

Los ovnis de oro: un collage de Ernesto Cardenal

Juan Guillermo Sánchez Martínez*

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2009
Fecha de aprobación: 20 de febrero de 2009

RESUMEN

En 1969, Ernesto Cardenal publica *Homenaje a los Indios Americanos*. Veintitrés años después, para el quinto centenario del encuentro entre los dos mundos, Cardenal reedita una versión aumentada de este primer homenaje: *Los ovnis de oro* (1992). En el presente artículo, se visibilizarán, en la lectura de estos dos textos, los mecanismos poéticos que emplea Cardenal para reflexionar sobre su tiempo desde imaginarios y categorías amerindias.

Palabras clave: historia, mito, *collage*, pastiche, palimpsesto.

LOS OVNIS DE ORO: ERNESTO CARDENAL'S COLLAGE

ABSTRACT

In 1969, Ernesto Cardenal published *Homenaje a los Indios Americanos*. Twenty three years later –among the five-hundred-year anniversary of America's discovery– Cardenal re-published this homage with additional poems in *Los ovnis de Oro* (1992). This article will attempt to show the poetic mechanisms that Cardenal used to reflect upon contemporary times with the aid of American Indigenous images and concepts.

Keywords: history, myth, collage, pastiche, palimpsest.

* Profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de La Salle. Correo electrónico: chuangtsento@yahoo.com.ar, jsanchez@lasalle.edu.co.

El tiempo el tiempo el tiempo
la preocupación por el misterio del tiempo
habían sido esas estelas
("Mayapán": 92)

En *Los ovnis de oro* y en *Homenaje a los Indios Americanos*, Cardenal sigue los principios de la poesía *exteriorista*, jugando con diversas fuentes antropológicas, arqueológicas, históricas, etnográficas y populares, procurando, así, una poesía en la que actúan diversas voces y en la que el sujeto poético es dueño de la ubicuidad. Cardenal ha dicho sobre los preceptos del exteriorismo:

El exteriorismo no es un ismo ni una escuela literaria. Es una palabra creada en Nicaragua para designar el tipo de poesía que nosotros preferimos. El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura (Quezada: 19-20).

Tanto *Homenaje a los Indios* como *Los ovnis de oro* están configurados por poemas-homenajes que recorren textos, relatos, acontecimientos, nombres y fechas exactas, alrededor de cinco áreas geográficas de América: el valle de México y las tradiciones náhuatl de los *cuicatl* o cantos; la Selva del Petén, la Península de Yucatán (las tierras bajas) y su calendario maya; la zona caribe, heredera de la gran familia chibcha, desde los Tules hasta los kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta; las grandes praderas y los grandes lagos de Norteamérica, en la zona que Brotherston (1997) denomina Isla Tortuga; y, finalmente, el gran Tahuantinsuyu de los andes suramericanos. De este gran entramado de senderos culturales, el presente artículo se detendrá en cuatro

poemas: "Netzahualcōyotl" de la zona náhuatl, "Mayapán" de la zona maya, "La danza del espíritu" de la Isla Tortuga y "El secreto de Machu Pichu" de los Andes. Teniendo en cuenta que estos textos fueron configurados como un todo, el presente análisis es extensible a otros poemas.

A partir de estos cuatro textos se desarrollarán dos ideas principales. La primera propone el collage como una posibilidad historiográfica y literaria, cuyas raíces también podemos rastrear en el pasado y en el presente indígena. La segunda reconoce la lucidez de Cardenal para reflexionar, desde la década del sesenta (recordemos que *Homenaje* es del 69), sobre las culturas amerindias, sin contemplar el pensamiento indígena como una entidad inamovible en el pasado.

