

Poesía y sacralidad: tres corrientes antisomocistas en Canto Nacional de Ernesto Cardenal

Poetry and Sacredness: Three Anti-Somocista Currents in Ernesto Cardenal's Canto Nacional

Recibido: 04-12-2023 Aceptado: 24-03-2026 Publicado: 14-05-2026

Juan Camilo Lee Penagos

Universidad Nacional de Colombia -Sede de La Paz
juancamilolee@gmail.com

 0000-0002-5079-1985

Resumen: En 1972 Ernesto Cardenal escribió Canto Nacional, dedicado al Frente Sandinista de Liberación Nacional -que luchaba contra la dictadura de la dinastía Somoza- y en donde se expresan sus concepciones sobre el marxismo, el cristianismo, la justicia social, la naturaleza y el lenguaje, entre otros tópicos. En este artículo examinaremos la manera en que este poema se ubica en la trayectoria de Cardenal y en el panorama político y cultural de Nicaragua, y observaremos en específico la concepción sobre el lenguaje y su relación con la realidad y la naturaleza que allí aparecen.

Palabras claves: Ernesto Cardenal- Sandinismo- Somoza- Meta-poesía- Reflexividad- Poesía Latinoamericana- Arte y política.

Abstract: In 1972, Ernesto Cardenal wrote Canto Nacional (National Song), dedicated to the Sandinista National Liberation Front—which was fighting against the dictatorship of the Somoza dynasty—in which his conceptions of Marxism, Christianity, social justice, nature, and language, among other topics, are expressed. In this article, we will examine how this poem fits into Cardenal's trajectory and the political and cultural landscape of Nicaragua, specifically studying the conception of language and its relationship with reality and nature that appear therein.

Keywords: Ernesto Cardenal- Sandinismo- Somoza- Meta-poetry- Reflexivity- Latin American Poetry- Art and politics.

Introducción

En el presente artículo nos interesa la concepción de Cardenal sobre el lenguaje y la poesía que se deriva de las condiciones de producción sociales y políticas de su contexto, durante las décadas de 1960 y 1970, en especial en el poema *Canto Nacional* (1972). Cardenal deja ver en sus propios poemas sus ideas sobre la función de las palabras y la cultura en la sociedad, en particular en la nicaragüense. Si bien desde sus primeros libros de poemas -como *Epigramas* (1954)- hay un interés en hacer poesía a partir de la indagación sobre la poesía misma, acá trabajaremos en particular el poema *Canto Nacional* (1972) en tanto consideramos que es la obra que pone la reflexión sobre el lenguaje como tema principal y como hilo conductor, a la vez que lo relaciona con los procesos políticos nicaragüenses y con las concepciones de Cardenal sobre el marxismo y el catolicismo. Así, para adentrarnos en las complejidades del poema, trabajaremos para comenzar en los desarrollos y las posiciones que Cardenal ocupó durante los años 60 en el campo cultural y político de su país, para luego analizar la concepción del lenguaje en el *Canto Nacional*, y la relación de estas ideas con el contexto social, político y cultural de las produjo.

Ernesto Cardenal en Nicaragua 1950-1970

Anastasio Somoza y sus dos hijos (Luis y Anastasio) dominaron la vida política y económica de Nicaragua a través de una dictadura proyanqui que duró más de 40 años (1936-1979). Los Somoza fueron derrocados por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que lideró el proceso revolucionario, apoyado por diferentes organizaciones políticas, incluso conservadoras, a quienes la dictadura no favorecía. En general, los Somoza no intervinieron demasiado en los devenires culturales del país, mientras estas expresiones no se opusieran directamente al régimen (Bermúdez, 2021, p.75). Sin embargo, Ernesto Cardenal tuvo un papel activo desde su temprana juventud en la oposición a la dinastía dictatorial: participó, por ejemplo, en el intento de asesinato a Somoza en 1954, plan fallido que resultó en la persecución, apresamiento, tortura y asesinato de varios de los compañeros de conspiración del poeta. A partir de entonces la oposición a la dictadura se hizo parte orgánica de su escritura. Desde los *Epigramas*, las alusiones al sistema político nicaragüense en específico y al capitalismo en general se hacen constantes, y sus críticas se hacen desde diferentes flancos, dependiendo del momento de la trayectoria de Cardenal.

La familia y los primeros contactos culturales de Cardenal pertenecían a una élite conservadora nicaragüense, nacionalista y antiestadounidense (Henighan, 2011, p.330). Así mismo, los mentores poéticos de Cardenal, Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho, ejercieron durante los años de la dictadura Somoza una gran influencia cultural en Nicaragua -llamados “gatekeepers” por Bermúdez en tanto el ingreso al campo cultural pasaba en buena medida por su aprobación (Bermúdez, 2021, p.141-142). Durante los años 30 y 40 estos escritores tuvieron gran afinidad y cercanía con el franquismo español y Mussolini (Henighan, 2011, p.336-337). Incluso apoyaron la subida al poder del primer Somoza, aunque luego se arrepintieron (Bermúdez, 2021, p.122; Urbina, 1991, p.901). Tanto Cardenal como Urtecho asumieron la influencia del poeta estadounidense Ezra Pound -también filofascista-, y se entendieron como “exterioristas”, proponiendo una poesía que utilizara imágenes del mundo concreto y real, un lenguaje más cotidiano, y prescindiera de un uso excesivo de figuras retóricas (Martínez Hoffman, 1996, p.12; Martínez Andrade, 2002, p.269). De esta manera, había cierta contradicción para estos autores y en la élite conservadora nicaragüense: eran antiyanquis en lo político, pero eran herederos de la cultura de élite estadounidense (Henighan, 2011, p.340). Esta contradicción se ve también en la poesía de Cardenal, que sería inexplicable sin tener en cuenta la influencia de la poesía estadounidense, y que denuncia de manera explícita y constante las imposiciones políticas y económicas del imperio norteamericano sobre su país. El intento de asesinato contra Somoza I en 1954 -llamada la “Rebelión de Abril”-, en el que participó Cardenal, tenía también un extracto conservador (Henighan, 2011, p.342).

