

EL AMERICANISMO INDIGENISTA EN ERNESTO CARDENAL: PACIFISMO UTÓPICO Y ARQUEOLOGÍA DECADENTE

THE INDIGENIST AMERICANISM IN ERNESTO CARDENAL:
UTOPIC PACIFISM AND DECADENT ARCHEOLOGY

LEONEL DELGADO ÁBURTO

Universidad de Chile
ldelgadoa@u.uchile.cl

Resumen: Este artículo plantea que el americanismo en *Los ovnis de oro* (1992) de Ernesto Cardenal funciona con un carácter de contrahistoria que intenta recoger la memoria de los vencidos. El análisis se detiene en poemas que tratan las culturas indígenas norteamericanas y mesoamericanas. En el caso de la cultura indígena norteamericana, Cardenal enfatiza el pacifismo de los indígenas, lo decisivo de la función del héroe cultural, la aspiración de fundir geográficamente a Nicaragua y los Estados Unidos, y de actualizar elementos de la cultura material indígena. En el caso de la cultura mesoamericana, Cardenal trabaja con la idea de decadencia cultural, atribuyendo al militarismo este declive, el que se proyecta en el presente histórico de dictaduras militares en Centroamérica. El artículo destaca la importancia de la cultura norteamericana como uno de los ejes decisivos en el desarrollo del indigenismo de Cardenal.

Palabras clave: Americanismo, Indigenismo, Poesía Indigenista, Ernesto Cardenal, Nicaragua.

Abstract: Through the analysis of poems with North-American and Meso-American themes, this article states that Cardenal's Americanism, as is expressed in *The Golden Ufos* (1992), intends a counter-history that collects the memory of the defeated. Concerning the North-American Indigenous culture, Cardenal emphasizes the pacifism of Indian and the importance of a cultural hero. In addition, he reveals a desire of geographical fusion of Nicaragua and the US, and of actualization of elements of indigenous material culture. Regarding the Meso-American culture, Cardenal works with the idea of cultural decadence due to the victory of militarism among Mayas. Furthermore, he ties this militarism to historical actual dictatorships in Central America. The article remarks, also, the importance of the US-American culture in Cardenal's indigenism.

Keywords: Americanism, Indigenism, Indigenist Poetry, Ernesto Cardenal, Nicaragua.

Recibido: 21/01/2020. Aceptado: 02/07/2020.

En *Los ovnis de oro* (1992) Ernesto Cardenal ofrece un replanteamiento de la historia de las Américas vista a través de relatos y mitos de las sociedades y culturas indígenas¹. Esta intención americanista parece colocar a Cardenal en la tradición de Whitman o Neruda, si bien resaltan en el nicaragüense énfasis específicos. Por un lado, la inclusión, junto al territorio latinoamericano, de Norteamérica, y sobre todo los Estados Unidos (implicando una especie de lectura panamericana), favorecida por la amistad de Cardenal con Thomas Merton y por la tradición de acogida de la literatura norteamericana en Nicaragua, e, incluso, por la condición de protectorado norteamericano del país durante gran parte del siglo XX (Gobat 2010, p. 10). Por otro lado, Cardenal hace uso de una perspectiva crítica sobre el mundo capitalista de la posguerra mundial, las dictaduras centroamericanas, el auge de la guerra fría y el militarismo, la guerra de Vietnam y la consolidación del consumismo capitalista, entre otros temas². Esto se contrapone en el poemario con la idealización de las sociedades indígenas como reservorio utópico anticapitalista, pacifista, ecologista y revolucionario³. Pero, sobre todo, en vez de una narrativa totalizante y sucesiva, que parte de la naturaleza precolombina y la vida indígena para dar cuenta progresivamente de la conquista y colonización y el dominio capitalista, como intenta Neruda en *Canto general*, en Cardenal sobresale una perspectiva que se podría llamar contrahistórica y fragmentaria⁴ (asociada con el uso del collage poético) en que se enfatiza la historia “menor” indígena y su presencia en la modernidad como instancia crítica del presente.

¹ *Los ovnis de oro* es una reedición aumentada de *Homenaje a los indios americanos* (1969).

² Estos temas son centrales en los poemarios de Cardenal de los años 1960s, además de *Homenaje: Gethsemani, Ky.* (1960), *Salmos* (1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), lo que muestra la importancia del encuentro de Cardenal con la cultura norteamericana y con Merton.