El presente ejercicio ha sido sugerido por los trabajos de Gordon Brotherston, quien en *La América indígena en su literatura* (1997) y en su libro, en preparación, *Dream and Number in the Fourth World*, ha demostrado la existencia de un gran palimpsesto que atraviesa toda la producción literaria de América, desde los glifos, ideogramas y semasiogramas precolombinos hasta Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Juan Rulfo y, desde luego, Ernesto Cardenal. La posibilidad de estudiar hoy los nocturnos de Rubén Darío a la luz del calendario maya (Brotherston, 2007), de analizar *Pedro Páramo* a través de las concepciones sobre la muerte que construyen los *Teotlahtolli náhuatl* (los ciclos míticos del valle de México transcritos durante la Colonia), o la posibilidad de indagar en *Los ovnis de oro*, a partir de una concepción indígena del collage, son alternativas que redimensionan las obras de los escritores latinoamericanos y replantean las categorías tradicionales de los estudios literarios. En este sentido, *Los ovnis de oro* es una obra ideal para realizar esta tarea.

Dentro de la propuesta de Brotherston, el devenir del palimpsesto americano se intensificó en los

escritores no indígenas a partir de *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, y de ahí en adelante con escritores como Juan Rulfo, Octavio Paz y José Emilio Pacheco en México, José María Arguedas en Perú, Mario de Andrade en Brasil, Augusto Roa Bastos en Paraguay, Eduardo Galeano en Uruguay y Ernesto Cardenal en Nicaragua, entre muchos otros, concluyendo que:

Todas estas obras ponen de relieve los libros clásicos del náhuatl (*Cantares mexicanos*), del maya (los libros del *Chilam Balam*, el *Popol Vuh*), del quechua (el drama de Atahualpa) y el guaraní (*Ayvu rapyta*), e invocan y hasta transcriben las páginas luminosas de los libros antiguos de Mesoamérica y el entrehilado quipu; al hacerlo, enriquecen nuestros conceptos de intertextualidad (Brotherston: 424).

Aunque la idea del collage no es una entrada nueva, en la extensa obra de Ernesto Cardenal, en repetidas ocasiones se ha dicho que este procedimiento fue heredado de los experimentos vanguardistas de Ezra Pound, T.S. Eliot y William Carlos Williams (Carrasco, 2002), quienes concibieron obras totalizadoras, en la primera mitad del siglo XX, en las cuales diversas culturas, lenguas, religiones, historias y héroes fueron presentados simultáneamente. Al respecto, Saúl Yurkiévich (quien hace parte de la misma generación de Cardenal) ha precisado sobre la influencia de Pound:

También nos servimos de los *Cantos*, de lo multilingüe y trashumante, de la movilidad verbal y versal, de la variabilidad estilística y prosódica, de lo ubicuo y simultáneo, del avivamiento ideográfico y de la cambiante compaginación. Pound nos demostró el inagotable poder de admisión y aditamento del *collage*, capaz de acoger cualquier otro discurso, incluso el jurídico y el económico. Pound prueba que el *collage* puede alojar todo lo dicho, una extraordinaria mixtura translingüísti-

ca, transcultural y transhistórica. Los estímulos que provocan la difusión en Latinoamérica provienen del dominio anglófono. Ernesto Cardenal transplanta a la poesía hispanoparlantes los dispositivos poundianos (1996: 335).

Sin desvirtuar dichos cruces transtextuales, en esta ocasión la idea es entrar a *Los ovnis de oro* desde una concepción indígena del *collage*, no desde la propuesta exclusivamente “anglófona” –como dice Yurkiévich–, si no desde el propio pensamiento amerindio. Si bien las influencias norteamericanas son decisivas en la obra de Cardenal, asimismo resulta indispensable reconocer las fuentes indígenas que motivan al poeta guatemalteco, las cuales son protagonistas del juego intertextual. Según esta propuesta, en *Los ovnis de oro* la literatura y el pensamiento indígena son los que construyen el *collage* como un gran andamiaje de préstamos y superposiciones. En el siguiente fragmento de “El secreto de Machu-Pichu” la voz del sujeto poético desaparece y, por un instante, el lector se desplaza al lago Titicaca y escucha, en la intimidad del agua, a un viejo quechua conversando en su casa con un investigador:

Hay pueblos que han salido de la boca de Dios.
Por eso hay pueblos habladores como Lima.
Hay pueblos que han salido de sus ojos,
ven lejos, ven lo que ha sucedido en la época de los Incas,
en las punas donde se está cerca del cielo.
Perú comienza en el lago Titicaca,
que es el sexo de nuestra Madre Tierra
y termina en Quito que es su frente.
Lima dicen es su boca y Cuzco su corazón palpitante.
Lima es su boca. Por eso ya nadie, ningún peruano
quiere hablar nuestra lengua.