Cardenal conservará su cercanía con estos “gatekeepers” culturales durante las décadas de 1960 y 1970, y ellos serán figuras claves en su consagración y en la difusión de sus ideas y su obra, pero matizará su conservadurismo a través de un marxismo pasado por el filtro de la teología de la liberación, apoyando posteriormente de manera abierta al Frente Sandinista de Liberación Nacional, dedicándole, por ejemplo, *Canto Nacional* (Bermúdez, 2021, p.182). Cardenal empezó su trayectoria dentro de la iglesia al retirarse a la trapa en Gethsemaní, en Estados Unidos en 1957, bajo la tutela del reconocido monje Thomas Merton (Valle- Castillo, 2005, p.235). En este sentido, la vocación mística y espiritual de Cardenal no se distanciaba del catolicismo de la élite que lo había visto nacer. La iglesia en Nicaragua apoyó al régimen somocista hasta bien entrados los años 60, hasta que los abusos del gobierno y los cambios dentro de la misma institución permitieron un quiebre: si bien su postura oficial permaneció contraria a la idea de revolución, la iglesia aceptó e incubó posturas de índole social (Derucha, 2003, p.87-88). Cardenal fue acercándose a las interpretaciones marxistas del evangelio, así como a las lecturas cristianas sobre los textos de Marx, siguiendo un camino que iba desde el nacionalismo conservador hasta llegar a un marxismo revolucionario católico, que tenía aun fuertes tintes nacionalistas. Fue el catolicismo -y su transformación durante los 60- lo que permitió este viraje sin que Cardenal se alejara de los conservadores gestores de la cultura y la poesía nicaragüenses. Las posturas de izquierda y antisomocistas de algunos sectores de la iglesia y las organizaciones de base católicas fueron importantísimas para el proceso revolucionario y para la caída de los dictadores, y Cardenal se convirtió en una figura pública de importancia. Entre tanto, sus propuestas poéticas seguían profundizando el camino “exteriorista”, seguían proponiéndose como formas de denuncia política, y se nutrían ahora del catolicismo comprometido con la revolución social y sus interpretaciones del marxismo desde el evangelio. Como muestra palpable de este viraje se puede anotar que Cardenal visitó Cuba durante 3 meses en 1970 y escribió sobre esta experiencia un libro que ensalza a la Revolución.

Así, el poeta sería, entonces, un agente de relativa importancia en los tres campos donde ejercía sus labores e influencia: el cultural, el religioso y el político. En el campo cultural habría que decir que perteneció al grupo de la Generación del 40, junto con Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía, que marcaba un cambio generacional y una renovación de las expresiones poéticas nicaragüenses, y conservó durante los años 60 y 70 un liderazgo cultural (O’Hara, 1984, p.107). Como se decía, se encontraban como guías de este grupo a Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho -cabezas visibles de la cultura nicaragüense durante los años 60-, pertenecientes a las élites culturales y políticas del país, conservadoras, católicas y filo-fascistas. Incluso, según Bentivegna, los primeros poemas de Cardenal se publicaron en una editorial hispanista en pleno franquismo, y allí mismo publicó *El estrecho dudoso* y una antología de poesía estadounidense preparada junto a Urtecho (Bentivegna, 2020, p.51). En el campo religioso, desde el comienzo de su trayectoria, Cardenal se colocó en un lugar opuesto al de la oficialidad de la iglesia nicaragüense, manifestando siempre un interés por los sectores populares y campesinos y un cerrado anti-somocismo. Por el contrario, la iglesia apoyó el régimen dictatorial casi hasta la década de los años 70, para luego hacer cierta oposición, dado que tuvo que adaptar y flexibilizar su tradicional conservadurismo para hacer frente a una situación que ya era inadmisibile (Monroy, 2007; Reed, 2008, p.273). Sin embargo, la cúpula de esta institución denunció a Cardenal frente a Somoza en 1973 (Bermúdez, 2021, p.183). Aun así, la posición anti oficialista se fue fortaleciendo durante la década de 1960, debido a la modernización general de la iglesia latinoamericana, el fortalecimiento de posturas de corte social, la aparición de la teología de la liberación, la influencia de la Revolución cubana, entre otros factores (como la Conferencia episcopal en Medellín en 1968), tanto que en 1974 la iglesia denunció a la dictadura internacionalmente y en 1977 es ya notoria la influencia de estos movimientos sobre la actitud de Somoza, que debe suavizar sus posturas (Walker, 2003, p.32). Esto se fue construyendo en concreto en Nicaragua a partir de la formación, desde 1966, de las Comunidades Eclesiales de Base en los barrios y las zonas rurales, donde, a través de una formación católica influenciada por el giro a la izquierda nombrado líneas atrás, se generaban espacios de reflexión política y religiosa de corte anti-

somocista, y que terminaron por acercarse a las organizaciones guerrilleras sandinistas (Reed, 2008, p.278). Estos posicionamientos de la iglesia nicaragüense fueron extremadamente importantes para la caída del régimen de Somoza, y aun no han sido estudiados a profundidad (Walkeer, 2003, p.32; Reed, 2008, p.271). Cardenal fue un personaje visible en este proceso, y fue conocido internacionalmente por la fundación de una comunidad religiosa muy allegada a los campesinos en la isla de Solentiname, donde se predicaba el evangelio cristiano desde una visión marxista.

Así, mientras en el campo cultural Cardenal hizo parte de los grupos hegemónicos, en el campo religioso ocupó un lugar más “profético” que “sacerdotal”, en el sentido que Pierre Bourdieu y Max Weber le dan a estos términos, es decir anti oficial y alternativo (Bourdieu, 2000, p.52). Tal vez profundizando en esta aparente contradicción podremos entender de mejor manera la trayectoria del poeta. A nivel político, la oposición a la dictadura somocista fue ganando apoyos durante las 4 décadas que duró, hasta que durante sus últimos años en la década de 1970 Somoza prácticamente quedó aislado (Walker, 2003, p.34-35). Al final, incluso grupos tradicionalmente conservadores y elitistas hicieron frente común con fuerzas sandinistas de izquierda, quienes lideraron la resistencia última y el derrocamiento del régimen. Sin embargo, Cardenal se opuso a Somoza desde muy temprano, partiendo, como se mencionaba, desde una postura anti yanqui nacionalista, que aparece por ejemplo en *Hora 0*. Su postura va girando a la izquierda, insertando en sus poemas referencias al sistema político, acercándose a una mirada marxista que complejizaba el nacionalismo antiyanqui, y sumando a estos puntos de vista dos temáticas: la religiosa y la histórica. En este sentido, se podría decir que la poética de Cardenal va trenzando varias corrientes de pensamiento -cristianismo, marxismo, nacionalismo, revisionismo histórico- a medida que la oposición al régimen somocista se va haciendo más aguda. Desde su posición hegemónica en el campo cultural, Cardenal ejercía una influencia importante en el desarrollo de sus posiciones antioficialistas en los campos político y religioso, y éstas a su vez se iban fortaleciendo en la medida que el régimen se debilitaba.