³ La fecha de edición de *Los ovnis*, en 1992, implica, además, una relación contextual con la celebración del V Centenario de la Conquista española. Durante los años 1980s, siendo Ministro de Cultura de la revolución sandinista, Cardenal retoma la temática indigenista en su poesía. La tensión política y bélica del sandinismo con los indígenas nicaragüenses (principalmente los miskitos) puede tener cierto vínculo con este reposicionamiento indigenista de Cardenal.

⁴ Según Quattrocchi-Woisson, la contrahistoria es construida en torno a una memoria contrariada, parte de una “derrota en el pasado” y retoma la perspectiva de los vencidos (cit. Carnevale, 1998, p. 63).

Dar cuenta de todas estas características implicaría una lectura total y sistemática de *Los ovnis de oro* la que, según mi conocimiento, todavía no se ha hecho⁵. Hasta el momento se cuenta con las valiosas descripciones temáticas que realizó Morrow (2010), en las que clasifica los poemas de Cardenal según áreas culturales y geográficas. Por su parte, Henighan (2014) ha hecho un aporte sustancial al describir el recorrido vital e intelectual de Cardenal, enfatizando la importancia que tuvo su deriva norteamericana de los años 1950s, cuando Cardenal viajó al Monasterio de Getsemaní en Kentucky, para convertirse en monje trapense bajo la guía de Merton. Es durante este periplo que se consolida la perspectiva americanista e indigenista de Cardenal (2003). La publicación de las memorias de Cardenal (tres tomos, entre 1999 y 2004), así como la correspondencia entre Thomas Merton y Ernesto Cardenal (2003), editada y traducida por Santiago Daydí-Tolson, contribuyen también a caracterizar su intención indigenista⁶. En efecto, a partir de la lectura de sus memorias, en especial el tomo sobre *Las ínsulas extrañas*, se advierte que tal indigenismo no es simplemente un pretexto temático, sino una práctica cultural⁷. La visita entre turística y etnográfica a comunidades indígenas, el estudio de archivos y bibliografías indigenistas, el proyecto, que Cardenal elabora junto Merton, de una comunidad de contemplación ubicada en América Latina que estuviera cerca de “los indios”⁸ (y que será luego Solentiname), ilustran ese carácter práctico de tal indigenismo.

En este trabajo me concentraré en la relación entre el sui generis americanismo indigenista de Cardenal y el tipo de poemas en que encarna. Subrayaré que el americanismo cardenaleano está fuertemente marcado por los Estados Unidos, por un lado, como deseo de interrelación y fundición con la contrahistoria indígena, por otro lado, como instancia fundamental para desarrollar una perspectiva crítica sobre las culturas mesoamericanas. Como muestra Gobat (2010), el “americanismo” que toma como modelo de

⁵ Con respecto a lecturas de la obra de Cardenal, sigue siendo importante y sugerente la de Borges (1984), si bien obviamente no abarca la obra posterior del nicaragüense.

⁶ Debe mencionarse también la lectura de Le Corre (2006) sobre “Quetzalcóatl”, uno de los poemas emblemáticos de *Los ovnis de oro*.

⁷ Ver particularmente el capítulo “Un seminario en Los Andes”, en *Las ínsulas extrañas* (Cardenal, 2002, pp. 9-81).

⁸ Ver, por ejemplo, en *Vida perdida* (Cardenal, 1999, p. 153), Cardenal cuenta uno de los deseos de Merton, vivir “entre los indios” en una región andina del Ecuador.

civilización a los Estados Unidos, es típico de la elite conservadora nicaragüense. La oligarquía nicaragüense tuvo, en efecto, un afán de apropiación y culto por la modernidad estadounidense que posteriormente derivó en un rechazo por razones nacionalistas, católicas y moralistas. En cierto sentido, Cardenal da continuidad a esta tensión entre admiración civilizatoria y condena moral, cambiando obviamente los términos y el énfasis.

Siendo el modelo de “Canto” de Ezra Pound el más usado en *Los ovnis de oro*, enfatizaré su carácter narrativo y fragmentario, y lo relacionaré con lo que Lienhard llama lo “etnoficcional”. El “Canto” es un poema-reportaje-collage, por lo general largo y con énfasis narrativo, que entrama e incrusta diversas fuentes archivísticas, literarias, memorísticas, testimoniales, coloquiales y visuales o cinemáticas⁹. Observando los tipos de textos producidos por el antropólogo o autor que escribe sobre el “otro” (básicamente, la ficcionalización—narrativa de viajes, novela indigenista—y el relato etnográfico), Lienhard observa que la etnoficción:

menos frecuente pero significativa en el contexto de las relaciones interculturales que generan los colonialismos, es la recreación “literaria” del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial, destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura “exótica” (Lienhard, 1990, p. 290).