(“El secreto de Machu-Pichu”: 167)

Lima, atravesada por el río *Rimac*, después de siglos de instituciones coloniales que terminaron por “blanquear” el pasado amerindio de la costa peruana,

aparece como el gran vacío, como el gran silencio. El viejo quechua sabe que el *Rimac* es el “río que habla” en la lengua de sus antepasados y por eso su lengua está débil, pues ésta ha sido olvidada por la boca del Tahuantinsuyu. *Los ovis de oro* es este canto de diversas voces, es esta polifonía de diversos timbres, tonos y escalas: *macrotexto poético* (Carrasco, 2002).

En “Netzahualcáyotl”, por ejemplo, la cadencia del texto se apropia de las reduplicaciones constantes y epítetos propios de los *cuicatl* náhuatl, lo cuales venían practicándose desde el siglo XIV y antes, hasta el periodo colonial, cuando se transcribieron con ayuda del alfabeto latino en compilaciones como los *Cantares Mexicanos* y los *Romances de los Señores de la Nueva España* (Garibay, 1993). Veamos:

Y después de los cantos comían tacos.
Un estadista-poeta, cuando había democracia en Texcoco
paseando bajo las aguacates; va con Moctezuma I y otros poetas son sus cuates
“Oh Moctezuma
sólo entre las pinturas de tus libros
perdurará la ciudad de Tenochtitlán”
El poder decir unas palabras verdaderas
en medio de las cosas que perecen.
“Por breve tiempo, oh príncipes...”

(“Netzahualcáyotl”: 21)

Entre el mito y la historia, Cardenal desbarata cronologías y re-escribe el pasado, el presente y el futuro; más cerca de los escribas-sacerdotes mayas, de los *quipucamayoc* incas (quienes descifraban el quipu) o de los *cuicapicque* náhuatl (los forjadores de cantos) que de los historiógrafos, poetas o teólogos contemporáneos a su tiempo. Su tono exteriorista, antipoético y coloquial quiebra el tono académico y, por eso mismo, lo humaniza. La sociedad de poetas del reino de Texcoco es un grupo de cuates a los que les fascinan los tacos, al mismo tiempo que son la

institución del “Estado” que alienta al pueblo con sus cantos a entender el misterio de la muerte, de lo perecedero de la existencia. Como Tenochtitlán, todo habrá de perecer para Netzahualcáyotl y sólo en los cantos (las flores para los nahuas), en las pinturas de los códices, en la memoria de los hombres, estará la posibilidad de permanencia. En los *Romances de los Señores de la Nueva España*, leemos este famoso pasaje del príncipe chichimeca, palimpsesto de *Los ovis de oro*:

Como una pintura nos iremos borrando,
como una flor hemos de secarnos
sobre la tierra, cual ropaje de plumas
del quetzal, del zaguán,
del azulejo, iremos pereciendo.

(Martínez, “Como una pintura nos iremos borrando”: 204)

CUANDO TODO ESTABA EN SUSPENSO...: UNA CONVERSACIÓN ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA

Los primeros versos del poema “La danza del espíritu” son los que siguen:

“Estas tierras son nuestras
nadie tiene derecho de sacarnos
nosotros fuimos los primeros dueños”,
Estrella Fugaz a Wells, 1807
Y el presidente podría estar tranquilo en su gran aldea
bebiendo su vino en paz
mientras él y Harrison tendrían que pelear
Estrella Fugaz a Harrison, 1810
El Gran Espíritu dio esta gran isla a sus hijos pieles rojas...
Nos han ido empujando desde el mar hasta los Grandes Lagos
iya no podemos ir más lejos!