La poesía de Cardenal en contexto

Algunos críticos de la obra de Cardenal coinciden, con diferentes matices, en que en ella aparecen tres temas principales: la crítica política, el misticismo y la historia (Pastor Alonso, 1986, p.187-188). Esta forma temática de clasificar las obras puede tender a facilitar la interpretación de los textos de manera separada de sus contextos de producción, dejando de lado los profundos significados políticos que pudieron tener al ser escritos o publicados. Por esto, preferimos hacer énfasis en las corrientes de pensamiento político, social o cultural que Cardenal reúne en sus textos. Su poesía reuniría, entonces, tres fuerzas que englobarían la oposición a Somoza: el nacionalismo conservador, el cristianismo de índole social, y el izquierdismo sandinista. Así mismo, como se decía, Cardenal utiliza su posición privilegiada y hegemónica en el campo cultural para potenciar y fortalecer las posiciones más débiles que tenía en el campo religioso y político. Esto es importante señalarlo, en cuanto a que contextualiza y explica de manera histórica y política unas reflexiones sobre el lenguaje que, como veremos más adelante, tienen tintes religiosos y espirituales.

Así mismo, el “exteriorismo” que propone el grupo de Cardenal, alimentándose de la tradición poética estadounidense, se puede emparentar más o menos directamente con otros tipos de acercamiento y entendimiento sobre la literatura y el arte en Latinoamérica de los 60 y 70s. El uso de un lenguaje más directo, la importancia del mensaje transmitido, la incomodidad con la retórica y las complejas figuras literarias, la necesidad de hacer referencias concretas a la realidad, entre otras características, hacen parte de la propuesta poética del “exteriorismo” (Martínez Hoffman, 1996, p.11-12; Martínez Andrade, 2002, p.267). Éste se hace parte, así, de las discusiones que se dieron sobre “realismo” y “vanguardia”, en especial después de la Revolución cubana y a través de las redes culturales y editoriales que se organizaron alrededor de la Casa de las Américas y su revista (Gilman, 2003, p.343). En la segunda mitad de la década de 1960, en Latinoamérica las exigencias militantes a la producción literaria se fueron radicalizando, y el polo “realista” de la dualidad se hizo más fuerte. Así, la poesía de Cardenal y su propuesta exteriorista se podrían inscribir en esta forma de entender

la relación de la literatura y su función social. Las reflexiones y los fragmentos meta-poéticos de las obras de Cardenal, donde se legitima un uso de la poesía que se dirija al “pueblo”, que denuncie los abusos del poder, que tenga un lenguaje cotidiano y directo, entre otras, así como sus denuncias del desgaste del lenguaje generado por sus falsos usos por parte de la publicidad capitalista y los discursos políticos, se inscriben directamente en tales discusiones y necesidades (Rivera Vaca, 2013, p.11). Como se verá más adelante, Cardenal también intenta acercar su expresión poética y su lenguaje a una “realidad” política, histórica, social y espiritual específica, oponiéndola -su expresión- a los usos ilegítimos, degradados espiritualmente, de la palabra. Este acercamiento a lo “real” a través de los textos “exterioristas” no puede entenderse como un intento de objetividad, dado que los elementos concretos que se incluyen dentro de los poemas están trabajados por el poeta y se impregnan de y comunican su intención (Valdéz, 1986, p.122). Por último, cabe mencionar acá que este “realismo” también se puede entender, desde una visión marxiana, como una forma de develar la verdad ideológica detrás de las falsedades construidas por las fuerzas dominantes (Marx y Engels, 1969, p.12).

En la obra de Cardenal podemos encontrar entendimientos sobre el lenguaje y la poesía que ubican la función del arte de la palabra y del escritor mucho más allá de los estrechos linderos del campo literario, y encontrando en su uso una de las bases más importantes para que una sociedad funcione de buena manera. Así mismo, paralelo a lo anterior y a manera de contraste, encontramos constantes referencias al lenguaje manejado por las fuerzas políticas dominantes en Nicaragua -el somocismo y Estados Unidos-, mostrándolo como una herramienta degradada y degradante, tanto en lo social como en lo espiritual. En ese mismo sentido aparece el lenguaje del capital y la publicidad. Cardenal propone una poesía que se reconozca y se construya desde una búsqueda espiritual honesta, de base cristiana pero abierta a otros tipos de acercamientos a lo sagrado, un lenguaje que apunte a una comunicación transparente, sencilla y directa con el mundo y sus fuerzas espirituales, un arte literario capaz de denunciar los excesos e injusticias de los sistemas políticos contemporáneos a su vez que recoja y apoye las voces de los sectores populares y empobrecidos y, en especial en *Canto Nacional*, un lenguaje humano que esté íntimamente ligado al lenguaje de la naturaleza, y que comparta con él la posibilidad de expresar su verdad existencial y divina. Esto último se puede relacionar de manera directa con lo comentado por Borgeson: la poesía de Cardenal intenta reparar la ruptura entre naturaleza e historia a través de las culturas indígenas, recordando un mundo en donde había cierta armonía entre distintos niveles de existencia (Borgeson, 1984, p.175). Nosotros agregaríamos que no es únicamente a través del rescate de la visión indígena que Cardenal intenta esta reparación, sino que, también, esto se da como consecuencia de una concepción sagrada del lenguaje que viene dada desde su cristianismo.

