

“QUE VAN A DAR A LA VIDA...”: ASPECTOS DEL  
IMAGINARIO  
DE  
***COPLAS A LA MUERTE DE MERTON*** DE ERNESTO CARDENAL

***Ramón Cao Martínez***

---

Aunque el propósito esencial de estas páginas consiste en el examen de uno de los aspectos de *Coplas a la muerte de Merton* –su dimensión imaginaria–, resulta imprescindible ofrecer de antemano una visión general de tan espléndido poema. Sólo así resultará posible situar adecuadamente las posteriores observaciones de detalle. Por otro lado, intentamos compensar los pormenores de nuestro análisis con una mirada final de carácter más englobante y sistemático. Así, nuestro trabajo se despliega en los tres apartados siguientes: (1) “El poema”; (2) “Imágenes de la muerte y la sobrevivencia”; y (3) “A modo de conclusión”.<sup>1</sup>

Quisiéramos que todo ello ayudase a leer un texto tan complejo y, a partir de éste, a comprender mejor algunos aspectos de la obra poética de Cardenal. Al tiempo, nos agradecería mostrar, desde el propio análisis literario, la relevancia religiosa de esta larga serie de versos.

## 1. EL POEMA<sup>2</sup>

Cuando el sacerdote y poeta nicaragüense Ernesto Cardenal recibe la noticia de la muerte de Thomas Merton, experimenta una de las más hondas conmociones de su vida. El vínculo de filiación espiritual que el nicaragüense mantenía con quien fuera su maestro de novicios se había ido enriqueciendo al paso del tiempo con los armónicos de una estrecha amistad. Amistad hecha de afinidades electivas e intereses comunes, y bien atestiguada por una nutrida correspondencia. En efecto, ambos corresponsales comparten una honda vocación contemplativa, atrevidos proyectos de innovación de la vida monástica, una decidida voluntad de compromiso social, y, en fin, inquietudes intelectuales, artísticas y literarias<sup>3</sup>. Por todo ello, reponerse del inesperado desgarrón de

---

<sup>1</sup> Este artículo es un anticipo de nuestro estudio “Texto e intertexto en *Coplas a la muerte de Merton* de Ernesto Cardenal”, de próxima aparición. Nos apoyamos ahora –resumiéndolos– en algunos contenidos de esa pesquisa más sistemática, particularmente al ofrecer una visión general del texto estudiado (“1. El poema”). Por otra parte, aquí nos demoramos en el tratamiento de un aspecto –el imaginario– allí sólo esbozado.

<sup>2</sup> En nuestras citas del poema seguimos el texto de *Coplas a la muerte de Merton* aparecido en Ernesto Cardenal, *Poesía escogida*, Barcelona, Barral (Col. Insulae Poetarum), 1975, pp. 132-146.

<sup>3</sup> Santiago Daydi-Tolson (ed.), *Thomas Merton y Ernesto Cardenal. Correspondencia (1959-1968)*, Madrid, Trotta, en prensa (obra que citaremos como *Correspondencia*). Una visión general de la vida y obra de Merton se halla en Jim Forest (1991), *Thomas Merton. Vivir con sabiduría*, versión española de Francisco Rafael de Pascual, Madrid, PPC, 1997; también, en Fernando Beltrán Llavador, *La contemplación en la acción*, Thomas Merton, Madrid, San Pablo, 1996. Un acceso desde el propio autor es el que nos ofrecen la autobiografía (*La montaña de los siete círculos*, traducción de Aquilino Tur, Barcelona, Círculo de Lectores, 1961) y los diarios (*Diarios (1939-1960). La vida íntima de un gran maestro espiritual*; y, *Diarios (1960-1968). La vida íntima de un gran maestro espiritual*, versión española de Isidro Arias, Barcelona, Oniro, 2000 y 2002, respectivamente; *Diario de Asia*, versión y edición de Francisco Rafael de Pascual y Fernando Beltrán Llavador, Madrid, Trotta, 2000. Sobre la trayectoria biográfica de Cardenal puede verse J.L. González-Balado, *Ernesto Cardenal, poeta, revolucionario, monje*, Salamanca, Sígueme, 1978; y, sobre todo, los dos volúmenes de memorias del autor (*Vida perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1999 y *Las*

la muerte del maestro y amigo fue costoso para Cardenal. En cierta manera las *Coplas a la muerte de Merton* –uno de los poemas más sentidos y meditados de su autor<sup>4</sup>– constituyen la expresión literaria de su peculiar trabajo de duelo: decantación y transfiguración poética de las memorias y esperanzas que permiten asumir la carencia.

El título del poema –según confirman los versos iniciales y otros que comentaremos– remite sin duda alguna a las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.<sup>5</sup> El poema parecería abrirse, así, como lamento por la muerte –y meditación sobre ella– de quien fue maestro, amigo y, a la vez, verdadero padre. Y, aunque –como pronto va advirtiendo el lector de *Coplas a la muerte de Merton*– el sentido último del texto de Cardenal y su lenguaje, ritmo y tono poco tengan que ver con los del citado planto, hay cuando menos dos componentes del modelo manriqueño que perviven en la versión del nicaragüense. De un lado, la reflexión sobre el significado de la vida y de la muerte, que inscribe a nuestro poema en una dilatada tradición de poesía metafísica y meditativa<sup>6</sup>; y, de otra parte, el retrato elogioso del difunto, a quien se contempla como una figura estimulante en su ejemplaridad.

### ***Semblanza de Merton***

De Merton se nos muestran unas pocas imágenes fragmentarias, que subrayan –con sobriedad y sin oropeles hagiográficos– su perfil radicalmente humano, ajeno a todo envaramiento ascético o falsamente espiritualista. Reducidas a fría lista, las pinceladas que conforman la semblanza del finado son éstas<sup>7</sup>: su condición de hombre de soledad y de desierto, de ermitaño que busca el anonimato y renuncia a la fama y a la notoriedad (207-215); la experiencia de la propia vida como contradicción y oscuridad (233); la escasez y brevedad de sus experiencias “místicas” (217-218) y la poca brillantez de su viaje interior (234-242); sus temas de meditación (229-233); su contagioso sentido del humor (4-9) y la disponibilidad total ante el que resultó ser su último viaje (493-499). Se evocan también las lecciones, consejos y palabras de Merton, procedentes a veces de sus cartas: ideas sobre la contemplación (222-223), sobre la cercanía con Dios (327-328), sobre la asunción de los problemas de salud (427). También se recuerda a los amigos del finado, como el poeta Bob Lax (416-420), el editor James Laughlin (458-460) o la cantante Joan Báez (485). No se olvidan sus intereses, preferencias y gustos en el orden de los textos: por los maestros zen (5) y los taoístas (508-509), por algunos

---

*insulas extrañas*, Madrid, Trotta, 2002). En cuanto a la obra del nicaragüense, un espléndido acercamiento a su dimensión mística es el realizado por Luce López-Baralt en “El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana”, en Luce López-Barlat / Lorenzo Piera (eds.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y espiritualidad*, Centro Internacional de Estudios Místicos / Trotta, Madrid, 1996, pp. 25-51. Asimismo, *Cántico cósmico* es objeto de atento estudio en M<sup>a</sup> Ángeles Pastor Alonso, *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*, Excma. Diputación Provincial, Huelva, 1998.

4 “Este largo poema, que trabajé durante un año, es el más profundamente sentido que yo he escrito.” (*Las insulas extrañas*, 236)

5 Lo confirma el propio autor: “A este poema lo titulé *Coplas a la muerte de Merton*, no porque fuera hecho en las estrofas llamadas coplas, sino por referencia al famoso poema del siglo XV *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre*, y queriendo decir con ello que escribía también a la muerte de mi padre.” (*Ibidem*)

6 Cf. Luis Cernuda, “Tres poetas metafísicos” (1946), *Poesía y literatura*, en D.Harris / L.Maristany (eds.), Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 761. Véase también, José Ángel Valente, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 127-143.

7 A partir de este momento, siempre que nos refiramos a pasajes concretos de *Coplas a la muerte de Merton*, indicaremos entre paréntesis los correspondientes versos o líneas poéticas del poema.

poetas sudamericanos como Nicanor Parra o Alfonso Cortés (391), por autores tan dispares como Hemingway, Barth y Raissa Maritain (391); o aun por el fenómeno de los anuncios comerciales (466-470). En fin, se traen a colación sus viajes: el viaje a Asia con sus diferentes estaciones –California (501-503), Himalaya (505-507), Singapur (470), Bangkok (112, 468-471)- y el proyectado, pero nunca llevado a efecto en vida, a Solentiname (504).