(“La danza del Espíritu”: 133)

Pensar el mito, a la manera de Cardenal, es un ejercicio que aúna saberes, pues la interpretación de los relatos míticos va más allá de la contextualización de la cultura que los nombra y los respeta. Un acercamiento sensato a las tradiciones primordiales de cualquier pueblo, exige un esfuerzo epistemológico, un despojamiento, una revisión. Sabemos que *los límites de la interpretación* de los enunciados míticos están en tensión con las “creencias” y marcos culturales del propio lector, investigador y, en este caso, poeta. La confrontación entre el mito y la historia, en los procesos de Conquista de las Américas, queda al descubierto en este pasaje de Cardenal: ni el presidente Jefferson, ni Wells, ni Harrison se detuvieron por un momento a pensar que con sólo ojear la realidad, las palabras de Estrella Fugaz tenían mucho más sentido que sus afanes imperiales. En 1803, como respuesta a la propuesta del presidente Jefferson de que los shawnee abandonaran el territorio de sus antepasados a cambio de una cifra irrisoria de dinero, Tecumseh clamó las siguientes palabras, palimpsesto del poema-collage de Cardenal:

El ser que habita en mi interior, en estrecha comunión con el pasado, me dice que tiempo atrás no había hombres blancos en este continente, que entonces pertenecía sólo a los pieles rojas, una raza que fue instalada allí por el Gran Espíritu, quien les hizo cuidarlo, recorrerlo, gozar de sus frutos y llenarlo con hijos de la misma raza feliz (Si-Yuan: 42).

Para estudiar *Los ovnis de oro* y los mitos y tradiciones a los que allí se refiere, se debe aclarar primero que el mito es una *historia verdadera*, la cual no necesita evidencias más que la realidad misma; es inseparable de la historia cotidiana, pues cada conducta del pueblo, cada pirámide, danza y pintura obedece al modelo primordial (Eliade: 14). También se debe decir, como afirma Eliade, que es muy difícil hacer una distinción tajante entre el tiempo histórico y el tiempo mítico, ya que la irreversibilidad de los acontecimientos “reales”, de cualquier comunidad,

afecta los enunciados míticos y sus reactualizaciones periódicas (19). Por lo tanto, el mito es un signo dinámico en el que se dan cita los “conocimientos” de la comunidad y se devela la forma en que cada integrante de esa cultura se relaciona con el mundo. El mito condensa los modelos y la normatividad de un grupo de personas; es legitimador de la sociedad (Duch: 58). Finalmente, desde este punto de vista, el mito no es exclusivo de sociedades que conservan formas de vida tradicionales, sino inherente al hombre mismo (Niño: 22).

Si se siguen estos puntos de vista, la propuesta de Cardenal cobra nuevos matices, pues su interés en *Los ovnis de oro* atraviesa el mito y la historia, condensando estas dos fuerzas en el collage, en la superposición de visiones de mundo que, en el caso de “La danza del espíritu”, resulta de la mirada imperial de los colonos ingleses y de la tradición del Gran Espíritu entre las comunidades amerindias, que tuvieron que desplazarse hasta los Grandes Lagos entre lo que es hoy en día Estados Unidos y Canadá. Ni el hombre precolombino vivió ausente de la historia, ni el hombre contemporáneo ha sobrevivido abandonado por los mitos. Cardenal ha dicho sobre su afición por la historia:

Desde muy joven me interesé por la historia de Nicaragua. Luego me interesé por la historia de Centroamérica. Fue poco a poco que me fui sumergiendo en ese reino fantástico que es el pasado. Mucha de mi poesía es entonces histórica. Pero no se trata de una historia vieja y muerta. Por el contrario, es una historia viva y presente y, por tanto, poética” (Gómez, 1999).

De ahí que la mayoría de sus libros surjan de encrucijadas históricas: *Hora O* (1960), a partir de la lucha entre Augusto César Sandino y el engranaje norteamericano, detrás de los políticos nicaragüenses; *Epigramas* (1960), en los que se mezclan los sentimientos del sujeto poético por el amor no correspondido y la angustia por

la revolución ante el tirano de turno y *El canto cósmico* (1989) con sus reflexiones místicas que recorren la historia del hombre desde el *big-bang* y el génesis, entre muchos otros.