Análisis del *Canto Nacional*

Como exponen en sus respectivos artículos Romero, y De León y Olmedo, la obra de Cardenal se puede relacionar fácilmente con las discusiones y realidades contemporáneas respecto a la crisis medioambiental y los ecologismos (Romero, 2021; De León y Olmedo, 2020). Romero se aproxima principalmente al libro *Canto Cósmico* escrito cerca de 17 años después de *Canto Nacional*, y logra relacionarlo de manera clara con diferentes discusiones y posturas teóricas acerca de la crisis medioambiental, aunque no menciona -más allá de la relación entre ecología y teología de la liberación- las raíces políticas e históricas de la postura ecológica de Cardenal, y tampoco hace énfasis en la importancia de la reflexión sobre el lenguaje. De León y Olmedo hacen, en su artículo, una introducción a las posibles relaciones entre la ecocrítica, la teoría decolonial y la obra de Cardenal. A continuación presentamos una lectura detallada del poema *Canto Nacional*, en donde mostramos cómo las ideas sobre la relación entre el ser humano, el medio ambiente y la teoría decolonial están notablemente enraizadas en una lucha política y un contexto histórico concretos. Así, la concepción sagrada del lenguaje y de la relación con la naturaleza son inseparables de los intereses políticos y la trayectoria del poeta que los plantea. Insistimos en esto puesto que la lectura ecologista, por un lado,

y la forma temática de analizar la obra de Cardenal, por otro, tienden a dejar en segundo plano la génesis plenamente anti somocista de la postura del poeta frente a la naturaleza y al lenguaje.

*Canto Nacional*¹ empieza con una larga enumeración de cantos de aves y los paisajes nicaragüenses que los acogen, insinuando un nuevo amanecer, así como una cercanía con la naturaleza. Allí, llama la atención el espacio y la importancia que cobran las onomatopeyas utilizadas: PIJUIL, JUSTOJUEZ, TRESPESOS, entre otras, son las expresiones que el poeta utiliza. Esta enumeración de cantos y vuelos, colores y nidos, se ve abruptamente interrumpida por el verso: “Pero sucedió que otro país tenía necesidad de estas riquezas” (Cardenal, 2019, p.511). Desde este primer fragmento, como lo indica Henighan, ya se puede ubicar un giro importante en las concepciones ideológicas de Cardenal, en tanto su nacionalismo se radicaliza: los cantos de los pájaros se localizan geográficamente en los territorios de Nicaragua, y pareciera que el “canto” del título ya no hiciera referencia a la obra de Ezra Pound sino a la de Pablo Neruda (Henighan, 2014, p.358-359). Una vez el poema ha introducido este nacionalismo del paisaje, por llamarlo de alguna manera, empieza una nueva sección del texto, donde se nos muestran, a manera de denuncia, los atropellos y prácticas usureras que las empresas y los bancos estadounidenses ejercieron sobre Nicaragua a partir de la primera década del siglo XX: después de la enumeración de estafas, “nadie duda que la independencia de Nicaragua no existe” (Cardenal, 2019, p.514). Se nos presenta, entonces, una denuncia en contra de los intereses extranjetos en el país. A continuación, el poeta explica la relación entre una política intervencionista e imperialista y el descalabro económico provocado por los banqueros.

Para colocar capitales en Nicaragua y protegerlos una vez

colocados, para eso estaba el departamento de Estado.

Expansión política con miras a la expansión económica (Cardenal, 2019, p.514).

Es importante destacar acá que, para el contraste generado entre estas dos partes -la enumeración de aves y la denuncia antiimperialista-, la riqueza del país es representada por los cantos de las aves y sus onomatopeyas, mientras que los banqueros y sus aliados políticos son nombrados como animales: zopilotes, tiburones (Cardenal, 2019, p.514). Con una diferencia: mientras las descripciones del territorio nicaragüense y sus aves son directas, e incluso usan la onomatopeya como intento de reproducir el sonido de los cantos, las comparaciones de los banqueros con animales tienen una función de símil, incluso de imágenes estereotípicas. Es decir que quienes enajenan el territorio son descritos de una manera que los hacen aparecer enajenados ellos mismos de la naturaleza: aparecen como imágenes clichés, meros símbolos, mientras que las aves aparecen representadas de manera más directa a través de las onomatopeyas, y son, precisamente, símbolo de la riqueza que es robada. En este ejemplo se puede observar cómo Cardenal busca un lenguaje más cercano y directo para acercarse a la naturaleza, mientras que a los agentes imperiales los describe indirectamente, aunque haciendo explícitos sus crímenes de manera clara y concisa. Respecto a estos usureros, el mensaje de denuncia es directo, pero la forma de representación no lo es. Y la representación más cercana y vívida del paisaje es simbolizada como la riqueza que ha sido usurpada. Cabe anotar también, como señala Henighan, que la representación de estos personajes también se diferencia en la belleza o fealdad de los animales que se usan para tal fin: los banqueros y usureros son pájaros negros (Henighan, 2014, p.361).

¹ Conocemos la existencia de, apenas, dos estudios críticos a profundidad de este poema: el realizado por Stephen Henighan en su libro *Sandino's Nation*, y el que propone Richard Curry. No nos fue posible consultar este último.

Luego de la denuncia de las prácticas imperialistas de usura, el poeta parece retomar su enumeración de riquezas naturales. Entonces dice: “Decía que desovan las iguanas...Es el proceso”, y el poema empieza a explicar lo que es “el proceso”. En unos pocos versos, el poeta lo describe como un constante cambio a nivel biológico, cósmico, planetario y social:

Decía que desovan las iguanas... Es el proceso. Ellas
(o las ranas) en el silencioso carbonífero
emitieron el primer sonido
la primera canción de amor sobre la tierra
la primera canción de amor bajo la luna
es el proceso
El proceso viene desde los astros
Nuevas relaciones de producción: eso
también es el proceso. Opresión. Tras la opresión, la liberación.
La Revolución empezó en las estrellas, a millones
de años luz. El huevo de la vida
es uno. Desde
el primer huevo de gas, al huevo de iguana, al hombre nuevo.
Sandino se gloriaba de haber nacido del 'vientre de los oprimidos'
(el de una indita de Niquinohomo)
Del vientre de los oprimidos nacerá la Revolución.
Es el proceso (Cardenal, 2019, p.515).

Este es un fragmento clave del poema, en tanto aún, por primera vez, un devenir cósmico, un devenir planetario y biológico, y un devenir social, trenzándolos de manera positiva a través de las nociones de “amor”, “liberación”, “vida” y “Revolución”. Así mismo, al describir este “proceso” como una cuestión de superación de contrarios (opresión-liberación, opresión-Revolución), estos versos parecen construir una reflexión sobre el mismo poema: tal movimiento entre contrarios puede ser el mismo que muestra el texto al contraponer tanto la riqueza natural de Nicaragua y a sus usureros, como a las dos maneras de representarlos. Así, también, se trenzan izquierdismo y nacionalismo: la riqueza natural nicaragüense y Sandino hacen parte del mismo “proceso” de la Revolución.