### *Una extensa reflexión sobre la muerte*

En cuanto a la meditación sobre la muerte, toda ella parece el esfuerzo por convencerse y convencer de la fe en la resurrección, en un contexto contemporáneo para el que –a diferencia del manriqueño- la creencia en el más allá ha dejado de ser un presupuesto cultural. En efecto, como ejercicio de consolación, en el sentido más clásico del término, el poema pretende persuadir de que la muerte no sólo no es un mal, sino -muy al contrario- la puerta a la plenitud definitiva. Oigamos al propio autor:

El poema es una extensa reflexión sobre la muerte, y está hecho para convencerme, y para convencer a otros, de que la muerte no es mala sino buena. Me inspiré principalmente en un escrito sobre la muerte que no hacía mucho Merton me había mimeografiado, en el que decía que la muerte no debía ser vista como una catástrofe que pone fin a la vida sino como la culminación de la vida: “La muerte hace que la vida llegue a su meta. Pero la meta no es la muerte; la meta es la vida perfecta.”<sup>8</sup>

Para orientarnos con más comodidad en un texto tan complejo, vamos a esbozar ahora un mapa de esa extensa reflexión, reduciéndola a una serie de sumarias afirmaciones. No seguimos la secuencia –sinuosa, rememorativa, musical- del poema, sino que reordenamos los contenidos buscando la coherencia lógica que subyace a su despliegue efectivo. Intentamos, también, verter en seca formulación conceptual (hasta donde resulta posible) la riqueza connotativa y plástica del lenguaje poético. La versión propuesta es la siguiente:

Hay diferentes actitudes ante la muerte. Por un lado, está la fascinación necrófila en sus diversas formas: atracción por la guerra, los cadáveres, las máquinas, las heces, el dinero (170-184). En segundo lugar, el miedo. Este terror a la muerte lleva a silenciarla mediante el maquillaje verbal y físico o a través de búsqueda obsesiva de una apariencia juvenil permanente. Conduce también este temor a planear descabellados proyectos de inmortalidad que van desde las antiguas búsquedas de aguas o elixires maravillosos hasta los descabellados proyectos de criogenia de hoy en día (185-206). Exponentes de la primera actitud son tanto la destrucción masiva y sistemática llevada a cabo por el nazismo, como la inclinación cosificadora del capitalismo (176-184); el segundo tipo de comportamiento es bien visible en múltiples manifestaciones del modo americano de vida (185-206).

Y sin embargo, la muerte no es algo temible: puede tratarse de algo paradójico y aun absurdo, pero –llegado el caso- divertido y humorístico (4-5). Así, cabe reaccionar ante ella con actitudes de aceptación, buen humor y hasta con una cierta alegría (13). Y es que no hay que relacionar a la muerte con algo horroroso (119), pues en definitiva ella es mucho mejor que esta vida (361-366). Sería más apropiado identificar su llegada con

---

<sup>8</sup> *Las islas extrañas*, 236-237.

la de una presencia amable, femenina, acogedora y maternal (161-162, 465). De este modo resultaría posible acogerla con amor (436).

Morir no es un accidente fortuito e imprevisto -un evento- sino un largo proceso (14-23) que abarca toda la vida (16-19) y se entrelaza con ella (17-23). Tampoco consiste en una progresiva degradación, sino en un proceso madurativo (17-23), tan natural como el de los frutos (18-23, 19-124). De suyo, la condición de posibilidad de la nueva vida siempre radica -tanto en el mundo vegetal, como en el estelar y en el humano- en alguna suerte de destrucción (429-432, 492, 497-498). El largo proceso del morir, asumido personalmente, se transforma en acto, en el acto definitivo y culminante de la vida (524-525).

La muerte se identifica, paradójicamente, con la vida auténtica (2-3): da paso a la vida en su definitiva plenitud. Cabe imaginar a la muerte, pues, como alumbramiento, viaje cósmico o interplanetario, metamorfosis, explosión de vida, fiesta (145-154).

Pese a la inconsistencia de los cuerpos y de la materia, pese a la fugacidad de la belleza femenina y del amor, del tiempo y de la historia, pese a todo ello, la vida en sí misma no es efímera (243-285). Desde ese punto de vista, sería legítimo afirmar que -según intuyen los niños- la muerte no existe (131).

En nuestra vida terrena el conocimiento lúcido es algo extremadamente fugaz (80-84). En efecto, nuestra vida es, en su mayor parte inconsciencia (54-57) y desmemoria (62-64). La muerte, al contrario, es automanifestación de la realidad y conocimiento de ella en un presente puro y pleno (53-68); es contemplación: atención indivisa y desinteresada a lo Gratuito (80-87). La muerte -que no es un absurdo, sino un misterio (155-156)- nos permite el acceso definitivo (167-168) al conocimiento del universo (157-158) y de nosotros mismos (107-113). En consecuencia, cabe considerar a toda percepción como un mero anticipo de la muerte o del conocimiento plenario que ella hace posible (291).

Si la vida consiste en un inextinguible deseo (23-38), la muerte es la complección de todo anhelo -la "volición perfecta"-, el feliz término de nuestra insaciable aspiración a más y a diferentes objetos, de nuestra continua agitación, de nuestra indesmayable espera. (29-46). Nada de lo añorado se pierde con la muerte (411): en ella se cumplirán nuestras más hondas apetencias (445) y, muy en particular la del amor (399, 446). La muerte colma de una vez la distancia siempre insalvable entre lo que perseguimos y lo que alcanzamos, pues nuestro deseo siempre trasciende al objeto al que aparentemente persigue: más allá de la satisfacción concreta, nuestro deseo aspira a un encuentro personal y amoroso con lo Inefable, con lo Infinito. (39-52). Así, de un lado, la muerte es la realización plena del amor (118, 294-306), de ese amor tan incompleto y fugaz en nuestra vida terrena (95-96). Y de otra parte, todo amor terreno es un anticipo de la muerte (295), pues sólo amamos en plenitud gracias a la desposesión y a la entrega totales que implica el acto de morir (99-100, 163-164). Paradójicamente, sólo somos al dejar de ser (88-98).

Vivir es un hallarse en soledad anhelando comunicación, encuentro, compañía (43-52). Pero, aunque vivimos solos (372), no morimos de igual modo: la muerte es unión con uno mismo, con los otros, con el mundo, con el Absoluto (358-365, 368, 372).

Las afirmaciones precedentes se inscriben -con sus peculiares matices- en un consenso universal en torno a la sobrevida. Muchas y de muy dispar naturaleza son las pistas que conducen a tal creencia: la confianza infantil en la irrealidad de la muerte y en la inmortalidad (131), el radical absurdo de las víctimas inocentes (132-133), la risa como gesto superador de toda negatividad (321-322), el amor de la madre que calma al niño asustado, (323-324), la irreversibilidad del proceso evolutivo (325). Especial importancia reviste el testimonio (conducta y palabras) de algunos hombres

excepcionales: buena muestra de ello es la confianza que ante la muerte mantienen, por ejemplo, Chuang Tzu (422-424), Sócrates (135-138), Netzahualcóyotl (389-390), Jesús (135-136) y Pablo (361, 289-290). En la misma dirección apuntan las creencias y las prácticas funerarias descritas por historiadores, etnólogos y antropólogos. En esa línea convergen los testimonios de la antigüedad clásica y preclásica, de los amerindios y de los pueblos más dispares en el espacio y en el tiempo: celtas (518), tracios (308-309), griegos (11), haitianos precolombinos (452-454), comanches (286, 139-140), algonquinos (375-376), ojibwas (373), cunas (401-402), koguis (403-406), malayos (384-386), hawaianos (492), isleños de las Fiji (319) y, en fin, habitantes de los desiertos (318). Agréguese, por último, las intuiciones de algunos poetas como Novalis (158) o Vallejo (293, 399, 520).

Hay modos de imaginar el más allá que resultan especialmente inadecuados. Así, esa representación de la sobrevida como prolongación indefinida de situaciones terrenas extremadamente placenteras, a la que apunta el hedonismo de la sociedad de consumo del primer mundo (103-106, 118-122, 205-206). Tampoco cabe concebir la existencia postmortal como, un fenómeno “sobrenatural”, “extraordinario”, “parapsicológico” (hombres invisibles, fantasmas, espíritus) pero en definitiva empíricamente “experimentable”.