En efecto, una característica fundamental de la etnoficción es que “crea la ilusión” que las sociedades exóticas “nos hablan directamente” (ibíd.). Lienhard (1990, p. 308) enfatiza que, por ejemplo, en los ciclos narrativos que retoman las culturas mayas se tiende a focalizar la cultura indígena desde la perspectiva ladina para lograr una unidad, regional o nacional, que está reñida con la realidad contradictoria que viven esas culturas. En el caso de Cardenal esta “voz” indígena aparece proyectada a través de recursos retomados del archivo indígena (como los Oráculos maya, los poemas líricos de Netzahualcóyotl, o las diversas crónicas mesoamericanas), coloniales (como las crónicas hispánicas, entre otros, Sahagún), estudios históricos, arqueológicos y etnográficos, y la propia experiencia del poeta que visita pueblos indígenas o que interpreta coyunturas

⁹ Para una comparación de la forma en que Cardenal retoma (imita o copia) el Canto a lo Pound, ver Fraire (2010).

históricas acentuando una perspectiva indigenista.

Es importante aclarar que tomaré la poesía de tema indígena de Cardenal como *indigenista*, dándole al término el sentido que usa Cornejo Polar (y que implica una separación entre el referente y el receptor). Según Cornejo, el indigenismo “en ningún caso, ni aún en la perspectiva más radical, logra incorporar a los sectores indígenas en su circuito de comunicación” (1978, p. 19). En ese sentido, mi planteamiento se distancia de una supuesta enunciación que haría Cardenal *desde* la voz indígena¹⁰. Al contrario, considero que Cardenal utiliza una enunciación pretendidamente indígena para proyectar deseos políticos, culturales y religiosos suyos (del autor, de su clase, su etnia, su institución—la Iglesia católica). Esto no significa que en los poemas de Cardenal queden desactivados los niveles utópico-políticos, sino, más bien, que quedan circunscritos a una autoridad y contexto distintos de lo que podría ser, por ejemplo, el auge de movimientos sociales indígenas (o de las literaturas indígenas) que ocurre en las recientes décadas en América Latina.

Americanismo, objetos y héroes culturales

Plantearé la cuestión del americanismo en Cardenal a partir de la lectura del poema “Kayanerenhkowa” (Cardenal, 1992, pp. 119-128) que trata la historia de la Confederación Iroquesa¹¹, exaltando el discurso pacifista de Deganawida y Hiawatha, e incorporando escenas cotidianas de Solentiname (en donde Cardenal se encontraba retirado a partir de 1966). Por los acontecimientos y geografías evocados, es evidente que este americanismo incluye los territorios y la civilización de los Estados Unidos, es decir, la modernidad industrial, militar y consumista que Cardenal cuestiona y contrapone al pacifismo indígena. Al igual que varios otros de los poemas indigenistas de Cardenal, “Kayanerenhkowa” cuenta una historia narrada

¹⁰ De hecho, el subtítulo del poemario, “poemas indios”, requiere ser problematizado desde la perspectiva de esa obvia separación entre autor, tema y lector.

¹¹ Cardenal retoma la historia de Deganawida, fundador junto a su vocero Hiawatha, de la Liga iroquesa (siglo XVIII) que unía a cinco naciones indígenas (posteriormente seis) bajo principios de paz, abarcando un vasto territorio norteamericano (Buck, 2015, pp. 82-83).

de manera fragmentada que exalta a uno o varios héroes culturales¹². Netzahualcōyotl, Quetzalcōatl o Deganawida están entre otros personajes históricos o míticos con los que Cardenal, o su voz poética, se identifica, y que traen sanación espiritual o moral a las sociedades, por lo general a través de la práctica del arte o la poesía y el discurso pacifista. Una forma de leer estos poemas sería, en efecto, como especie de añoranza elegiaca por una presencia trascendente (la del héroe cultural) que se corporiza a veces en los poemas en evocaciones realista-cinemáticas. En este caso, me interesa subrayar una confrontación entre técnicas y objetos que sostiene gran parte de esa identificación de Cardenal con el héroe cultural, en este caso principalmente Hiawatha, el poeta (Cardenal, 1992, p. 121).

Los primeros versos de “Kayanerenhkowa” (que significa la Gran Paz) rezan:

Sept. Oct.

En estos meses son las migraciones

(Cardenal, 1992, p. 119)

Se advierte en el fechado y abreviatura de los meses, que se simula o alude a la anotación de un documento o un diario. Sabremos casi al final del poema que dicha anotación está hecha en una máquina de escribir:

Si vos estás triste como yo estoy ahora

yo te consolaré con mi wampúm (sic), o mi vieja

Underwood.