A paso seguido, en el poema se hace mención de la “Tierra Prometida”, es decir, al paraíso terrenal de la tradición católica, y se dice que ha sido vendido, quedando emparentado, por la enumeración con la que empieza el poema, con el paisaje natural nicaragüense: “Tierra Prometida vendida por los latifundistas!” (Cardenal, 2019, p.515). Así, se completan las tres fuerzas sociales que, como decíamos, Cardenal aún en su obra: nacionalismo conservador, izquierdismo y catolicismo. Para Henighan, este fragmento es el clima ideológico del poema, y aunque mencione las tres fuerzas a las que hacemos referencia, no hace explícito que son las fuerzas políticas principales que debieron unirse

para derrotar a los Somoza (Henighan, 2014, p.363). A través de este “proceso”, y del entendimiento de la tierra nicaragüense -o del planeta tierra- como la “Tierra Prometida”, Cardenal empieza a construir un relato poético donde esas tres fuerzas confluyen como parte de un impulso “cósmico” y “vital” mucho más grande que ellas mismas, y que tendrá como resultado la “liberación”. Sin lugar a duda, esta última se refiere, en primerísima instancia, al derrocamiento de Somoza, pero cobra un sinnúmero de significados más, precisamente por todas las instancias aludidas en la construcción de ese “proceso”. Así, la concepción de la tierra nicaragüense como una promesa espiritual y religiosa tiene una génesis tremendamente política que no se debe dejar de lado.

A continuación, el poema nuevamente se expulsa en una enumeración de paisajes nicaragüenses, sólo que esta vez se incluye a los seres humanos, algunos de sus oficios, recuerdos de niñez, los nombres de los pueblos, entre otros elementos. Así mismo, se hace mención del símbolo poético y cultural de Nicaragua por antonomasia: el poeta Rubén Darío. Cabe aclarar también que la mayoría de estos elementos contienen sonido: cantos de aves o de personas, insultos, ruidos propios de los oficios (el palmear de las tortillas), “tic tic tic tic tic tic tic/ el ruidito de las gotitas cayendo del tejado”, algunos ruidos de máquinas, etc. Continúa, así, con la mención de Darío y el énfasis en lo auditivo, la conexión que el poeta crea entre la realidad nicaragüense, el sonido y el lenguaje, entendido en sentido muy amplio. Así mismo, se incluyen nombres característicos de la geografía del país: “Nindirí, Niquinohomo, Nonimbó/Nandaime, Diriá, Diriomo” (Cardenal, 2019, p.515). En este segundo ciclo de enumeración se ha incluido, entonces, al ser humano y sus expresiones culturales como parte de la riqueza nicaragüense. Al igual que el anterior, este ciclo enumerativo nacionalista se cierra un poco abruptamente, pero esta vez con dos fragmentos narrativos que hacen referencia a dos momentos distintos de la historia nicaragüense: el primero, la narración del asesinato de David Tejada -miembro de FSLN- a manos del mayor Oscar Morales de las fuerzas policiales en 1968, cuyo cuerpo fue lanzado al volcán Santiago (Cardenal, 2019, p.517-518). Este crimen fue conocido públicamente y generó una indignación generalizada. La segunda narración hace referencia a una leyenda que recoge el conquistador Oviedo, de boca del Cacique Nindirí, referente a la existencia de una “vieja” que aparecía en la boca del volcán y a quien daban sacrificios humanos, y que se había negado a salir desde que habían llegado los españoles.

Esta interrupción resulta un poco extraña, en tanto que después de ella continúa la enumeración. Henighan la menciona de paso, pero no analiza sus particularidades (Henighan, 2014, p.364). Podría entenderse como una forma de relacionar el volcán -elemento natural determinante del paisaje nicaragüense- con dos expresiones culturales y políticas de la historia del país. Es decir, podría entenderse no como una interrupción de la enumeración, sino como la inclusión en la lista de elementos de la riqueza natural y cultural nicaragüense -que hasta el momento constituye el grueso del contenido del texto- de dos elementos narrativos que hacen referencia a la violencia política contemporánea, así como a la conquista española y a los sacrificios humanos en épocas precolombinas. Así, estas narraciones podrían funcionar como una forma de añadir al compendio de elementos que forman la riqueza nicaragüense un par de elementos discordantes, que recuerdan una especie de naturalización de la violencia, o una raíz antropológica de ella. Esta interpretación se podría confirmar, de alguna manera, con el verso que sigue después de las narraciones: “-Y es que el demonio ‘ha sido homicida desde el principio’”, citando el evangelio de Juan, el versículo 44 del capítulo 8 (Cardenal, 2019, p.518). Esta referencia resulta muy interesante, pues en este capítulo del evangelio Jesús interpela a algunos personajes que lo quieren asesinar, y les increpa diciéndoles que mientras él es hijo de Dios, ellos son hijos del demonio, que “ha sido homicida desde el principio”. De esta manera, el poeta incluye como herederos del demonio tanto a las fuerzas policivas somocistas como a las tradiciones precolombinas que sacrificaban seres humanos, al mismo tiempo que crea una relación intrincada entre el paisaje nicaragüense -el volcán-, su historia política y cultural -Somoza, indígenas y españoles- y el catolicismo.

A continuación la enumeración sigue, pero se van intercalando versos que hacen referencia a diferentes características del “proceso” que se nombraba anteriormente: “Esta belleza nos fue dada para el amor”, “Tanta belleza, para la igualdad”, “... la tierra que os daré... dice Yavé”, “No es puta la patria/ pero ahora han querido ofrecerla a un espectro /recluido en un hotel:/ el fantasma de Hughes”, “Tierra que nos han robado./ Banqueros, dinastía Somoza, compañías, nos la han robado/ y nos la roban cada día” (Cardenal, 2019, p.518-519). Así, a partir de la historia de la vieja del volcán, pareciera que el contraste entre las riquezas de la tierra nicaragüense y los aspectos negativos del “proceso” se da de manera más dinámica, en el sentido de que no se presenta a través de dos bloques claramente separados -como en la primera parte del poema- sino que se empiezan a intercalar sus elementos. Luego, vienen unos versos -integrados aun a la enumeración en la misma estrofa larga- donde se relaciona la tierra y el paisaje nicaragüenses con la Tierra Prometida y la Revolución:

Debemos hacer aquí un país.