Menos groseros y más sugerentes pueden resultar –a pesar de su imperfección– algunos mitos primitivos que nos presentan figurativamente la existencia postmortal: si, por un lado, la tratan como un “espacio” familiar a nuestra experiencia, por otro le atribuyen cualidades que lo hacen radicalmente diferente del universo y material (375-376, 455-456).

### ***El “trabajo de duelo”***

Tras un largo fluir de 525 versos<sup>9</sup> –auténtica corriente de conciencia o diálogo con el amigo ausente– el poema desemboca en una línea final brevísima:

Y lo termino [el poema] con una línea que son sólo dos letras en inglés, que expresan mi aceptación a la noticia que me llegó por cablegrama de Getsemani. Esta línea de dos letras es: o.k.<sup>10</sup>

Mediante tan lacónica fórmula, dotada de esa fuerza característica de los actos realizados con palabras, el poeta constata, expresa y realiza la aceptación positiva de la muerte de Merton. Y lo hace tras una demorada labor –llena de quiebros y meandros– que ha implicado a los diferentes estratos de la psique: memoria, inteligencia, voluntad, afectividad. Con todo, lo más explícito en el poema son los aspectos sensoriales y conceptuales, quedando los emocionales en un discreto –pero eficaz– segundo plano. El sentimiento aparece como enfriado, gracias a una técnica de distanciamiento, acaso no ajena a la “frialidad” alguna vez advertida en la poesía de Cardenal. Repárese, por lo demás, en que el *ahora* de la escritura, caracterizado por una paradójica alegría y por la aceptación cordial, dista mucho del momento en que se recibió la perturbadora noticia. Véamos cómo evoca Cardenal dicho momento en sus memorias:

---

<sup>9</sup> El texto se adscribe, así, a la tradición del poema extenso, bien cultivada por Cardenal, poeta de amplio aliento. Por lo demás, nuestro autor –que no desdeña el minimalismo– también se mueve con soltura en las distancias cortas, como es el caso de su poesía epigramática.

<sup>10</sup> Ob.cit., 238.

A principios de diciembre de 1968, Cosme el de la lancha en la que después tendríamos el percance había ido a san Carlos y allí le dieron un cablegrama para mí. Era del nuevo abad de Gethsemani, el padre Flavian, que decía: SENTIMOS INFORMARLE DE LA MUERTE DE NUESTRO PADRE THOMAS MERTON EN BANGKOK. Allí, en la puerta de la casa, todo dio vueltas alrededor mío como si estuviera mareado. Me costó entender claras estas palabras. Después tuve una gran jaqueca que me postró en la cama<sup>11</sup>.

Y, por otra parte, en *Coplas*, la misma situación se reconstruye con un pequeño matiz diferencial:

El cablegrama del Abad de Gethsemani era amarillo  
WE REGRET TO INFORM YOU etc.....  
yo sólo dije  
o. k. <sup>12</sup>

El trabajo de elaboración y elucidación de la pena que recrean las *Coplas* se mueve, por tanto, entre los dos *o.k.*: el inmediato a la recepción del telegrama y el que concluye el poema. Desembocar en el segundo sólo ha sido posible gracias a la demorada labor que se nos muestra en el texto. Y es en ese lapso de tiempo, relativamente extenso, en el que se ha debido de llevar a cabo el lento trabajo de elaboración de la pena, de asunción y aceptación de la carencia, de reconciliación con el nuevo estado de cosas. Adviértase, en todo caso, que el lector sólo tiene acceso a este trabajo de un modo indirecto, a través de la evocación que va construyendo el poema, y que no sigue la secuencia cronológica de los hechos tal como sucedieron.

### ***Un diálogo con el amigo***

El texto se configura como un proceso comunicativo en el que emisor y destinatario resultan perfectamente identificables. El hablante lírico -identificado con el propio Ernesto Cardenal, el monje-poeta que habita en la comunidad contemplativa de Solentiname- se dirige a un tú, que no es sino el fallecido Merton.

Toda la demorada meditación que es el poema se despliega, pues, como un diálogo con el amigo silencioso, pero no ausente<sup>13</sup>. La conversación se desarrolla en un ahora que es el presente de la escritura (el atardecer y el anochecer de un día de verano) y en un aquí que es la isla de Solentiname.

Muere una tarde más sobre Solentiname  
Tom  
resplandecen estas aguas sagradas  
y poco a poco se apagan  
es hora de encender la Coleman (346-350)

como mangos en este verano de Solentiname (21 y 332)

---

11 Ob.cit., 234-235.

12 Ob.cit., 354-357.

13 Cf. los vv. 504-511, que citamos de forma parcial: “Al fin viniste a Solentiname [...] / [...] estás aquí / [...] / y en todas partes; tan sencillo comunicarse con vos / como con Dios (o tan difícil)”.

los malinches en flor esta noche (367)

½ luna sobre Solentiname / con tres hombres (370-371)

Al fin viniste a Solentiname (504)

Y desde este concreto marco, el texto se abre a otros tiempos y lugares. Yendo hacia atrás se evocan diferentes estratos temporales: unos, sobre todo los relativos a Merton, fácilmente ubicables en la línea cronológica tomando como referencia la recepción de la trágica noticia (las circunstancias de la muerte<sup>14</sup>, la estancia en el Himalaya<sup>15</sup>, el vuelo a Asia<sup>16</sup>, los intercambios conversacionales<sup>17</sup> o epistolares<sup>18</sup>, la estancia de Cardenal en Gethsemani<sup>19</sup>); otros, más imprecisos, se refieren a experiencias de Cardenal o acaso del mismo Merton (así, la rememoración de algunos viajes<sup>20</sup> o de algunas conversaciones con el poeta Alfonso Cortés<sup>21</sup>). Y, por otra parte, yendo hacia delante, el tiempo se abre hacia un futuro que sólo cabe calificar como escatológico: el estado de reconciliación final<sup>22</sup>.

En cuanto a los espacios, cabe destacar básicamente dos, en cierta manera polares y no sólo por geografía y climatología: desde el primero de ellos (Solentiname: el lugar del presente de la enunciación) se evoca el segundo (Gethsemani: el ámbito en el que emisor y destinatario convivieron en el pasado). No son, sin embargo, éstos los únicos ámbitos presentes: están también, entre otros, el Asia visitada por Merton, la Europa recorrida por Cardenal, y otros muchos lugares evocados a propósito de las creencias en

---

14 La muerte se produjo, como es sabido, por la electrocución causada por un ventilador: “Tu muerte más bien divertida Merton / (o absurda como un koan?) / tu muerte marca General Electric / y el cadáver a USA en un avión del Army” (4-7); “parece que electrocutado” / me escribe Laughlin / “pero al menos fue rápida” (457-459). “La muerte biológica es cuestión política / o cosa así / General Electric, la parca / un jet de Viet Nam para el cadáver” (481-484); “en tu pecho el abanico todavía / dando vueltas” (522-523). Un informe de primera mano sobre las circunstancias de la muerte puede leerse en el Apéndice VIII (Carta al abad Flavian Burns de los seis delegados trapenses en la Conferencia de Bangkok) del *Diario de Asia*, traducido y editado en español por F.Rafael de Pascual y Fernando Beltrán Llavador, Madrid, Trotta, 2000, pp. 305-308.

15 “Al fin viniste.../ después del Dalai Lama, y el Himalaya con sus buses / pintados como dragones (504-506).

16 Vv. 501-503: “la ventanilla del gran jet lloraba / al despegar de California / de alegría”(501-503). Véase cómo describe Merton este momento: “El momento del despegue fue extático. El ala, que tenía rocío, quedó de repente cubierta por ríos de sudor frío que corrían hacia atrás. La ventana empezó a llorar, abriendo surcos desiguales de lágrimas.” (*Diario de Asia*, p.37)

17 “Me dijiste: el / evangelio no menciona contemplación.” Cotéjense estos dos versos (222-223) con lo relatado por Cardenal en sus recuerdos del noviciado: “En cuanto a la palabra contemplación nos dijo Merton que no estaba en el Evangelio. Era una palabra griega, de origen platónico, que después pasó al cristianismo. Pero el Evangelio no habla más que de oración, sin más: sea contemplativa o no contemplativa.” (*Vida perdida*, p. 207)

18 Los siguientes pasajes incluyen breves citas de las cartas; “los días en que me escribías: My life is one of deepening contradiction and frequent darkness” (232-233); “me decías / It is easy for us to approach Him” (337-338); “tus dolores de cabeza no te hacen mal” (427); “al fin viniste a Solentiname (que no era practical) (504)”.