Con conchas. Con estas teclas.

No los teletipos.

Y estas palabras en mis manos serán verdaderas.

(Cardenal, 1992, p. 128)

¹² En “Quetzalcōatl”, Cardenal mismo considera “héroe cultural” a este personaje mítico (Cardenal, 1992, p. 61).

En el poema esto señala un deseo de alianza con la tradición indígena (wampum/máquina de escribir)¹³ y una contraposición con la técnica de, por ejemplo, los teletipos de las agencias noticiosas que, como la AP, no informan de las muertes causadas por la represión de la dictadura de Somoza (Cardenal, 1992, p. 127). Esta confrontación entre técnicas (máquina de escribir/ teletipo) abarca también la industria de la guerra. Por ejemplo, el cierre del poema pregunta:

¿Y hacia dónde van los jets?

¿Van

hacia Vietnam? (Cardenal, 1992, p. 128).

“Kayanerenhkowa” plantea, pues, una confrontación técnica y política, reflejada en la aspiración a abandonar el espacio exclusivo de la significación lingüística, y el deseo de asimilación a formas de comunicación o de codificación que incorporan elementos de la naturaleza y de la cultura material indígena (como los wampum). Por eso, la máquina de escribir cumple idealmente la función de consuelo que Hiawatha asigna a la colección de conchas enhebradas:

Hiawatha el poeta estaba triste

Recogió conchas en la costa

y las ensartó en 3 filas para significar su tristeza.

(...)

“...las filas de conchas serán palabras

“y estas palabras que están en mis manos

“serán verdaderas” (Cardenal, 1992, p. 122).

¹³ Al igual que otras formas de comunicación indígena (kipu, glifos), los wampum combinan conocimiento, ritos sagrados y memoria, y sin duda comprenden una relación importante con la oralidad. Haas (2008, p. 77) los considera una tecnología hipertextual. Sobre los sistemas gráficos y de notación indígenas, ver Lienhard (1990, pp. 39-55).

Se trata de una especie de pacto entre el poeta indígena y Cardenal, en la que este promete asimilar sus medios de producción poética a la función ideal que tenían en la cultura indígena norteamericana. Por eso las disposiciones tipográficas que aporta la máquina de escribir (abreviaturas, sangrías, frases en mayúsculas, algunas marcas visuales como los asteriscos y la representación gráfica del vuelo de las aves representados por el uso de la V), apuntan a ese deseo de una codificación alternativa (o concreta) del poema¹⁴.

Como afirma Price (2014, pp. 7-11), en los años 1960s se estaba cerrando un ciclo histórico en que los objetos (sus flujos modernos, su producción, su representación en los textos) habían formado parte de las preocupaciones de los poetas latinoamericanos, influyendo en las formas de representación. En los 1960s entra en crisis tal fijación y “ahora la materialidad del lenguaje significa crecientemente imágenes eléctricas, resultados de algoritmos, vibraciones” (Price, 2014, p. 11). Es el momento, precisamente, del concretismo brasileño, y de los poemas indigenistas de Cardenal que, si bien parecen muy distantes de los concretistas, en realidad también se afanan por la semiótica de los objetos, sus funciones profanas o sagradas, y su capacidad para producir significado (wampum, máquina de escribir, teletipo).

El poema comienza con un montaje que interrelaciona los espacios de Nicaragua y los Estados Unidos. Esto lo logra Cardenal a través de la observación o la evocación de aves e insectos migratorios, los que en los meses de otoño boreal llegan a los ámbitos lacustres del Gran Lago de Nicaragua (donde está Solentiname) desde los Grandes Lagos en los Estados Unidos (territorio histórico de la Confederación de los Iroqueses). Esta comunión de la naturaleza implica también la convivencia de elementos del consumo y de la cultura moderna, como, por ejemplo, los vuelos comerciales o jets militares, y que también, al igual que las aves, se ven en el cielo de Solentiname:

Sí, como los aviones
El avión de Nueva York sobre estas soledades
Viendo tal vez una película en colores.

¹⁴ Sobre los usos estratégicos de la tipografía en Cardenal, ver Borgeson 1984, pp. 87-89.

YO Y ELLAS EN PARIS*** con Tony Curtis y Janet
Leigh**

sobre Solentiname.

Y van

volando en V

los patos canadienses

¿vendrán del Lago Ontario?

(Cardenal 1992, p. 119).