Es de aclarar, no obstante, que el interés de Cardenal por el pasado no es científico; su actitud frente a las comunidades indígenas de América no es la del investigador o la del antropólogo, sino la del poeta que se siente parte de un “continuum”. En *Los ovis de oro*, el sujeto poético se confunde constantemente con un “nosotros amerindio” que busca actualizar el pensamiento indígena. En la *Antología de poesía primitiva* que Cardenal preparó para Alianza, en 1987, dice el poeta nicaragüense: “He preferido que esta antología vaya sin una sola nota y sin bibliografía. Esto no es un libro científico, es un libro de poesía” (1987: 16). Y es por esta actitud que Cardenal logra visualizar la historia desde una perspectiva indígena, aunando la herencia precolombina con el capitalismo, el socialismo, el fascismo o el cristianismo. Así, pues, el *collage* no permite la idealización y aunque Cardenal ubica la utopía marxista en el pasado indígena, denuncia, al mismo tiempo, las crisis políticas del mundo azteca, maya e inca, reconociendo episodios como los fanatismos hacia Huitzilopochtli (de los nazi-aztecas, como dice en “Netzahualcóyotl”: 34), las intolerancias de la familia Cocom en Yucatán (*enredadera de flores amarillas, familia Somoza, Mata-Palo*, como dice en “Mayapán”: 90) y los despotismos del Inca reinante,

El Inca era dios

era Stalin

(Ninguna oposición tolerada)

Los cantores sólo cantaron la historia oficial

(“Economía del Tahuantinsuyu”: 159)

Al respecto, María Tomsich ha anotado que *Los ovis de oro* demuestran “el perseverante interés de Cardenal en amalgamar el mito con los datos de la investigación arqueológica que representan lo

concreto” (392). En este ejercicio interdisciplinario, Cardenal presenta en sus poemas lo mundano, lo terrestre, lo material, lo exacto, de la mano de lo numinoso, de lo etéreo, de lo disperso. Después de la familia Cocom, dice Cardenal en “Mayapán”:

Y

como quien baja una pirámide

(1200 – 1450 d.C.)

la pérdida de los valores mayas

de una alta pirámide a la selva de abajo

El tiempo el tiempo el tiempo

la preocupación por el misterio del tiempo

habían sido esas estelas

o: obsesión de eternidad

Fechas hacia atrás

buscando la eternidad

buscando el futuro también

hacia atrás, en la eternidad

Cada vez más atrás

el almanaque de un año Noventa Millones de años atrás

(en Quiriguá, Honduras)

y Cuatrocientos Millones de años atrás

(allí mismo, Quiriguá, otra estela) y más atrás! [...]

Hasta el comienzo

cuando todo estaba en suspenso todo inmóvil todo

silencio todo vacío solamente

sólo quieto el mar el cielo todo

y nada que estuviera reunido nada ruidoso

y todo estaba invisible todo inmóvil en el cielo

solamente quieta el agua solamente

tranquilo el mar y no existía nada que existiera

(“Mayapán”: 93)

Lo concreto: las guerras, las revoluciones, los tiranos, las injusticias económicas, las crisis políticas, las dictaduras, las estelas. Lo numinoso: los cantos, las danzas, las pinturas, los mitos, las palabras de los abuelos, de los sabios. La certeza de los datos arqueológicos, de los hallazgos en las estelas, se

mezclan en “Mayapán” con las voces del Popol Vuh, con el cero del comienzo, con la nada primigenia que contiene el universo, según la tradición Maya K’iche’. Pero conocer el pasado es también conocer el futuro, en una visión “espiral” del tiempo; simultaneidad que sólo puede ofrecer el *collage*.

LA EXTRAÑEZA DEL ESPIRAL: EL COLLAGE, EL PASTICHE Y EL PALIMPSESTO

Octavio Paz (contemporáneo de Cardenal) propuso, en varios de sus textos, que el poeta terminaba por trascender su tiempo porque estaba más cerca del mito que de la historia. Aunque la poesía de Cardenal respira de su tiempo, también trasciende su tiempo. Paz dice en *El arco y la lira*: “Pasado susceptible de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser” (1986: 63) y, más adelante:

No todos los mitos son poemas, pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y a recrear un instante, un hecho, un conjunto de hechos que de alguna manera resultan arquetípicos (Paz: 64).