19 Cf. vv. 310-313.

20 Así, por ejemplo, la estancia en la universidad de Columbia, y los viajes por España (Andalucía) y por Francia.

21 Cf. vv. 269 y 314-317.

22 “Ahora sólo vemos como en tv / después veremos cara a cara” (289-290).

el más allá de diferentes pueblos; y, en fin, el *alli* escatológico, ese no lugar o dimensión oculta del universo en el que se produce la definitiva consumación.<sup>23</sup>

### ***Polifonía textual***<sup>24</sup>

Desde otro punto de vista, las *Coplas a la muerte de Merton* consisten en un inextricable entramado de voces, citas, ecos, referencias y alusiones que convierten a este poema en un complejísimo acto de polifonía textual. En tan peculiar monodílogo meditativo –hermoso ejercicio de “soledad sonora”– comparecen las voces más dispares. Así, de la tradición escrita occidental están presentes la Biblia (del *Cantar de los Cantares* al *Apocalipsis*, pasando por el *Libro Segundo de los Reyes*, Isaías, los evangelios y las cartas de Pablo), el pensamiento griego clásico (Sócrates, Platón), los historiadores del mundo antiguo (Herodoto, Valerio Máximo), los espirituales cristianos (el abad Hesiquio y Raissa Maritain), los novelistas (Wells con *El hombre invisible* y Hemingway ) y –de forma muy especial– los poetas de todos los tiempos (Dante, Manrique, Juan de la Cruz, Blake, Novalis, Vallejo, Alfonso Cortés). También aparece, y de modo notable, el legado oral de los pueblos primitivos, particularmente indoamericanos (cunas, koguis, ojibwas, comanches, algonquinos) así como la espléndida huella de Netzahualcóyótl. No están ausentes los maestros orientales tan caros a Merton (“tus silenciosos Tzus y Fus”: v.508) ni las estimulantes visiones de Teilhard de Chardin; tampoco faltan ecos de algunas derivaciones del psicoanálisis (Erich Fromm) o de ciertos replanteamientos antropológicos de la teología fundamental (Peter L. Berger). Además, el mundo del cine (representado por actores, Boris Karloff, y títulos famosos, *Gone With the Wind*), la publicidad comercial, los rotulos y *graffitti*, las siglas de instituciones y marcas industriales y comerciales; en fin, algunos conocidos lemas y retazos de conversaciones. Y todo ello en un español marcado por sus preferencias léxicas hispanoamericanas y trufado con abundantes muestras del inglés – expresiones sueltas o frases más o menos extensas-, y con alguna presencia del francés, del latín y, aun de alguna lengua indoamericana. Pero son dos, sobre todo, las voces que, se dejan oír tras todas las citadas: la de Merton, de cuyas cartas se recogen varios pasajes y a cuyos dichos, diarios y obras se alude de forma más o menos velada en varias ocasiones; y, la del propio Cardenal, con el resto de cuya obra este poema mantiene una intensa relación de intertextualidad. Es como si el hablante poético quisiera convocar el mayor número posible de testimonios e indicios para hacer más creíble, más aceptable, más convincente la afirmación de una vida plena tras la muerte. Todo vale, en este sentido: experiencias personales, puntos de vista aportados por la ciencia, lecturas variopintas. El poeta parecería apelar a una sabiduría, o si se prefiere, a una revelación universal en la que confluyen muy dispares corrientes: la Biblia y el mundo precristiano; el cristianismo y las religiones precolombinas; la poesía, la ciencia y la espiritualidad; Oriente y Occidente; los llamados pueblos primitivos de todo el orbe y el mundo tecnológicamente evolucionado con el peculiar rumor urbano de la publicidad; y, en fin, la cultura escrita y la tradición oral.

## **2. IMÁGENES DE LA MUERTE Y LA SOBREVIDA**

---

23 Véase *infra* lo dicho al final del apartado “La Gran Choza de Reunión”.

24 Para un examen detallado de este apartado remitimos a nuestro estudio citado en la nota 1.



La demorada reflexión de *Coplas a la muerte de Merton* no se ajusta al rigor de un discurso estrictamente conceptual, sea éste filosófico o teológico. Se trata, más bien, de un pensar poético que se despliega con la ayuda de abundantes imágenes. En las páginas que siguen examinamos ese imaginario, concentrándonos en su núcleo, es decir, en las figuraciones relativas a la muerte y a la existencia postmortal. Reordenamos los símiles, las metáforas y los símbolos que en el poema ayudan a visibilizar la realidad de la muerte y de la tramuerte bajo tres rubros: (2.1) “Universo y vida”, (2.2) “Espacio”, y (2.3) “Persona: conocimiento y amor”. Así, señalando las afinidades y oposiciones entre estas diferentes imágenes, aspiramos a mostrar el orden que subyace a un conjunto, que más allá de una primera apariencia de caos podría desvelarse como cosmos. También intentamos poner de relieve la función que dichas imágenes cumplen en la construcción del significado global del texto. Para ello nos detenemos en la elucidación de las figuras básicas, lo que nos obliga a remitir frecuentemente al riquísimo intertexto que nuestro poema incorpora. Por lo demás, con los tres apartados en que distribuimos nuestro análisis no pretendemos delimitar constelaciones aisladas de imágenes, pues algunas de éstas podrían aparecer, por diferentes razones, bajo los tres epígrafes. Véanse más bien como la indicación de posibles sendas para adentrarse en el enmarañado bosque figurativo del texto.

## 2.1. UNIVERSO Y VIDA

### *Astros, árboles, frutos*

Las regularidades del mundo astral ofrecen poderosísimas imágenes de la continuidad del proceso “vida-muerte-nueva vida”. Así lo hace, en primer término, el incesante ritmo de las fases lunares:

Y como la luna muere y renace de nuevo...(362)

Y, como la luna muere...(451)

Ya desde las más arcaicas tradiciones, la luna representa –dentro de su polivalencia simbólica- el pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida: la etapa de invisibilidad del satélite corresponde a la muerte del hombre; y su reaparición, a la resurrección. Nuestro poeta se acoge, en los pasajes citados, a esta inmemorial tradición que convierte a la luna en símbolo de la condición mortal/inmortal del ser humano.<sup>25</sup>

De igual modo, la ley de la gravedad es traída a cuento para hacer inteligible el carácter natural de la muerte:

Y natural, como la caída de las manzanas  
por la ley que atrae a los astros y a los amantes  
-No hay accidentes  
una más caída del gran Árbol

---

25 La luna simboliza la dependencia y el principio femenino, la periodicidad y la renovación de los ritmos biológicos, el tiempo que pasa, la transformación y el crecimiento, en fin, el tránsito de la vida a una nueva modalidad de existencia: “Durante tres noches, la luna desaparece del cielo; pero al cuarto día renace, y como ella, los muertos adquirirán un nuevo modo de existencia.” Cf. Mircea Eliade (1964), *Tratado de Historia de las Religiones*, versión española de A. Medinaveitia, Madrid, Cristiandad, 1974, vol.I, p. 205 y, en general, todo el capítulo IV (“La luna y la mística lunar”), pp. 188-221.

sos una manzana más  
Tom (120-125)

Como se advertirá, la gravitación universal es entendida aquí de un modo poético y premoderno, lo que permite aludir a la vez a la manzana de Newton, al verso del Dante (*l'amor che move il sole e l'altre stelle*) y, tal vez de una forma más tenue, a la visión agustiniana del amor (*Amor meus, pondus meum*). Al tiempo, se enlaza todo ello con el mitema del árbol cósmico (símbolo de la vida en perpetua evolución) y una imagen frutal, que nos lleva de la mano al apartado siguiente. Pero, antes de pasar a él advertimos que el árbol, en cuanto eje del mundo, pone en contacto los tres niveles en los que, según la visión mítica, se estructura el cosmos: el subterráneo, la superficie de la tierra, y el celeste. Y, al tiempo que enlaza los tres mundos (ctónico, terreno, uránico) sintetiza los cuatro elementos, unos y otros presentes en nuestro poema<sup>26</sup>.

### ***Frutos y semillas***

Si la muerte es un fenómeno natural regulado y previsible –un elemento más de la legalidad cósmica–, hay que verla más como proceso que como evento, acontecimiento fortuito o desagradable accidente:

Morir no es como el choque de un auto o  
como un corto-circuito  
nos hemos ido muriendo toda la vida (14-16)

Recordemos el, ya citado, v. 122:

-No hay accidentes

Verso que no deja de producir una “disonancia cognitiva” o “efecto extrañador” al proferirse a propósito de una muerte tan “accidental” como la de Merton. En todo caso, no se trata de un proceso de degradación, de podredumbre –al estilo de la visión desengañada de un Quevedo, de un Valdés Leal o, en general, de la sensibilidad barroca– sino de un cambio gradual que conduce a la plenitud.