La alusión hollywoodense no sólo simula gráficamente la marquesina de una sala de cine o de un anuncio publicitario (incrustando el consumo moderno en el espacio de la soledad premoderna) sino que adquiere una resonancia biográfica, pues la vida eremítica de Cardenal lo separa de ese “YO” mencionado en el título de la película que alude a un poeta mundano que quedó en el pasado. Por otra parte, la tensión entre naturaleza y modernidad (ciclos de migración naturales y redes de comunicación globales que enmarcan la vida de los sujetos), conlleva en el poema el contraste entre la Liga de Naciones de los iroqueses y las Naciones Unidas, para lo cual Cardenal va a evocar la historia de la Confederación. Así gran parte del poema trata de la historia mítica de la llamada *Pax iroquoia*.

En este caso Cardenal recurre al montaje paralelo de la historia principal con el ambiente cotidiano de Solentiname, en donde se adivina la presencia indígena a través de las migraciones de aves e insectos, pero también por la existencia, en cierto sentido arqueológica, de una indígena que vive en una de las islas:

Con el viento viene una radio, de la isla de la Saba.

El radio de la Saba. La Saba (la *cariba*, dice don Rafáil).

(Cardenal, 1992, p. 126)

El poema remarca la interpenetración de los dos espacios a través de elementos naturales (las aves), comunicacionales (cartas de Merton, avio-

nes) y “arqueológicos” (la mujer indígena). Trasluce, pues, el intenso deseo de borrar fronteras: “Y el Aeropuerto Kennedy tan cerca de Solentiname” (Cardenal, 1992, p. 127). Este deseo tiene su máxima expresión probablemente en la recreación realista y cinemática de los indígenas, y el montaje con el paisaje norteamericano del presente. En efecto, luego de una larga evocación de la leyenda fundacional de la Liga de Naciones (un antecedente de la ONU, según Cardenal), y de su fracaso, Cardenal introduce la presencia realista, pero como se verá evanescente, de los indígenas:

De pronto en el bosque una hoguera, bultos girando
entre el fuego y la sombra, y sus sombras girando
tan-tán tan-tán tan-tán, tatuajes rojos
más rojos ahora que sube la llama, ah uuuuum
también niños y perros saltando
muchachas con conchas, con
wampún. Ah uuuuum. La fogata se apaga.
Se fueron. Y no se les vio más en la historia.
Pero después del tráfico y anuncios de neón de Siracusa
y pasando las carreteras de las afueras, moteles
gasolineras, y más neón, HAM & EGGS en la noche
detrás de las grandes fábricas, llegás a la reservación
un vallecito, donde dijo el iroqués aquel
junto al viejo Ford que no camina
“nosotros nos levantaremos otra vez
y el mundo nos escuchará a nosotros”
(Cardenal, 1992, p. 127)

La recreación realista cinemática de la danza, que podría conllevar una recuperación de la presencia indígena (implicando con ello cierto romanticismo indigenista), es interrumpida por otras imágenes también realistas de la actualidad norteamericana que se le superponen (tráfico moderno, carreteras, anuncios de neón, fábricas) y conduce hacia el lugar marginal,

la realidad de las reservaciones, en que se localiza la ideología pacifista indígena. En ese sentido el americanismo de Cardenal encarna en un texto fragmentado y, por decirlo así, fisurado, atravesado por varias temporalidades y espacios, y lleno tanto del deseo de fundición epocal/geográfico (la región lacustre de Solentiname con la región de los Grandes Lagos) como de la presencia trascendente del “héroe cultural” quien restauraría una temporalidad contraria a la de la razón instrumental. “Kayanerenhkowa” funde a América Latina con unos Estados Unidos idealizados por la cultura indígena y el discurso pacifista. La presencia de los indígenas, retomada en forma cercana a lo etnoficcional, se metaforiza en la voz del poeta que recoge el discurso indígena, revelando la potencia de la cultura moderna para acoger el discurso pacifista marginal. Pero si Norteamérica despierta el deseo de comunión del destino indígena pacifista, los archivos mesoamericanos y andinos, por contraste, implican un trabajo más arqueológico y mítico.

Etnoficción e historia decadente

Cardenal retoma diversos códigos (arqueológicos y culturales) que muestran que las culturas indígenas mesoamericanas estuvieron marcadas por la violencia, los sacrificios humanos, el imperio y la dictadura, entre otros males, y son, por tanto, culturas decadentes¹⁵. En estos casos Cardenal suele enfatizar la labor civilizadora del héroe cultural, la presencia de un mito social de redención, y la actitud sacrificial proto-cristiana del héroe, elementos todos que se funden, por ejemplo, en la figura de Quetzalcóatl. Asimismo, es de notarse que los indígenas del presente (mesoamericanos o andinos) no presentan para Cardenal el mismo interés que su arqueología.