Estamos a la entrada de una Tierra Prometida

que mana leche y miel como una mujer

mel et lac sub lingua tua

el beso llega a su tiempo y a su tiempo los besos

‘En la tierra que te daré no mantengas analfabeto a tu hermano

para que corte tu algodón y recoja tu café. Habla Yavé’

Una tierra prometida para la Revolución

con las cosas en común

“como antes de la caída de nuestros primeros Padres” (Cardenal, 2019, p.519-520).

En el fragmento del poema, antes citado, donde se presentan las características del “proceso”, se relacionaba la Revolución con el amor, los ciclos vitales y el devenir cósmico. Ahora, en esta parte del poema, cuando ya en el texto los contrarios del “proceso” cósmico aparecen aunándose con un ritmo más intenso (y no en largos bloques contradictorios), se la relaciona de manera muy directa con tres elementos de la tradición católica: la Tierra Prometida, el Cantar de los Cantares y el cristianismo primitivo. Se le presenta como una forma de volver, en el futuro cercano, a un pasado idealizado. Así, la voz profética es una voz militante, donde la lucha contra la opresión cobra notorios tintes religiosos. Como se ve, se trenzan acá, nuevamente, el nacionalismo, el pensamiento de izquierda revolucionario y el catolicismo.

La enumeración continúa, intercalando fragmentos que recuerdan que hay que luchar contra quienes se han adueñado de tales riquezas -los capitalistas- y recordando también, como parte importante de esas riquezas nacionales, a Sandino. Es importante mencionar un verso que de alguna manera señala un nuevo cambio en el ritmo y en la construcción del poema: “De esta tierra es mi canto. Mi poesía, de este clima,/ como el zanate clarinero, como el poyol” (Cardenal, 2019, p.522). El poema se inscribe, entonces, como parte natural del paisaje y de las riquezas nicaragüenses: es uno más de los sonidos que harían parte de ese conglomerado nacional de belleza que se menciona en el texto, y cuyos ejemplos principales son los cantos de los pájaros expresados a través de las onomatopeyas. Si bien Henighan expresa de manera cuidadosa e informada los significados de los cantos de los pájaros en los poemas, en comparación con textos anteriores y en su forma diferenciada de aludir a posiciones

ideológicas, hay que decir que no tiene en cuenta las profundas implicaciones cosmológicas que estos sonidos naturales adquieren en este poema (Henighan, 2014, p.359 y 364). Si bien, al mencionar el “proceso”, comenta que allí se condensan las ideas cosmológicas y sagradas que trabajará mucho más a profundidad en obras posteriores (como en *Canto cósmico*) no se detiene a observar en detalle la manera en que allí ellas se desarrollan, y pone su aguzado ojo únicamente en las implicaciones ideológicas. Como se verá más adelante, la inclusión del mismo poema entre las riquezas naturales de Nicaragua tiene unas resonancias cósmico-espirituales que enmarcan las concepciones de Cardenal sobre el lenguaje de manera harto particular, y muestran explícitamente las consecuencias espirituales de la liberación política del país.

Luego, a partir de esta estrofa, empieza una sección con pequeñas narraciones que exponen la pobreza que provoca entre la población la explotación colonial, y las consecuencias ambientales de la minería de capitales extranjeros en la tierra nicaragüense. Así, la apropiación que era en cierto sentido abstracta, pues no se mencionaban las consecuencias materiales de ella, se hace concreta en la explotación de mano de obra y de la naturaleza: la apropiación significa, en este fragmento, destrucción, por parte de la actividad minera, del paisaje y la vida natural, y degradación y explotación del ser humano. Es muy interesante que, como contraste a esta actividad destructiva y, por supuesto, antinacional, se oponga un ejemplo de la cultura indígena miskito:

Supongamos que es un palenque de miskitos al que llegamos

Y oímos una canción de amor en miskito, con la palabra amor

Kupia-kumi = “un solo corazón”.

“Un solo corazón” parece que son ahora el militarismo con

El dinero (lo que no tienen corazón). Pero no, el kupia-kumi

Verdadero es el amor, la unión del pueblo para hacer

La Revolución. Sólo el amor es el verdadero “un solo corazón” (Cardenal, 2019, p.524).

Así mismo, como ejemplo del empobrecimiento causado por el paso de las mineras, el poeta muestra la imagen de “señoritas miskitas” que deben asistir “en pelotas” a la iglesia, porque no tienen ropa (Cardenal, 2019, p.523). Unos versos más adelante, la voz de un indígena miskito aparece contestando a un programa de radio, defendiendo al comunismo:

El canadiense dijo al miskito: el comunismo es malo

nos quita todo. Y el miskito, que oía radio Habana en miskito

contestó: malo para vos que tener todo

bueno para miskito

miskito no tener nada (Cardenal, 2019, p.524-525).

Es importante resaltar que es la primera mención que se hace del comunismo en el poema, y aparece legitimado por un indígena miskito. Así mismo, la voz de este indígena suena falsa, y parece usada para validar una idea política del autor. Los miskito aparecen, entonces, como contraposición concreta de la minería, pero aparecen, a su vez, como fuente de expresiones culturales -kupia kumi- y utilizados para anunciar ideas del poeta. Este tratamiento de un grupo indígena nicaragüense recuerda las

posturas conservadores de Cardenal y a la vez contrasta fuertemente con los poemas escritos con anterioridad sobre los grupos indígenas americanos, donde estos son tratados con mayor profundidad. Henighan observa esta aparición de los miskito como una forma de anunciar una posible unidad nacional, a pesar de las diferencias culturales (Henighan, 2014, p.364).

A continuación, en el poema aparece una nueva mención a Darío y a Sandino -símbolos nacionales-, y se nombran las posibilidades de un pueblo que no estuviera empobrecido, por ejemplo: “tantos Rubén Daríos hay en el monte/ macheteando” (Cardenal, 2019, p.525). Así mismo, se hace una reflexión sobre la propiedad privada, de cuño evidentemente marxista: se dice que los edificios, aviones, incluso cohetes espaciales, camiones, etc. son realmente propiedad del pueblo que los construyó, y que “solo hace falta que lo cojan” (Cardenal, 2019, p.525). Estas menciones hacen parte de una serie de interpelaciones a un “tú”, que anda “descalzo” y tiene “tungsteno”, y es “analfabeta” en una mina de antimonio, es decir, un empleado de alguna mina, que se convierte en el destinatario ficcional de este fragmento de poema. A este personaje -finalmente un compatriota pobre- se le explica que esas son sus pertenencias: “Hermano te han marginado de su civilización”, “Tu madera de mora”, “Tu guayacán”, entre otras (Cardenal, 2019, p.525).