Contenida en nuestra vida  
¿cómo el gusano en la manzana? no  
como el gusano sino  
la madurez!  
o como mangos en este verano de Solentiname  
amarillando, esperando las oropéndolas...<sup>27</sup> (17-23)

26 Cf. , a propósito del “Árbol Cósmico”, ob.cit., vol. II, & 99, pp. 48-49.

27 Según describe Cardenal, los mangos, al igual que los malinches después citados, son elementos característicos de la flora paradisíaca de Solentiname y estímulos para su ininterrumpido diálogo con Dios: “Todo esto son figuras del amor de Dios, decía yo. Observar lo que nos rodea era estar en diálogo con Dios. Bastaba ver los zanates comiendo en el palo de jocotes. Bastaba ver *las oropéndolas en los mangos centenarios* frente a a la iglesia, ya empezando a florecer.” (*Las islas extrañas*, 112)

Como mangos en este verano de Solentiname  
madurando (332-333)

La vida, pues, se transforma -como la fruta en el árbol, que sólo cae cuando llegue a su punto de sazón.

Además de estas imágenes de procesos de maduración, el universo vegetal ofrece abundantes ejemplos de fecundidad, sólo posible gracias a una cierta destrucción :

los malinches en flor esta noche, esparciendo su vida  
(su renuncia es flor roja)<sup>28</sup> (367-368)

semilla-planta-semilla  
la dialéctica de la destrucción  
digo  
la del trigo. Vivir  
es para morir y darnos esparciendo vida (428-432)

semilla-planta-semilla (441)

Como el banano que para dar fruto muere, dicen los hawaianos (492)

Así, el proceso de reproducción de plantas características de los ámbitos geográficos más dispares -de los malinches, del banano, del grano de trigo- es decir, el proceso de reproducción de toda planta se convierte en un símbolo de la paradójica ley -de la dialéctica- que rige la vida humana: “Vivir / es para morir y darnos esparciendo vida” (431-432). Adviértase que para la imaginación arcaica la semilla, el grano que muere y se multiplica, evoca más allá de las vicisitudes y ritmos de la vegetación, la alternancia de la vida y la muerte. Por otro lado, en la mención al grano por excelencia, el de trigo, resuena no sólo el *dictum* evangélico de Jn 12, 24<sup>29</sup> sino, al tiempo, una remota y vasta tradición presente en los cultos místicos de Eleusis y Dionisos y atestiguada, entre otros, por Homero, Hesíodo y los trágicos.<sup>30</sup> Repárese además en que, según nuestro poema, en el mundo vegetal opera la misma dialéctica “muerte-vida” que en la totalidad del universo “Y / si las estrellas no mueren / permanecen solas / si no vuelven al polvo cósmico las estrellas ” (vv. 437-440). Universalidad de la dialéctica “muerte/vida” que, en formulación muy similar, hallamos también en este pasaje de *Vida en el amor*:

---

28 “Y detrás de la iglesia hay un inmenso malinche, que en otras partes es llamado flamboyán, y cuando lleguen las lluvias será maravilloso verlo todo cubierto de flores rojas.” (*Ibidem*) “Los malinches (llamados en otras partes flamboyanes) que yo había sembrado ya estaban floreciendo, rojos, rosados y amarillos, y se llenaban de mariposas y colibríes.” (ob.cit., 156)

29 Versículo citado en otro lugar por Cardenal, según esta versión: “Si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero si muere dará mucho fruto”. Cf. *Vida en el amor*, Madrid, Trotta, 1997, p. 108.

30 Cf. Jean Chevalier / Alain Gheerbrant [1969], *Diccionario de los símbolos*, vers.cast. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1999 (6ª), pp. 1023-1024. En adelante citaremos esta obra como Chevalier/Gheerbrant.

Y si la célula no se subdivide permanece sola, pero si se subdivide da mucho fruto. Y las estrellas son también como granos de trigo; también ellas nacen a la vida mediante dolorosas muertes; se producen por medio de grandes explosiones. Todo el cosmos es también como un gran grano de trigo. Y como un niño en el seno materno en espera del nacimiento. Por eso la creación gime con dolores de parto.<sup>31</sup>

### ***Metamorfosis***

Del mundo animal se toma una única imagen: la complicada metamorfosis de cierto orden de insectos, los lepidópteros, al que –como es sabido- pertenecen las mariposas o polillas:

-la salida  
de la crisálida<sup>32</sup> (146-147)

Se trata del tránsito de la fase inactiva o “estado de reposo” del ciclo vital de estos insectos –que se realiza dentro de un capullo (estadio pupal)-, a su forma y desarrollo perfectos o adultos. En esta metamorfosis se funda uno de los aspectos centrales del simbolismo de la mariposa: “la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que sale es un símbolo de la resurrección.”<sup>33</sup> La vida terrena es, según esta imagen, una suerte de estado previo, de encapsulada hibernación, de la que emergerá a la llegada de la primavera la verdadera vida, la vida definitiva, adulta, perfecta. La imagen, por lo demás, ya había sido empleada anteriormente por Cardenal:

No tememos la muerte porque no morimos, sólo pasamos a una vida más perfecta, más verdadera, más viva, más vida. Como el gusano que se duerme en su capullo, y después es metamorfoseado en mariposa.<sup>34</sup>

Mariposa que, treinta años después, reaparece en los versos que cierran un reciente poema:

Las manzanas se pudren y las neuronas  
pero algo que no muere sale como una mariposa

---

31 *Vida en el amor*, p.138. La redacción de este libro -en tantos sentidos, germinal de la posterior obra del nicaragüense- es anterior a nuestro poema. Basado en apuntes de la época de noviciado, se publica por primera vez en 1970 con un prólogo de Merton.

32 Repárese en el juego de semejanzas y diferencias entre los términos *salida* y *crisálida*. De un lado, hay una gran similitud de sonido, pues la mayor parte del cuerpo fonético de ambas palabras coincide, pero con una distintiva variación acentual; de otro lado, la diferencia de significado entre ambos vocablos es evidente. La paronomasia, figura muy del gusto de Cardenal, realza aquí la alianza entre permanencia y cambio propia de la metamorfosis a la que se refiere el pasaje en cuestión.

33 Chevalier/Geerbrant, p.691. La identificación de la mariposa con el aliento de vida o con el alma desembarazada de su envoltura carnal aparece con matices divesos tanto en las más dispares mitologías –grecorromana, extremo oriental, irlandesa, azteca y congoleña- como en la simbólica del cristianismo. Esta imaginería pervive en el psicoanálisis que “ve en la mariposa un símbolo de renacimiento” (ob.cit., 692). Para el simbolismo cristiano de esta imagen, cf. L.Charboneau-Lassay (1940), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, versión española (2 vols.) J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1996-1997.

34 *Vida en el amor*, p. 99.

de la complejidad del cerebro y la simplicidad de la mente,  
de este universo de 3 libras de peso.<sup>35</sup>

### ***Alumbramiento***

A las imágenes de la fertilidad vegetal y, en mucha menor medida animal, hay que agregar las que se refieren a la transmisión de la vida humana. Desde esta perspectiva, la muerte es vista como el alumbramiento a la auténtica vida, como el genuino natalicio; y la vida terrena, como una suerte de gestación que se desarrolla en el seno materno de la materia:

*dies natalis*<sup>36</sup>

esta vida pre-natal...

Dejada la matriz de la materia (152-154)

Y como el feto rompe la bolsa amniótica...(145)<sup>37</sup>

De ahí que algunos pueblos antiguos invirtiesen el sentido de la usual valoración del nacimiento y del óbito:

y los tracios lloraban sus nacimientos cuenta Herodoto  
y cantaban sus muertes (308-309)

Tal es, igualmente, el sentido de las creencias y de las costumbres funerarias de algunas comunidades primitivas, estudiadas por Cardenal:

Se transforma.

...”como uno estuvo encerrado en el seno de su madre...”

a Keeler un cacique cuna

La vida no termina se transforma

otro estado intra-uterino dicen los koguis

por eso los entierran en hamacas

en posición fetal (400-406)

la hamaca es la placenta, la cuerda  
de la hamaca el cordón umbilical (425-426)

En efecto, el “*vita mutatur, non tollitur*” de la liturgia funeraria del catolicismo romano que resuena en el pasaje (v.403) se modula y se entreteje con la cosmovisión de

---

35 “Universo de 3 libras (Nueva Cantiga)”, poema incluido en M<sup>a</sup> Ángeles Pastor Alonso, ob.cit. en nota 3, pp. 253-260.