Intentando ilustrar esta deriva sobre todo mesoamericana, me detendré en el poema “Mayapán” para observar aspectos estructurales. En primer lugar, resulta importante la autoridad del Museo y la Arqueología (autoridad científica) en el establecimiento de una narrativa sobre los mayas. En segundo lugar, es notable que esta narrativa es una de decadencia cultural,

¹⁵Entre otras actualizaciones de la idea de que las culturas indígenas mesoamericanas prevén su muerte y decadencia, ver Le Clézio (2010, pp. 188-227).

advertida en el auge del militarismo y la degradación estilística en artesanías, artes y arquitectura¹⁶. Por otra parte, la temporalidad cíclica de los mayas, tal como la ve Cardenal, parece implicar la ausencia de instancias escatológicas de redención (cristiana). Además, esta narrativa se convierte en un comentario del militarismo centroamericano. Por tanto, el presente nacional se propone como preocupación esencial, en tanto la narrativa indigenista lo condiciona y amenaza como origen.

“Mayapan” inicia con una invocación arqueológica:

La Carnegie Institution de Washington
estelas con jeroglíficos cerámica polícroma
templos de piedra (Cardenal, 1992, p. 89)

Los versos aluden a la visita a un museo o la lectura de un catálogo ilustrado, o, quizá de manera más evidente, un documental informativo que ofrece la posibilidad de un conocimiento científico sobre Mayapán, estudiado a inicios de los 1950s por el Instituto Carnegie. La lógica del museo y la arqueología se advierte también en el deseo de tener una información y comprensión sincrónica de una cultura antigua, para lo cual se enfatiza el aspecto visual y los estilos artísticos, arquitectónicos y de artesanía. Con la estrategia de montaje de líneas narrativas diversas, Cardenal ilustra la historia de Mayapán como ciudad guerrerrista en contraste con el pacifismo de las otras ciudades mayas (como Chichen Itzá) que, según la arqueología de la época (los años 1950s), no eran ciudades como tales, sino centros ceremoniales, que en el poema se contrastan con las ciudades norteamericanas modernas¹⁷. Por ejemplo, la comparación del “skyline de Tikal” con Nueva Jersey (Cardenal, 1992, p. 91), o la asociación de la declinación de estilos de artesanía con la producción de autos en masa y el capitalismo fordista:

¹⁶ El modelo de decadencia cultural que se dictamina en los estilos artísticos quizá se remonte a la influencia de Spengler en la historiografía latinoamericana. Ver Carnevale (1998).

¹⁷ Los descubrimientos arqueológicos de los 1980s desplazaron la idea de que se trataba de centros ceremoniales. Asimismo, hicieron patente que las estelas referían a memorias de gobernantes, y no eran poemas, como creyó Cardenal (Henighan, 2014, pp. 464-465).

“dioses en serie, mass production, assembly line, Henry Ford” (Cardenal, 1992, p. 95).

Como se advierte por la introducción de este tipo de comparación, la cultura estadounidense moderna es un término de referencia importante para la descripción de Mayapán y las demás ciudades mayas. Por una parte, se trata obviamente de que el conocimiento científico está centralizado por aquella cultura (representada por el Instituto Carnegie), lo que implica también cierta masificación del conocimiento. Por otra parte, ciertos términos de referencia explicativos son retomados de una experiencia que se podría llamar turística, y que es interpelada por el poema. Así, los versos que parecen simular un eslogan publicitario:

—Si yo pudiera
volar otra vez a Tikal
en avión—(Cardenal, 1992, p. 90)

De hecho, las descripciones de las ciudades mayas conllevan una visualidad que está al alcance del turista, tal como lo pregunta el poema directamente: “¿Y qué veía el turista?” (Cardenal, 1992, p. 92). En este sentido, el poema parece proponer un lector implícito norteamericano, o conocedor de la cultura estadounidense, quien puede hacer conexiones entre la ciudad decadente de la modernidad, dominada por la reproducción masiva, con la ciudad guerrerista maya que introduce la decadencia durante una supuesta edad de oro. La interpelación de una conciencia moderna consumista o turística conlleva, pues, una intención pedagógica.

