas distintas, como el *haiku*, y tanto unas fuentes como otras son interpretadas a la luz de la idea del *exteriorismo*, que en la obra del poeta sudamericano adquiere connotaciones no sólo estéticas sino éticas. La recuperación del género epigramático en la poesía de Cardenal constituye un fenómeno parecido al que se plantea a propósito de la adaptación que la poesía moderna occidental realizó con el *haiku*. No resulta, pues, extraño que algunos de los epigramas de este autor recuerden los procedimientos tradicionales de este tipo de poesía. Los géneros son un aspecto de la capacidad metacomunicativa de los textos: es decir, de su capacidad de mostrarse a sí mismos, de codificar cómo han de ser leídos e interpretados. Al insertarse en un género y en un sistema literario diferente la propia forma genérica pierde su carácter dominante para convertirse en un factor más dentro del juego de planos significativos o códigos del texto. El uso del epigrama (especialmente en los casos en que su relación con la tradición clásica es evidente) corresponde a la práctica continua en su obra de la poesía intertextual.

Inversamente, la literatura clásica (o mejor dicho, una cierta imagen de ella) se proyecta sobre el presente, de modo que actúa como vehículo de la reacción frente a la tradición lírica anterior, representada, por ejemplo, por la poesía de Pablo Neruda, que, por otra parte, tantos puntos de contacto tiene con la de Cardenal. El núcleo poético más importante de los epigramas, lo más característico de la voz poética de Cardenal, se encuentra, sin embargo,

²⁸La concepción tradicional del epigrama en las poéticas clasicistas implicaba un fuerte componente *pragmático* (en el sentido que da a este término M.H. Abrahams, 1975: 33-45), centrado en el efecto sobre el lector, que se refleja en el epigrama clásico y barroco. Sobre el contraste que la concepción tradicional del epigrama suponía con respecto a la idea de la literatura dominante desde el Romanticismo puede verse W. Barner (1985). Durante mucho tiempo ha sido tradicional oponer el epigrama intelectual, consciente y retórico, dirigido a conseguir un efecto sobre el público, a la lírica emocional, poética e inconsciente. De ahí que la crítica moderna tendiera a revalorizar la poesía epigramática helenística. Los intentos de revitalizar el género han dado lugar, por consiguiente, a un progresivo acercamiento a la poesía lírica, aun conservando ciertos elementos de la tradición que remonta a Marcial, como su relación con lo cotidiano y con la sátira y su pretensión de poesía basada en la realidad. La aproximación entre epigrama y *haiku*, al tratarse de dos formas breves y al poder adoptar también el género oriental el tono satírico, resultaba natural.

probablemente en la presencia de elementos simbólicos que anuncian ya los poemas de *Gethsemany, Ky*.

La complejidad de la relación intertextual es visible, por ejemplo, en un epigrama como el que empieza *Recuerda tantas muchachas bellas que han existido* (1980: 37), que evoca la poesía de Propertio, junto a la adaptación que de esta hizo E. Pound, objeto a su vez de una traducción por parte del propio Cardenal. El *Homage to Sextus Propertius* de Pound no es a todas luces una traducción, a pesar de que la reutilización de materiales propercianos diera lugar en el momento de su publicación a una viva polémica. El texto adquiere el carácter de un monólogo dramático, de modo que dentro de la ficción literaria la situación presupuesta por el texto es diferente de la implicada por la relación comunicativa autor/lector²⁹. Este recurso da un carácter necesariamente sesgado al material properciano. El texto de las elegías se transforma en el pensamiento secreto del poeta latino, convertido en personaje. Los clichés poéticos, que corresponden al lenguaje literario de la época en que escribe Propertio, adquieren al pasar al poema de Pound un sentido claramente irónico³⁰. En una traducción, en cambio, el emisor continúa siendo el del texto original, mientras que el traductor se limita a transcodificar el texto. Hay, sin embargo, una diferencia profunda entre la traducción filológica de un poema, en la que el texto de la traducción permanece en un plano diferente del texto original y una *recreación*, como la que hace Cardenal del texto de Pound en su traducción, que se aproxima a una imitación. En este último caso el texto tiende a ser integrado indirectamente en el contexto de la literatura actual, algo que no ocurre en la traducción filológica.

En el caso de sistemas culturales diferentes la imitación sólo es posible mediante la substitución de un universo semiótico por otro que resulte equivalente, de modo que la imitación implica, como en la traducción, una

²⁹La sofisticación del procedimiento es visible igualmente en un poema breve como *Papyrus* (Pound: 1971, 112): *Spring... / Too long... / Gongula...* Dado el carácter fragmentario del texto y la falta de coherencia consiguiente, hemos de reconstruir su sentido apelando a esquemas de la conducta humana y de la poesía amorosa: la llegada de la primavera, la ausencia de la amada, la nostalgia del amor, el tiempo que se hace demasiado lento para el enamorado, etc. El poema como tal no se identifica con el texto fragmentario, ni el poeta con el hablante: el poema incluye también los vacíos del texto, los puntos suspensivos que representan el paso del tiempo. La destrucción del papiro es comparable a la sensación del paso del tiempo en el texto *original*, quedando así plasmado un sentimiento de pérdida irrecuperable. Significativamente, lo que ha llegado hasta nosotros es lo más convencional de la situación discursiva. Esa convencionalidad contrasta con el nombre propio, que indica lo individual, la condición irrepetible de la experiencia, y evoca una larga cadena de asociaciones mentales, irrecuperable para nosotros, que podemos sólo imaginar y que se expresan poéticamente en la sonoridad del nombre, debida a falsas vinculaciones léxicas.