36 Es la expresión latina con la que en el antiguo cristianismo se denominaba la fecha de la muerte, particularmente de los mártires.

37 La misma imagen comparece en otro contexto en el poema “Los ovnis de oro”, donde se reproduce este mito cuna relativo al origen. Cuando Olouaipilele cortó el árbol de la vida: “el árbol *Palu-wala* (la madre que nos dio a luz a todos) / [...] / “cayeron bananos yuca ñame maíz / y pescado (pargo, sábalo, curvina) / y se formó el mar.” Y se pregunta la voz poética: “-¿El rompimiento de la bolsa amniótica?” (*Antología nueva*, Madrid, Trotta, 1996, p.127)

cunas<sup>38</sup> y de koguis<sup>39</sup>, según la cual la vida terrena se concibe como una especie de vida intrauterina. Creencia que Cardenal expone con más detalle en el poema “Sierra Nevada”, perteneciente al *Homenaje a los indios americanos*<sup>40</sup>, y que no está de más recordar a este propósito:

La vida es gestación, la muerte nacimiento.  
El feto es la primera fase de la gestación. El parto  
otra fase. Siembra, cosecha, nacimiento, muerte  
y renacimiento son un solo ciclo: La Ley de la Madre.  
Los niños son “semillas”  
En la sierra Nevada  
Sienten que no se separan nunca de la Madre  
Siempre están en un estado intra-uterino.  
Se estaba dentro de ella en el seno materno,  
se sigue estando después de nacer  
porque el universo entero es el útero de la Madre  
la muerte es otro Útero...<sup>41</sup>

Y en el mismo poema se explica el simbolismo de la hamaca y del uso funerario de ésta:

Las casas son Útero. Y la casa de oración  
es el Útero de la Madre Universal  
Allí meditan en hamacas en la oscuridad  
(la hamaca es la placenta).<sup>42</sup>

Entierran a los muertos en posición fetal.  
La hamaca en que los envuelven es la placenta,  
la cuerda el cordón umbilical.<sup>43</sup>

---

38 Los cunas son “indios de lengua chibcha que a mediados del siglo XIX abandonaron el continente para establecerse en las Islas San Blas, frente a la costa este de Panamá.” (Daydi-Tolsón, “Glosario” de *Correspondencia (1959-1968)*. Thomas Merton y Ernesto Cardenal). Cardenal hizo en Medellín una entrevista a Yabiliguña, Cacique General de los cunas y después algunas visitas a comunidades cunas de las Islas San Blas y de la costa caribeña de Colombia. Publicó dos artículos dando a conocer los modos de vida y la cosmovisión de estas gentes (“Los cunas”: *Cultura* 30, 1963, 79-96; y *Lotería* 104, 1964, 79-96; y “El cielo de los cunas”), textos que agradaron mucho a Merton (Cf. , por ejemplo, *Correspondencia*, carta 65). El relato que el propio Cardenal hace de su acercamiento a estos indígenas se halla en *Las islas extrañas*, pp. 40-42, 45-47, y 55-57; hay además una versión poética de su visita a las aldeas cunas en “Los ovnis de oro”, *Antología nueva*, Madrid, Trotta, 1996, 114-127.

39 Los koguis habitan en Sierra Nevada de Santa Marta, sierra situada en el extremo norte de Colombia. Cardenal descubrió a los koguis gracias al antropólogo austriaco Reichel-Dolmatoff, a quien conoce en la Biblioteca del Museo Etnográfico de Bogotá. (*Las islas extrañas*, 38-39)

40 Y, en menor medida en *Las islas extrañas*: “Ellos se quedaron con el culto y la oración, y con el secreto de la Fertilidad. Cuando siembran piensan que ellos mismos son semillas. [...] La Virgen María es la Madre Universal, y el universo entero es su útero.” (p.39)

41 *Homenaje a los indios americanos*, Barcelona, Laia, 1983, 2ª, p.100.

42 Ob.cit., 99

43 Ob.cit., 101.

## *El vientre de la ballena*

No es, pues, extraño, que -en continuidad con lo precedente- el Hades, el “lugar” al que Cristo “descendió”, como el resto de los humanos, tras su muerte, sea visto como el ámbito materno en el que se genera la nueva vida:

Hades, donde Xto bajó  
seno, vientre (Mt. 12, 40)  
SIGN OF JONAS  
las profundidades de la belleza visible  
donde nada la gran ballena cósmica  
llena de profetas (393-398)

Son muchas las sugerencias que se acumulan en el apretado espacio de las seis líneas precedentes. Intentemos desplegar algunas de las valencias de un pasaje tan cargado de simbolismo. El término griego *Hades* designa las profundidades de la tierra, ese universo subterráneo o infernal que constituye la morada de los muertos y en la que éstos se mantienen en una suerte de infravida. A ese lugar se refiere con conocida acuñación verbal el símbolo de la fe (*descendit ad inferos*), acorde con diferentes lugares del Nuevo Testamento. En éste se nos dice de Jesús que visitó el Hades tras su muerte, fue liberado de él (Hechos, 2, 24.27.31.),<sup>44</sup> tiene su llave, y con ella, la garantía de la victoria para sus seguidores (Ap, 1,18 y 20,14). Y a ese mismo “lugar” se refiere el versículo del evangelio de Mateo al que aquí remite Cardenal: “Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches.”<sup>45</sup>

Recordemos sucintamente que Jonás es el profeta que se resiste a su misión y hace todo lo contrario de lo que cabía esperar de él. Le molesta servir a un Dios misericordioso que tiene un corazón más grande que el suyo y es capaz de perdonar a los mismos ninivitas, enemigos de Israel extremadamente crueles. Pero cuando pretende huir de su misión Dios lo aleccionará con una fábula viviente: un pez gigantesco lo traga y, tras permanecer tres días en su vientre, lo arroja a tierra firme.

Pues bien, Jonás en el vientre del cetáceo, que en el versículo arriba citado aparece como figura anticipadora (*typos*) del Cristo muerto y resucitado es, al tiempo, manifestación concreta de una tradición de alcance universal en la que se mezclan motivos iniciáticos con el simbolismo de las aguas y el de los animales emblemáticos de dicho medio, así como el mitema del viaje o descenso al reino de la muerte.<sup>46</sup> Viaje

---

44 “A éste Dios le resucitó, librándole de los lazos del Hades [...]. [David dice refiriéndose a él: Señor, ] “no abandonarás mi alma al Hades”. [...] [David] vio el futuro y habló de la resurrección de Cristo, que ni fue abandonado en el Hades, ni su carne experimentó la corrupción”.

45 Reproducimos la versión de la *Nueva Biblia de Jerusalén*. Lo subrayado es cita literal de *Jonás 2, 1. El seno de la tierra* (lo mismo que *las entrañas de la tierra* en las versiones de Luis Alonso Schökel) traduce el original griego *el corazón [kardía] de la tierra*.

46 “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto.” Cf. Joseph Campbell (1949), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, versión esp. de Luisa Josefina Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 88). Para Mircea Eliade (1958) el simbolismo de la entrada en el vientre de un monstruo es un “motivo iniciático enormemente difundido y continuamente reinterpretado en múltiples contextos culturales.” Además, “el vientre del monstruo devorador, donde el neófito es triturado y digerido, también es un vientre nutricio en el que es engendrado de nuevo. Los símbolos de la muerte iniciática y del renacimiento son complementarios.” (*Birth and Rebirth*, versión española de José Matías Díaz: *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975, pp.68 y 69). Cf., también, el análisis que de la constelación de imágenes vinculada con nuestro tema hace Gaston Bachelard (1948) bajo el título de “Le

mítico, que por sus hondas resonancias psicológicas, ha sido examinado como paradigma de la evolución de la personalidad.<sup>47</sup>

Por otro lado, gracias a las referencias neotestamentarias señaladas, la identificación antropomórfica o cuando menos zoomórfica de la morada subterránea de los muertos con un útero<sup>48</sup> se amplía cargándose de significado cristológico. En efecto, de un lado y según la imagen arcaica aquí operante- la tierra es un ser vivo dotado de corazón, vísceras, entrañas; y las profundidades, el seno de esa gran madre. Pero además, ese vientre de la tierra se convierte en el caso de Jesús en la otra cara de su resurrección: siendo tumba –acreditación de su muerte real- es a la vez matriz generadora de vida definitiva. Al tiempo ese “descenso” de Cristo al reino de la muerte, a la morada de los muertos, es un modo de sugerir el señorío universal del resucitado que alcanza también a cuantos murieron antes que él: “hasta a los muertos se ha anunciado” la buena noticia de la salvación (1 Pe, 4,6).<sup>49</sup>

Y, en fin, el verso en mayúsculas (SIGN OF JONAS) se relaciona no sólo con el pasaje aludido del evangelio de Mateo sino, a partir de él, con el título de una de las obras de Merton, *The Sign of Jonas*, publicada en 1953 y que recoge sus diarios desde diciembre del 1946 hasta junio del 1952. Y, precisamente en el prólogo a esta obra explica Merton algunos de los significados que el tema de Jonás posee para él: Jonás no es sólo el símbolo de la resurrección, marca distintiva de todo cristiano, sino un emblema muy peculiar de la trayectoria vital, extremadamente paradójica, del propio Merton: “como Jonás, he venido a encontrarme viajando hacia mi destino en el vientre de una paradoja.”<sup>50</sup> Merton -resume su biógrafo Jim Forest- “reconoció en Jonás un

---

complex de Jonas”, en el cap. V de *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1974, pp. 129-182.