Según este planteamiento, podríamos decir que Pound, Eliot, Neruda, Cardenal, entre muchos otros, han actualizado la historia con su poesía, tal como el rito actualiza las historias míticas. Y es por esta razón que el procedimiento del collage, en cuanto experimento literario, excede las propuestas poéticas del siglo XX, pues el mito, cualquiera que sea su procedencia, ha sido siempre un collage, una superposición de relatos anteriores, que quien acepta la tarea de narrarlos emplea recursos intertextuales. En el pasado precolombino, así como en los textos coloniales, fue común este “tropos”

de la yuxtaposición: Don Felipe Guamán Poma de Ayala, por ejemplo, mezcla el aimara, el quechua, el castellano y el latín en una extensa carta para el Rey Felipe II, en la que aúna la historia bíblica con las mitologías de los andes. El autor dice, en la primera parte de *Nueva crónica y buen gobierno*, a propósito de la *Quinta edad del mundo*, después de haber enumerado todos los emperadores griegos y romanos hasta *Julio Zesar monarca*:

En este tiempo, nació el Salvador nuestro señor Jesucristo. En este tiempo de las Yndias desde el primer Ynga Mango Capac rreynó y comensó gobernar sólo la ciudad del Cuzco. Primero se llamaba la ciudad Aca Mama, cin que pasava a nengun pueblo. Y murió y dejó a su hijo lexítimo llamado Cinche Roca Ynga. Reynó el Cuzco hasta el Collao y Potosí y conquistó todos los yndios orexones y collas, quispi llacta, cana, canche, condes.

Desde la edad que fue este dicho Ynga Cinche Roca, que tenía ochenta años, nació Jesucristo en Belén (1988: 25).

La multiculturalidad del Tawantinsuyu asombra, así como la lucidez de Guamán Poma para visualizar varias culturas a la vez. Así como Guamán Poma teje el archivo judeocristiano con la memoria de los quipus, la poesía de Cardenal –como ha anotado Iván Carrasco, a propósito del *Canto Cósmico* (1989)– maneja “una variedad enorme de fuentes documentales, expuestas en formas de citas, intertextos, paráfrasis, glosas, traducciones, al mismo tiempo que una amplia variedad de tipos de discurso: científicos, literarios, religiosos, ecológicos, coloquiales, históricos, místicos, autorreflexivos, intertextuales” (2002).

Pero Guamán Poma no fue el único en emplear el collage en el siglo XVI y XVII. En el valle de México convivieron, durante siglos, diversas culturas con pasados disímiles, por eso Moctezuma I (azteca) conocía la historia del sacerdote Quetzalcoatl y

del esplendor de Tula y los toltecas. En el área mesoamericana del periodo posclásico, cada pueblo o región tenía sus cultos primordiales, sus opiniones sobre el sacrificio, sus preferencias rituales y sus especialidades manufactureras. Pero es en la colonia que este “palimpsesto” de culturas, encuentra su máxima síntesis; en el discurso de los informantes de Fray Bernardino de Sahagún, éstos, en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, reconocen en Cortés el retorno de Quetzalcoatl (2003). Si, en esencia, el tiempo se repite para el mundo mesoamericano, a pesar de los trajes con que se viste cada época, la humanidad conserva sus angustias, sus esperas y sus búsquedas. El lenguaje y los acontecimientos han ido cambiando, pero el eje continúa intacto. El *collage* en *Los ovnis de oro* parece seguir este orden de ideas: no es que el pasado se parezca a nosotros, sino que nosotros (casi sin darnos cuenta) repetimos el pasado.

Adicional a esta especialísima forma de comprender el collage, se debe resaltar la clara intención de Cardenal por desacralizar el pasado, a través del tono coloquial, antipoético, conversacional, humorístico que asume el sujeto poético, más allá del respeto por las figuras emblemáticas de la historia precolombina o de la historia de Nicaragua o Latinoamérica. En este sentido, formalmente, es decisivo el uso constante de guiones, expresiones ambiguas y palabras compuestas de términos indígenas y contemporáneos, con lo cual Cardenal quiebra el discurso de cada época. Expresiones como los *ismos mayas* (1986: 86), el *skyline de Tikal* (87), los *Ceremonial Centers* (87), el *base-ball sagrado*, la familia *Cocom-Somoza* (90), el *color pop-corn* son ejemplos de esta simultaneidad.