³⁰No han faltado, sin embargo, estudiosos que se han inspirado en la lectura de Pound en su interpretación de Propertio. Cf. al respecto J.P. Sullivan (1976) y D.T. Benediktson (1989).

transcodificación. Pero en los epigramas de Cardenal esa transcodificación no es completa. El universo semiótico actual no substituye totalmente al original (*Acaya* rima, por ejemplo, con *Managua*), lo que da a los textos una gran profundidad temporal. El autor deja además términos espía, huellas que remiten a las fuentes. La forma genérica no resulta nunca totalmente integrada y adquiere de este modo un significado añadido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, M.H. (1975) *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral.
- Aullón de Haro, P. (1985) *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la Modernidad*, Madrid: Playor.
- Barner, W. (1985) "Zum Epigramm und seiner Tradition in der Neuzeit", *Gymnasium* 92, 350-371.
- Benediktson, D.T. (1989) *Propertius: Modernist Poet of Antiquity*, Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois Univ. Press.
- Black, M. (1962) *Models and Metaphors*, Ithaca: Cornell UP.
- Borgeson, P.W. (1984) *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, London: Tamesis Books.
- Cardenal, E. (1979) *Poesía de uso (Antología 1949-1978)*, Buenos Aires: Cid.
- Cardenal, E. (1980) *Epigramas*, 2.^a ed., Barcelona: Tusquets [1978].
- Cardenal, E. (1980) *Vida en el amor*, Salamanca: Ed. Sígueme.
- Cardenal, E. (1996) *Antología nueva*, Madrid: Trotta.
- Castiglioni, M.E. (1990) "Para qué metáforas?": *la poetica di Ernesto Cardenal*, Firenze: Nuova Italia.
- Citroni, M. (1968) "Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale", *Dialoghi di archeologia* 2, 259-301.
- González-Balado, J.L. (1978) *Ernesto Cardenal, poeta, revolucionario, monje*, Salamanca: Sígueme.
- González de Escandón, B. (1938) *Los temas del "carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Univ. de Barcelona.
- Grice, H.P. (1991) "Lógica y conversación", en L.M. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado*, Madrid, 511-530 (=P. Cole y J.L. Morgan, eds., *Syntax and Semantics. Speech Acts*, New York - London: Academic Press, 1975).
- Homberger, E., ed. (1972) *Ezra Pound. The Critical Heritage*, Boston: Routledge & Kegan.
- Lecerf, Y. (1974) "Des poèmes cachés dans d'autres poèmes", *Poétique* 18, 137-159.
- Miner, E. (1963) "Pound, Haiku, and the Image", en W. Sutton, ed., *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 115-128 (=The Hudson Review, 1956-1957, 570-584).

- Pound, E. (1971) *Personae. The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, New York: Faber.
- Pound, E. (1975) *Selected Poems 1908-1969*, London - Boston: Faber.
- Pound, E. (1979) *Antología*, tr. de J. Coronel Urtecho y E. Cardenal, Madrid: Visor.
- Paz, O. (1971) "La tradición del haiku", en *Los signos en rotación*, Madrid: Alianza, 235-250.
- Preston, K. (1920) "Martial and Formal Literary Criticism", *Classical Philology* 15, 340-352.
- Ramírez de Verger, A. (1989) "Introducción", en Propertio, *Elegías*, Madrid: Gredos.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (1972) *El Haiku japonés*, Madrid: Guadarrama.
- Rudd, N. (1994), *The Classical Tradition in Operation. Chaucer / Virgil, Shakespeare / Plautus, Pope / Horace, Tennyson / Lucretius, Pound / Propertius*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Sklodowska, E. (1983) "Estructuras míticas en *La hora 0* y en el *Homenaje a los indios americanos*, de Ernesto Cardenal", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 12, 129-144.
- Sullivan, J.P. (1963) "Pound's *Homage to Propertius*: The Structure of a Mask", en W. Sutton, ed., *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 142-151 (= *Essays in Criticism*, X, 239-249).
- Sullivan, J.P. (1976) *Propertius: A Critical Introduction*, Cambridge - London - New York - Melbourne: Cambridge Univ. Press.
- Sutton, W. ed. (1963) *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Villena, L.A. de (1973) "Del *haiku*, sus seducciones y tres poetas de lengua española", *Prohemio* 4, 143-174.
- Wheelwright, Ph. (1979) *Metáfora y realidad*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Yeats, W.B. (1977) *Símbolos*, J. Tovar, ed., México: Avena.