47 Así, por ejemplo, según Bruno Bettelheim (1975: *The uses of enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*) el valor educativo del relato bíblico consistiría en mostrar cómo accede Jonás a su auténtica calidad humana: sólo cuando, por un lado, deja de eludir arduas tareas (al liberarse de la tiranía del ello y del principio de placer), y, por otro, de desear la destrucción de la ciudad inmoral (una vez emancipado de la opresión del super-yo). Cf. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, versión española de Silvia Furó, Barcelona, C'ritica/Grijalbo, 1977, pp.75-76.

48 La metáfora establece, sin nexo alguno, la identidad del término real ("Hades") con la imagen, que se desdobra en una pareja de sinónimos (“seno”, “vientre”). La base sintáctica de la metáfora es, por tanto, la aposición.

49 Hans Küng (1992), a la hora de reinterpretar para el creyente de hoy este artículo del credo, insiste en el sentido que, como expresión simbólica, poseía para la Iglesia antigua: “que el Cristo resucitado predicó a los muertos, ante todo a los patriarcas de Israel, para llevárselos con él al reino de los cielos, al reino de Dios. El viaje al reino de los muertos lo entendemos, pues, simbólicamente, no como un viaje al más allá en el sufrimiento, como un último acto del rebajamiento, sino como un viaje triunfal y primer acto de la exaltación. Es decir, el descenso al mundo inferior se puede seguir entendiendo hoy como símbolo de la posibilidad de salvación de la humanidad pre-cristiana y, por tanto, no-cristiana: de la posibilidad de salvación de los hombres piadosos del Antiguo Testamento, de aquellos a los que no ha llegado el mensaje cristiano, de todos los muertos, finalmente.” (*Credo*, versión española de Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 1994, p.103). Por su parte, Xavier León-Dufour aclara que los actos presentados como sucesivos en la fórmula del credo (crucifixión, muerte, descenso a los infiernos, resurrección, ascensión) no constituyen una secuencia propiamente histórica: “la muerte de Cristo equivale al descenso a los infiernos, y por tanto la subida correspondiente a este descenso.” (ob. cit. *infra*, p.75) Y concluye su examen exegético con este remate: “queda claro que una tradición neotestamentaria presenta el paso de la muerte a la vida como el de la glorificación, el de la predicación universal de la salvación, del señorío a través de las dimensiones del universo. La subida frecuentemente ligada a algún descenso, significa la resurrección propiamente dicha de Jesús, el Cristo.” (Xavier León-Dufour (1971), *Resurrección de Jesús y mensaje pascual*, versión española de Rafael Silva Costoyas, Salamanca, Sígueme, 1992 (5ª), pp. 75 y 76. )

50 El pasaje íntegro dice así: “El signo que Jesús prometió a la generación que no le comprendía fue “el signo de Jonás el profeta”, esto es el signo de su propia resurrección. La vida de todo monje, de todo sacerdote, de todo cristiano, está marcada con el signo de Jonás porque todos vivimos por el poder de la resurrección de Cristo. Pero yo entiendo que mi propia vida está especialmente sellada con ese gran signo que el bautismo, la profesión monástica y la ordenación sacerdotal han trazado a fuego en las raíces de mi ser, porque como Jonás, he venido a encontrarme viajando hacia mi destino dentro del vientre de una paradoja.” Citado por Jim Forest, ob.cit. en nota 3, p. 123.



icono de su propio yo, mientras que todo lo que había en el camino para vivir su propia identidad plenamente era la ballena en la que él estaba encerrado.”<sup>51</sup> También en la anotación correspondiente al 26 de febrero de 1952 expone Merton el riquísimo simbolismo que para él encierra la figura de Jonás: “En cada hombre existe una voluntad profunda a favor de la libertad o de la cautividad, dispuesta a decir sí a la vida, nacida consintiendo en la muerte, vuelta al revés, engullida por su propio yo, prisionera de sí misma como Jonás en la ballena. Esta es la verdad de la muerte, impresa en el corazón de cada hombre, que le lleva a buscar el signo del profeta Jonás.” Y más adelante: “Tenemos que conseguir que Jonás salga de la ballena y esta debe morir en el momento en que Jonás esté fuera de todo peligro, ocupado en sus plegarias, vestido y con la mente ordenada, libre, santo, y paseando por la orilla del mar.”<sup>52</sup>

Por lo demás, la referencia a la “*gran ballena cósmica / llena de profetas*” confirma lo precedente y abre el pasaje a nuevas significaciones. En efecto, si de un lado, parece aludir a los justos del mundo precristiano que habitan en el seno de Abraham –visitados y confortados por Cristo en su *descensus*–, de otro, parece abrirse a cierta figuración del universo que ve en la ballena a una potencia portadora del mundo, como ocurre en la tradición islámica<sup>53</sup>.

Concluamos este apartado, señalando que las imágenes tomadas de la fecundidad tanto vegetal como humana contribuyen a la presentación de la muerte como una explosión de vida, como el punto culminante de ésta:

Y es un happening  
el clímax  
de la vida (149-151).

Vida en plenitud que desborda el plano estrictamente biológico y nos remite (mediante la referencia al *happening*<sup>54</sup>) al nivel del *homo ludens*: la muerte se convierte en un acontecimiento placentero en él que se combinan juego, fiesta, sentido comunitario, innovación, arte y máxima espontaneidad.<sup>55</sup>

---

51 Ob.cit., p.121.

52 *Diarios (1939-1960)*, pp.133-134.

53 “Al igual que otros animales, como el cocodrilo, el elefante, o la tortuga, la ballena es un símbolo del soporte del mundo, un cosmóforo.” (Chevalier / Gheerbraant, p.172) Según la tradición islámica la gran ballena es una pieza de cuyos movimientos depende la estabilidad de toda la estructura del cosmos: “Desde el punto de vista del simbolismo cósmogónico la tradición islámica refiere que la tierra, una vez creada, se balanceaba sobre las aguas. Dios hizo descender a un ángel que levantó la tierra sobre los hombros. Para que sus pies pudieran apoyarse Dios creó un roca verde que descansa sobre el dorso y los cuernos de un toro de cuarenta mil cabezas cuyas patas están apoyadas en una inmensa ballena (Hut). [...] Dado que la tierra reposa sobre el ángel, el ángel sobre la roca, la roca sobre el toro, el toro sobre la ballena, la ballena sobre el aire y el aire sobre las tinieblas, y que toda esta estructura depende de los movimientos de la ballena, Iblis, el demonio, induce a ésta a liberarse de su carga. Los temblores de tierra se deben a los sobresaltos de la ballena.” (*Ibidem*)

54 El *happening* -como espectáculo de base teatral pero con vocación integral y multiforme- se empieza a desarrollar en 1959 en Nueva York, por iniciativa de Allan Kaprov, y se desarrolla sobre todo en la década de los sesenta.