En ese sentido, “Mayapán” toma la estela maya como referente modélico. Es decir, el poema aspira a funcionar como estos monumentos, integrando valores rituales, de culto y proféticos, así como artísticos y memorísticos. Según el poema, el surgimiento de Mayapán, la ciudad amurallada, representa un triunfo del militarismo, y el inicio de la decadencia cultural. En tanto el Periodo Clásico maya se compara con la Vanguardia (“poetas con nuevos ismos/ ismos mayas” Cardenal, 1992, p. 90), y supone una utopía política (“No tenían murallas ni cuarteles”, Cardenal, 1992, p. 93), la llegada de los militares al poder en Mayapán, encarnados en la familia Cocom (que se asocia con las castas militares centroamericanas modernas), señala la llegada de la degradación cultural:

Desenterrada en Mayapán
--Carnegie Institution de Washington
la pobreza cultural de ese régimen militar!
(Cardenal, 1992, p. 93)

La mediocridad de estilos reflejada en la calidad de los templos y artesanías, implica también un retroceso a estilos anteriores, o, se sobreentiende, más atrasados:

Cerámica monocroma, monótona
como al principio, como olmecas
(Cardenal, 1992, p. 94)

Y si bien la caída de Mayapán es celebrada en el poema, la degradación no parece detenerse, tal se ve en el supuesto olvido de Quetzalcóatl y la degradación turística de las artesanías:

Y no más culto a Quetzalcóatl—los mayas actuales
no recuerdan a Quetzalcóatl—
Arts and Crafts de Guatemala, lo que queda de aquel arte
tejidos para turistas, Mexican Curios
la foto es melancólica
la foto es en colores pero melancólica
(...)
La culpa fue de los militares
(...)
la pérdida de los valores mayas
de una alta pirámide
a la selva de abajo. (Cardenal, 1992, pp. 96-97)

Mayapán y el militarismo implican pues no sólo la pérdida de aspectos civilizatorios esenciales sino una especie de retorno a la naturaleza (simbolizada por la cercanía de la selva). En cierto sentido Cardenal retoma la idea de Pound de que la usura daña el desarrollo de la obra de arte, expuesto en el célebre Canto XLV, pero sustituyendo la usura por el militarismo dominante en Centroamérica durante el siglo XX. Más aún, Mayapán señala el predominio de una filosofía de la historia entre los mayas que se centra en la búsqueda de los orígenes, implicando una temporalidad cíclica y repetitiva cuya interpretación es ambigua. Por una parte, parece representar un conservadurismo espiritual que congela la historia y la cultura. Por otra parte, asegura que el militarismo, al igual que Mayapán, será derribado al cumplirse un ciclo histórico de 260 años (Cardenal, 1992, p. 99). En ese sentido, Cardenal integra citas modernizadas del *Chilam Balám* (Cardenal, 1992, p. 100) para predecir ese cambio inminente.

Hay que subrayar, sin embargo, que Cardenal es pesimista ante la supuesta degradación cultural maya unida a la instalación del capitalismo, y que se refleja en el turismo, los productos comerciales y la cultura de los medios de comunicación. Al igual que las ciudades antiguas, en realidad los mayas aparecen como pueblos sobrevivientes, ruinosos y, se podría decir, arqueológicos. Los siguientes versos ilustran esas contradicciones entre degradación cultural, capitalismo y naturaleza arqueológica:

El hule maya para la Goodyear
el chicle maya para Chiclets Adams.
La culpa fue de los militares y ahora
en la pared de palma el calendario de CARLOS
OCHOMOGO & HNOS
pin-up-puta peinándose
(...)
Y en el cine del pueblo Dorothy Lamour
entrada: 0.50 quetzal
(Cardenal, 1992, p. 101)

Al poder de las transnacionales corresponde el triunfo del comercialismo y del cine hollywoodense, visto siempre irónicamente como la contradicción de un significado supuesto (el amor del apellido de la actriz dañado por el comercialismo que, a su vez, opaca al quetzal, convertido en moneda). Es de notarse que, en este caso, los referentes visuales tienen un funcionamiento cercano a la écfrasis. Así, la descripción de la pared de palma de la choza del maya contemporáneo con un calendario comercial que tiene una modelo en la portada (una pin-up), es una reproducción escritural de lo que podría ser una fotografía. Tal imagen documenta la miseria cultural a que ha sido reducido el maya, quien, según el poema, ha olvidado a Quetzalcóatl. La estela-poema, proyectada en lo documental/visual, retoma una función profética que Cardenal considera verdaderamente indígena. Sin embargo, el funcionamiento monumental y profético del poema está más cerca de instancias de saber y representación occidentales (la arqueología, la imagen como documento sociológico, la crítica del militarismo, la poética vanguardista) que de articulaciones indígenas. Como recuerda Lienhard, los glifos y la visualidad de las culturas mesoamericanas servían como “auxiliares mnemotécnicos” (1990, p. 45) en culturas en que la oralidad seguía siendo (y en cierto sentido sigue siendo) fundamental. Cardenal proyecta, pues, en la estela una nostalgia primitivista típica de la vanguardia que supone el uso del indígena moderno y existente como vestigio cultural.