El montaje, el pastiche, el collage, el palimpsesto son, en resumidas cuentas, encrucijadas de tiempo y de espacio que le sirven a Cardenal para atrapar en el poema todas las historias de América, tanto las amerindias como las coloniales. No obstante, el desplazamiento semántico que proponen estos procedimientos va más allá del círculo que se repite

idéntico, pues todos estos son juegos cíclicos que, como el espiral, se repiten sobre su eje, pero, al mismo tiempo, avanzan o retroceden.

Helena Beristáin, por ejemplo, ha señalado en su *Diccionario de retórica y poética* que el pastiche es una obra original que, sin embargo, ha sido construida a partir de elementos estructurales tomados de otras obras (1985: 387). Esa es la misma intención de los palimpsestos en la teoría que, sobre éstos, proponía Gerard Genett en los años setenta, a partir de la cual puso en cuestión nociones románticas de la literatura como el autor, la obra y la originalidad (Genett, 1989). El palimpsesto va metamorfoseándose y, sin embargo, su cuero es el mismo. En el *collage* y en el montaje, la simultaneidad produce una ilusión de totalidad en los acontecimientos y referencias que allí se presentan. En el pastiche, el objeto presentado, aunque haya sido escrito con anterioridad, aparece como renovado por su nuevo “hábitat literario”.

Saúl Yurkiévich, en *La moviediza modernidad*, sintetiza las consecuencias epistemológicas del collage en la obra de Cardenal:

El collage resulta así el recurso más adecuado para figurar la bullente disparidad de nuestras realidades: la coexistencia de desigualdades flagrantes, los antagonismos coetáneos, los explosivos contrastes. El *collage* es la combinatoria que permite simbolizar activamente la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real (1996: 336).

Reflexión decisiva para la comprensión de *Los ovnis de oro* y la actitud de Cardenal frente a la historia, pues el collage es el procedimiento ideal para capturar, en una misma hoja, la multiplicidad de la historia latinoamericana.

Si el espiral vuelve sobre su eje, pero nunca se repite idéntico, entonces la historia no es nunca la misma y, claro, la historiografía no sabe ser objetiva, porque

todo depende del tiempo en que se nombra, depende de quien nombra, depende de la estructura en que se presentan los hechos, de las conexiones a través del tiempo, de las comparaciones y analogías entre los acontecimientos (Cruz & Brauer, 2005). Cardenal lo sabe y América, en su poesía, es a veces ese espiral: los aztecas –como recuerda Todorov en *La conquista de América* (1998)– quemaron los códices de los toltecas que habitaban el valle de México en el siglo XIV, pues querían desaparecer el pasado y legitimar una única versión; sin embargo, los conquistadores quemaron, a su vez, los códices de los aztecas para instaurar un nuevo pasado. De igual forma –como nos cuenta Rostworowski en *Historia del Tawantinsuyu* (1999: 15)– el Inca reinante re-escribía la historia de su reino según sus conveniencias, su linaje, su territorio, con ayuda de los *quipucamayoc*. Cardenal, por su parte, en 1969, en Nicaragua, cuenta su tiempo con los aspectos del pasado que alimentan su causa en un libro múltiple, *Los ovnis de oro*, que sólo pretende una nueva versión. La tensión de esta empresa es que esta “nueva versión” es, también, una superposición de fuerzas: marxismo-cristianismo-poesía. Desde la visión maya del tiempo espiral, Cardenal nos dice en un poema:

Su astronomía religión de infinito
 Y la construcción de pirámides sobre pirámides
 la pirámide antigua debajo de la nueva
 sobre viejas estructuras, superpuestas otras más
 altas
 –la pirámide E-VII sub
 bajo la pirámide VII del grupo E–
 con miras a lo eterno:
 hasta que cosechada la Milpa
 y acabado el Gran
 Calendario todo estuviera otra vez
 en quietud silencio
 solamente la inmovilidad
 silencio solamente el Corazón del Cielo
 Huracán su nombre

(“Mayapán”: 94)