Sólo es después de estas interpelaciones directas a un compatriota ideal, de la mención del comunismo y de las ideas marxistas sobre la propiedad, de haber vinculado a la Revolución con la posibilidad de la Tierra Prometida, de haber mostrado las consecuencias concretas de la explotación minera y del colonialismo, sólo después de todo esto aparece en el poema la narración de una escena de la primera guerrilla sandinista, en la primera mitad del siglo XX. Así, pues, se ha invitado a ese compatriota a imaginarse parte de esa lucha, pero ahora con una visión que la resignifica para la contemporaneidad del poema: la emparenta con la lucha de las FSLN contra Somoza III, en donde el marxismo y el cristianismo cobran especial relevancia: luego de la escena de la vida guerrillera, con Sandino leyendo el Quijote al lado de una fogata, es posible imaginar, entonces, esa “Tierra Prometida”, ese país por crear, que se venía nombrando sin concretarlo (Cardenal, 2019, p.525).

Ah la visión

de una tierra con la explotación

abolida!

Repartida la riqueza nacional todos por igual

el producto nacional bruto, toditos por igual.

Nicaragua sin Guardia Nacional, veo el nuevo día!

Una tierra sin terror. Sin tiranía dinástica. Cantá

cantá zanate clarinero.

Ni pordioseros ni prostitución ni políticos

Claro, no hay libertad mientras haya ricos

mientras haya libertad de explotar a otros

libertad de robarle a los demás

mientras haya clases no hay libertad.

No hemos nacido para ser peones

ni para ser patrones
 sino para ser hermanos
 sino para ser hermanos hemos nacidos.
 Capitalismo ¿qué otra cosa que compra-venta de gente?

[...]

tenemos el níkel esperando al hombre nuevo
 la caoba esperando al hombre nuevo
 el ganado enrazado esperando al hombre nuevo
 solo hace falta el hombre nuevo.

Vengan

vamos a arrancar los cercos de alambres compañeros
 Ruptura con el pasado. ¡Es que no era nuestro este pasado!
 ... los que quieren seguir explotando la casa de putas.

Como me dijo la muchacha cubana: “La Revolución es sobre todo una cuestión de amor” (Cardenal, 2019, p.526-527).

Este fragmento es fundamental. Acá el marxismo y el nacionalismo se entrecruzan de manera explícita, a su vez se menciona directamente la dictadura de Somoza y la presencia estadounidense - a través de la Guardia Nacional-, también la idea del “proceso” cósmico se incorpora a través de los elementos naturales que “esperan” al “hombre nuevo”, y del canto del zanate que se une a la celebración humana, y de la noción del “amor”. Así mismo, se continúa con la imagen de la nación como cuerpo de mujer, que se ha venido construyendo en el poema: a través de la imagen de la prostituta y de la amante del Cantar de los Cantares, se metaforiza la nación que es “fiel” a su pueblo o que se “vende” al extranjero. Hay, pues, una visión patriarcal de defensa del honor masculino a través de la recuperación del goce del cuerpo femenino que metaforiza las riquezas naturales de Nicaragua. Esta personalización de los entes nacionales y las fuerzas económicas y políticas es mencionada explícitamente por Henighan desde el comienzo de su análisis, y es fundamental para entender el relato de poema, aunque no hace incapié en la figura femenina (Henighan, 2014, p.360).

Justo a continuación de esto, se concreta la imagen de la patria como mujer que es recuperada por la lucha sandinista: se describe la escena de Sandino, alzado en armas y en su uniforme guerrillero, contrayendo nupcias con “Blanca” en una iglesia (Cardenal, 2019, p.527). Esta pequeña narración, en el contexto del poema, condensa las ideas del “amor” cósmico, la nación como mujer y la lucha guerrillera a través de un rito católico. El poema, a partir de acá, es celebrativo: la nación ha sido -o podrá ser- recuperada, gracias a las fuerzas que se han aunado en el “proceso” cósmico de Revolución católico-sandinista-marxista-nacional. El canto de los pájaros participa, por supuesto, de esta celebración: “¿Qué canta el degollado, qué canta el justo-juez/ en las cercas de alambres? Amanecer del nuevo día/ y nuevas relaciones de producción” (Cardenal, 2019, p.527). Así mismo, consignas socialistas, guerrilleras o de tradiciones indígenas aparecen en el poema: “De cada uno según su capacidad/ a cada uno según sus necesidades”, “toda persona imposibilitada para el trabajo/ mantenida en todas sus necesidades”, “¡Que se levanten todos!”. El poema mismo hace parte de esta celebración: “Yo canto/ un país que va a nacer”. Las hormigas se suman, pues le avisan a Sandino

enterrado que ha triunfado, “la máquina será el mejor amigo del hombre” y hasta los muertos resucitan. Los elementos del proceso cósmico se hacen explícitamente revolucionarios: “La vida es subversiva” y “El amor es el agitador” (Cardenal, 2019, p.528).

Como éxtasis de la celebración, el poeta hace una nueva enumeración de los cantos de los pájaros nicaragüenses, con sus respectivas onomatopeyas, con la diferencia de que ahora, contrario a la enumeración del comienzo del poema, compara su propio canto con ellos, agregando “canto como” antes de nombrar al ave respectiva (Cardenal, 2019, p.529-530). Con esto, se puede decir que el poema es cíclico, pues termina como comienza, después de haber hecho un recorrido específico: el “proceso” cósmico se realiza en el texto. Henighan, al comentar esta sección, se limita a compararla con *Hora 0* y a decir que no está tan bien organizada (Henighan, 2014, p.364). Creemos que esta forma brusca de calificar el final de *Canto Nacional* se debe a que, en su análisis, Henighan no se fija en lo que, consideramos nosotros, es el núcleo del poema: las consecuencias cosmológicas de la unión de las tres fuerzas político-culturales principales que se oponían al régimen somocista: a lo que asistimos en el poema no es únicamente una denuncia de las bellezas destruidas y expropiadas a Nicaragua, y a un plan político para liberarlas, sino a una transformación de la manera en que nos podemos acercar a ellas, es decir, a la naturaleza. Si en un comienzo esa naturaleza es bella y ajena, y se presenta distanciada de las realidades humanas, poco a poco en el poema esas realidades - culturales y naturales- empiezan a aunarse, paralelamente al “proceso” en donde se trenzan marxismo, nacionalismo y catolicismo.