Entre los residuos de la civilización anterior, el poema destaca que los mayas actuales tienen un sentido de igualdad y no le dan importancia al dinero (Cardenal, 1992, p. 101). Y son esos los residuos que podrían recuperarse como instancias utópicas dentro del predominio pesimista del poema.

Conclusiones

El americanismo de Cardenal tuvo una de sus proyecciones más decisivas en el indigenismo poético. En sus poemas indigenistas Cardenal abarcó un espectro geográfico muy amplio (desde motivos históricos y legendarios de los indígenas de Norteamérica hasta temas mesoamericanos, andinos y sudamericanos). Sin embargo, el territorio de los Estados Unidos y la

idealización de la perspectiva pacifista de los indígenas de la región norteamericana, tuvo un peso decisivo en la visión general de los poemas, incluso sobre los que tienen motivos mesoamericanos, y, sobre todo, en los escritos en los 1960s, como los analizados en este artículo, “Kayanerenhkowa” y “Mayapán”.

Como se puede advertir en “Kayanerenhkowa”, la experiencia norteamericana de Cardenal y su pertenencia a una clase social que había experimentado procesos de idealización y rechazo de la cultura norteamericana, son elementos notables en la reactivación a lo largo del poema, de un deseo de cercanía o fundición emotiva entre Nicaragua y los Estados Unidos. Por otra parte, en el poema sobre “Mayapán” resultan decisivos los saberes establecidos por la arqueología norteamericana, así como una conciencia lectora implícita informada por estos saberes, pero también por el turismo y la cultura consumista de la época. Contradictoriamente, Cardenal encuentra en la cultura indígena mesoamericana un índice de decadencia que la asimila tanto al militarismo dominante en Centroamérica como al presente capitalista. Es notable que en esta lógica el indígena existente es visto como vestigio de un proceso decadente, con lo que Cardenal reitera tópicos establecidos en las perspectivas nacionales latinoamericanas.

Por otra parte, es importante destacar la relación que los poemas intentan establecer con formas culturales indígenas (wampum, estela) y su proyección estructurante en los poemas. Cardenal lo plantea como contradicción tecnológica y cultural que debía asumir la poesía. Tanto el wampum como la estela plantean el problema de una enunciación que supera la lógica alienante (militarista o capitalista).

Bibliografía

- Borgeson, P. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. Londres: Támesis Books Limited.
- Buck, C. (2015). “Deganawida, the Peacemaker”. En: Parini, J. (ed.) *American Writers: A Collection of Literary Biographies*. Supplement XXVI, 81-100.

- Cardenal, E. (1992). *Los ovnis de oro: poemas indios*. Madrid: Visor.
- Cardenal, E. (1999). *Vida perdida*. Managua: anamá.
- Cardenal, E. (2002). *Las ínsulas extrañas*. Managua: anamá.
- Carnevale, M. C. (1998). "El pensamiento de Spengler en la historiografía de América Latina". *Boletín de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina*. 2, 61-72. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/8339>
- Cornejo Polar, Antonio. (1978). "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7/8, 7-21. DOI: 10.2307/4529866
- Fraire, Isabel. (2010). "Pound y Cardenal". En: Valle-Castillo, J. (comp.) *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores (pp. 465-482).
- Gobat, M. (2010). *Enfrentando el sueño americano: Nicaragua bajo el dominio imperial de Estados Unidos*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Haas, A. M. (2008). "Wampum as Hipertext: An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice". *Studies in American Indian Literatures*. 19 (4), 77-100. DOI: 10.1353/ail.2008.0005
- Henighan, S. (2014). *Sandino's Nation: Ernesto Cardenal and Sergio Ramírez Writing Nicaragua, 1940-2012*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Le Clézio, J.M. (2010). *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Corre, H. (2006). "Éxodo y fundaciones en "Quetzalcóatl" (1985) de Ernesto Cardenal". *América: Cahiers du CRICCAL*. 35, 43-58. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.2006.1781>
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Merton, T. y Cardenal, E. (2003). *Correspondencia (1959-1968)*. Edición y traducción de Santiago Daydí-Tolson. Madrid: Editorial Trotta.
- Morrow, J. A. (2010). *Amerindian Elements in the Poetry of Ernesto Cardenal: Mythic Foundations of the Colloquial Narrative*. Lewinston: The Edwin Mellen Press.

Price, R. (2014). *The Object of the Atlantic: Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1868-1968*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.