Porque, finalmente, en la confusión de tiempos, es el collage el que posibilita la *extrañeza* en *Los ovnis de oro*. Pirámides sobre pirámides sobre pirámides hasta llegar al centro de la tierra. Fechas sobre fechas sobre fechas hasta llegar a la nada. Lo que nos parecía común, ahora resulta más antiguo de lo que nuestra memoria alcanza. Y viceversa: lo que parecía antiguo ahora resulta que es contemporáneo. En *Los ovnis de oro* las palabras de Octavio Paz toman forma: “La extrañeza es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto” (1986: 128). La *extrañeza* del espiral es el *collage* mismo, el palimpsesto, el pastiche, procedimientos que nos parecían novedosos y que ahora resultan caminos antiguos. En este panorama, dentro de dichos juegos transhistóricos, a partir de los cuales Cardenal construye su poesía, podríamos llegar a pensar las estelas, los códices o las molas como caligramas precolombinos de “ismos” anteriores:

“Ninguno aspira a recibir más de lo justo
 (acerca de los mayas actuales)
 porque sabe que sería a costa de otro”
 y también:
 “el dinero juega un papel muy insignificante
 en la economía maya”
 –dice Thompson
 1200 – 1450 d.C.

Ésta es la
 Este-
 la

(“Mayapán”: p. 97)

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, H. 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Brotherston, G. 1997. *La América indígena en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. «Chorotega Cholulteca: los nocturnos de Rubén Darío. *Poéticas y políticas de la América indígena*». *Cuadernos de literatura*. Bogotá: Universidad Javeriana 11. 22. (2007): 18-31.
- Cardenal, E. 1992. *Los ovnis de oro*. Madrid: Visor.
- _____. 1987. *Antología de poesía primitiva*. Madrid: Alianza.
- Carrasco, I. *La poeticidad del poema extenso: Canto cósmico*. 2002. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx8icarrasco.html>.
- Cicchitti, V. 1975. "Homenaje a los indios americanos de Ernesto Cardenal" en *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*. Argentina: Fernando García Cambeiro.
- Cruz, M. & Brauer, D. 2005. *La comprensión del pasado*. Barcelona: Herder.
- De Giorgis, J. 1975. "Tres poemas de Ernesto Cardenal" en *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*. Argentina: Fernando García Cambeiro.
- Duch, L. 1998. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.
- Eliade, Mircea. 1991. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Garibay, A. 1993. *Poesía náhuatl*. México: Universidad Autónoma de México.
- Garzón, L. *Ernesto Cardenal, una vida entre Dios y Marx*. 1999. <http://www.el-mundo.es/larevista/num184/textos/erne1.html>.
- Genett, G. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Gómez, P. *La vida encontrada de Ernesto Cardenal*. 1999. <http://www.nacion.com/ancora/1999/septiembre/12/ancora1.html>.
- Guamán, F. 1988. *Nueva crónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI.
- Hill, T. *Soy la tierra de tus raíces: la representación indígena en la literatura latinoamericana y chicana*. 1999. <http://www.stlawu.edu/clas/insidethearea/hill2/hill2.pdf>.
- León & Portilla, M. 2003. *Literaturas Indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, J. 1996. *Nezahualcóyotl, vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Niño, H. 1978 *Literatura de Colombia aborígen*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Paz, O. 1986. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Quezada, J. 1994. "Ernesto Cardenal: la poesía nicaragüense y el testimonio de una época" en Prólogo a *Antología de Ernesto Cardenal*. Santiago: Editorial Universitaria: 13-22.
- Rostworowski, M. 1999. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Sahagún, Fray B. 2003. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ed. Juan Temprano. Madrid: Promo Libro.
- Si-yuan, L. & Fulla, M. 1987. *El jefe Seattle. La voz de un pueblo desterrado*. España: Vicens Vives.
- Tehanetorens. 1997. *Cuentos de los indios iroqueses*. Madrid: Miraguano.
- Todorov, T. 1998. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.

Tomsich, M. *Un inciso sobre "Mayapán" de Ernesto Cardenal*. 1992. *University of British Columbia*. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_5_046.pdf.

Veraivé, A. 1975. "*Ernesto Cardenal: el exteriorismo, poesía del Nuevo Mundo*" en *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*. Argentina: Fernando García Cambeiro.

Yurkiévich, S. 1996. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.