El hecho de que el poema -un canto- sea parte de esas riquezas enumeradas en un principio, y que se aúne con los cantos de los pájaros que celebran el despertar sacro-político de la naturaleza y la sociedad nicaragüense, nos muestra una concepción sobre el lenguaje particular. En su obra anterior, en poemas como *Hora 0* o libros *Getsemany, Ky*, Cardenal denuncia los usos degradados del lenguaje, que no nombra la realidad tal y como ella es, y que tiende más bien a esconder o apantallar realidades políticas, sociales o económicas negativas para el “pueblo” o las víctimas de diferentes injusticias humanas. En general, este tipo de lenguaje degradado y degradante es utilizado y potenciado por fuerzas políticas opresoras, o por los agentes del capitalismo internacional, que no tienen interés en mantener vínculos espirituales con la naturaleza, la realidad o sus congéneres humanos. Por el contrario, el lenguaje que se hace surgir dentro del poema, después de las bodas cósmicas entre el “pueblo” nicaragüense y naturaleza (representadas en la unión entre Sandino y Blanca), es tal que crea un vínculo directo y expresivo entre el ser humano y el paisaje que lo rodea. Además, puede aparecer con estas características de unión mística después de un profundo “proceso” que no es únicamente espiritual o que, más bien, como manifestación espiritual es tan complejo que incluye transformaciones históricas, sociales, políticas naturales y cósmicas. En tanto el poema es un canto celebrativo, cabe mencionar un fragmento de Giorgio Agamben, filósofo italiano, que aparece en uno de sus libros donde reflexiona a fondo sobre las características del lenguaje contemporáneo:

Todo lamento es siempre lamento por el lenguaje, así como toda alabanza es sobre todo loa del nombre. Estos son los extremos que definen el ámbito y la vigencia de la lengua humana, su referirse a las cosas. Donde la naturaleza se siente traicionada por el significado, allí comienza la lamentación; donde el nombre dice perfectamente la cosa, el lenguaje culmina en canto de alabanza, en la santificación del nombre (Agamben, 1996, p.39).

Esta alabanza es la que se canta en *Canto Nacional*: una santificación del canto de las aves y de la palabra poética, palabra que ya no traiciona a la naturaleza y que sólo sería posible después de una liberación política en contra del colonialismo y la minería. Es decir que la propuesta política concreta de liberación nicaragüense contra la dinastía Somoza y sus políticas colonialistas se convierte también en una propuesta religiosa-espiritual de acercamiento a la naturaleza: al final, cuando la nación ha sido liberada de la opresión, la expresión natural y humana se hacen una y la misma, el lenguaje humano nombra la realidad y es parte de ella, y Nicaragua se ha convertido en la Tierra Prometida.

Esta trasmutación sagrada -el “proceso”- está enmarcada en una historia nacional específica: la fractura entre naturaleza e historia que, según Borgeson, Cardenal pretende remendar a través de la reactualización de algunas características de los pueblos indígenas americanos, es también poéticamente reparada a través de la juntanza entre catolicismo, marxismo y nacionalismo, es decir, tres elementos que hicieron posible, entre otros, la caída del régimen de los Somoza.

Referencias bibliográficas

- Bentivegna, D. (2020). ‘Poesía encarnada: Cardenal, entre Vallejo y Zurita’. *Chuy* 8, 38-60.
- Bermúdez González, M. A. (2021). *El proyecto intelectual de la narrativa nicaragüense: de la utopía a la paradoja (1970-2020)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- Borgeson, P. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. Tamesis books.
- Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba, 52.
- Cardenal E. (2019). *Poesía Completa*. Editorial Trotta.
- De León Iñaki Ceberio and Clara Olmedo. (2020). ‘Ecología decolonial en la poesía de Ernesto Cardenal’. *Ecología Política* 60, 63-67. doi.org/10.53368/EP60MABr02
- Derucha, W. (2003). ‘De poesía en evangelio: la trayectoria poética de Ernesto Cardenal frente a la teología de la liberación’. *Utah Foreign Language Review (UFLR)* XII, 78-92.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Siglo XXI.
- Henighan S. (2014). *Sandino's Nation*. McGill Queens University Press. Canadá.
- Henighan. (2011). ‘Ernesto Cardenal's "Hora 0": A Conservative National Epic’. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35:2, 329-350.
- Martínez Andrade, M. ((2002). “Ernesto Cardenal: mester de amor y rebledía”. *ÍITAPALAPA*: 52, 260-279.
- Martínez Hoffman, J. (1996). *Los usos de la historia en la poesía de Ernesto Cardenal*. Tesis doctoral. University of Toronto.
- Marx, K. y Friederich E. (1969). *Marx y Engels: escritos sobre arte*. Selección y prólogo de Carlo Salinari. E. Península.
- Monroy García, J. (2007). ‘La Iglesia católica y su participación política en Nicaragua (1960-1979)’ *Contribuciones desde Coatepec* 12.
- O'Hara, E. (1984). ‘Ernesto cardenal, poeta de la resurrección’. *Inti* 18/19, 107-130.
- Pastor Alonso, M. (1986). ‘Los primeros poemas históricos de Ernesto Cardenal’. *Anales de literatura hispanoamericana* 15. Universidad Complutense, 187-198.

Reed, J. P. (2008). 'Religious Dialogue in the Nicaraguan Revolution'. *Politics and Religion* 1, 270-299.

Rivera Vaca, A. (2013). *Poesía e historicidad en Ernesto Cardenal y Roberto Fernández Retamar*. Tesis doctoral. University of Tennessee.

Romero, E. (2021). 'La ecología cósmica de Ernesto Cardenal'. *Caravelle* 117, 33-48. <https://doi.org/10.4000/caravelle.11216>

Urbina, N. (1991). '*Palabras de silencio hablado: introducción a la poesía nicaraguense*'. Iberoamericana LVII:157, 891-914.

Valdés, J. (1986). 'Cardenal's Poetic Style: Cinematic Parallels'. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11: 1, 119-29.

Valle-Castillo, J. (2005). *El siglo de la poesía en Nicaragua. II Tomo*. Colección Cultural de Centro América.

Walker, T. (2003). *Living in the shadow of the eagle*. Wetsview Press.