55 También para Teilhard de Chardin –cuya voz, según hemos advertido, también se deja oír en el poema- la muerte es una explosión de vida: “La única verdadera muerte, la buena muerte, es un *paroxismo de vida*: se la logra mediante el esfuerzo denodado de los vivos para ser más puros, más unos, más propensos hacia fuera de la zona en que se hallan confinados.” (“La grande monade”, citado por Henri de Lubac (1962), *El pensamiento religioso del Padre Pierre Teilhard de Chardin*, versión española de César Alonso De Los Ríos, Madrid, Taurus, 1967, p.81)

## 2.2. ESPACIO

Una segunda dimensión del imaginario del poema es la que se refiere al espacio ya sea visto como extensión inmensa (la mar, los espacios siderales), como altitud (el cielo) u hondura (las profundidades del universo, el Hades); bien tratado estáticamente (espacios familiares y extraños, espacios que se abren a otros ámbitos) o, sobre todo, de un modo dinámico: imágenes de desplazamientos (salidas, viajes, ascensos e inmersiones, vuelos y caídas).

### *La mar*

El poema se abre con estos tres versos:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la *muerte*  
que es *la vida*. (1-3)

Según se ve, se trata de la cita, alterada, de uno de uno de los más famosos poemas hispánicos de todos los tiempos, las *Coplas que fizo a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique: nos encontramos concretamente con el comienzo de su tercera estrofa (vv.25-27). Las modificaciones introducidas por Cardenal, que señalamos en cursiva en nuestras citas, quiebran las expectativas que la memoria del lector se ha forjado a partir de su familiaridad con el archiconocido poema. Esta negación de lo esperable funciona a modo de artificio extrañador que realza el cambio realizado. En efecto, las sustituciones (la mar>*la muerte*; el morir>*la vida*) subrayan que ya no nos las habemos ante la constatación de un hecho universal y obvio (la muerte como término del fluir temporal de la vida) sino ante la afirmación de una certeza paradójica (la muerte identificada con la vida genuina). Algo análogo cabría afirmar de las sucesivas apariciones de este motivo recurrente:

que van a dar *al amor*  
que es *la vida* (101-102)

nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la *vida*. (287-288)

que van a dar a la mar  
que es *la vida* (387-388)

Nuestras vidas  
que van a dar a *la vida* (499-500)

En la copla manriqueña, según uno de sus mejores comentaristas, “vida humana, tiempo, agua, corren coincidentes hacia un mismo término: el espacio sin límites del mar verdadero o de ese inmenso mar de los muertos, de todos los muertos que nos han precedido.”<sup>56</sup> La vida, como llevada por su propio peso, desemboca de modo natural en

---

56 Pedro Salinas [1947], *Jorge Manrique. Tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 130.

“la extensión indefinida de la muerte<sup>57</sup>”, o mejor, en el morir que es “el resultado de la acción incesante de la muerte.”<sup>58</sup> Por el contrario, en los versos de Cardenal el término de la vida terrena ya no es, sin más, ese desenlace natural, sino -paradójicamente- la vida y el amor. Si en Manrique el hallazgo genial de la metáfora del río sirve para subrayar el carácter nada terrorífico de la muerte<sup>59</sup>, en Cardenal la misma metáfora sirve para mostrar la eminente positividad de la trasmuerte. Adviértase que, aunque sólo en la penúltima de las apariciones de este pasaje manriqueño en el texto del nicaragüense se menciona de modo explícito la mar, el término permanece operante en la mente del lector en todos los demás lugares. En cualquier caso, este símbolo que, gracias a su polaridad, puede remitir tanto a la vida como a la muerte<sup>60</sup> acentúa en la versión de Cardenal sus valencias positivas, desactivando las posibles referencias amenazantes (la mar como indistinción de la nada o del no ser<sup>61</sup>).

### ***Puerta***

Según hemos de ver, gracias a la muerte “se nos abre el mundo” (85) pues ella es la abertura que nos permite percibir de un modo pleno el universo.<sup>62</sup>

La muerte es una puerta abierta  
al universo  
No hay letrero NO EXIT  
y a nosotros mismos (107-110)

puerta abierta al universo  
y no al vacío  
(como la de un ascensor que no estaba) 157-159

La puerta abierta  
que nadie podrá cerrar ya (167-168)

La puerta es un símbolo arquetípico que permite actualizar los significados de ‘abierto’ o ‘cerrado’ o su oposición, sugiriendo la comunicación (o su contrario) entre

---

57 Dámaso Alonso, “Muerte y trasmuerte en la poesía de Antonio Machado”, *Revista de Occidente*, 3ª época, nº 5-6, marzo-abril 1976, p.16.

58 O “ese inmenso mar de los muertos, de todos los muertos que nos han precedido” (P. Salinas, ob.cit., *ibid.*).

59 “Ni sombra aquí de la gesticulación terrorífica de las Danzas de la Muerte. Las cosas van a su acabamiento, sin violencia, por obra de una ley natural; como los ríos hacia su desembocadura, sin queja ni protesta.” (Ob.cit., 131)

60 Chevalier / Gheerbrant, pp.689-690; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, p. 298.

61 Antonio Rodríguez Marín comenta, a propósito del significado del mar en el folklore, unas palabras de Antonio Machado, padre del poeta homónimo: “El mar –me decía Machado- representa lo indistinto, la gran generalización en cuyas inmensas lóbregueses se sepulta *ad perpetuum* todo lo determinado e individual; el gran ruido donde se confunde y se pierde toda nota particular. (*Cantos populares españoles*, 1882, I, pp. 183-184. Citado por Geoffrey Ribbans (ed), Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 1994, p.172.

62 Reparemos, en efecto, en que el símbolo de la puerta –que vamos a comentar- se relaciona muy estrechamente con las imágenes que vinculan a la muerte con una nueva visión o percepción y que serán objeto de posterior análisis.

diferentes planos u órdenes de la realidad.<sup>63</sup> La puerta sugiere una idea de trascendencia, accesible o no. Simboliza, en efecto, el paso entre dos estados o dos mundos, es la abertura que permite el paso de un dominio a otro y, particularmente, del profano al sagrado. En las tradiciones judías y cristianas, la puerta permite el acceso a la revelación y posee un significado escatológico: “la inminencia del acceso y de la posibilidad de acceso a una realidad superior.”<sup>64</sup>

En los versos aducidos el adjetivo (*abierta*) no deja lugar a dudas respecto a la valencia positiva que aquí adopta el símbolo, subrayada además por el juego de negaciones (“no hay letrero”, “no al vacío”, “nadie podrá cerrar”). La muerte es, así, puerta totalmente franca al universo y a nosotros mismos, puerta abierta a la plenitud de lo real, y abierta de modo definitivo. Quedan, por tanto, desechadas las visiones trascendentalistas, que simplemente consideran la muerte como una negación del universo. En este sentido, resulta notable la insistencia en que la muerte no supone un mero extrañamiento del universo y del yo, sino el hallazgo de su auténtica profundidad. Pero también se rechazan así los planteamientos inmanentistas, que cierran el universo generando una angustia claustrofóbica o una actitud nihilista.<sup>65</sup> Además, este símbolo primordial se moderniza aquí con referencias al universo urbano del mundo tecnológicamente desarrollado (ascensores), lo que permite dar forma nueva a la angustia primordial ante la nada y el vacío. En esta misma línea, repárese en la incorporación en mayúsculas del rótulo inglés (NO EXIT) indicativo usual en lugares públicos, particularmente útil –y, desde otro lado, frustrante– en situaciones de emergencia.

### ***Salida, Partida, Viaje***

De modo análogo a la puerta –que es, también, invitación al viaje– la muerte es la abertura que permite la salida, la partida.<sup>66</sup>

(viajar  
a nosotros mismos  
no a Tokio, Bangkok (111-113))

Si para Jorge Manrique la muerte es el término del viaje de la vida, para Cardenal –sin invalidar totalmente tal modo de ver– la misma muerte es también viaje. La muerte es, en efecto, el viaje definitivo, al que apuntan y del que son un remedo –un símbolo–

63 Psicoanalíticamente símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, en consecuencia, contrario al muro." (Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, p. 376, *sub voce* "puerta".)

64 J.Chevalier / A.Gheerbrant, p.855. Cf. para lo precedente pp.855-858.

65 Teilhard de Chardin se refirió como uno de los temores básicos del ser humano al miedo supremo de “estar encerrados, aprisionados, en el interior de un mundo irremediamente cerrado” (*La aparición del hombre*): “Mañana...será una especie de claustrofobia pánica la que se apodere de la humanidad ante la sola idea de encontrarse encerrada herméticamente en un universo cerrado” (*La activación de la energía*). Cf. Henri de Lubac, ob.cit., pp. 83 y 85, n.18.

66 “La poesía también era un partir / como la muerte” (69-70). La muerte como partida es un tema paulino: “Mi deseo es partir y estar con Cristo” (Flp, 1,23); “el momento de mi partida es inminente” (2Tim, 4,6). El verbo *analyô*, además del sentido usual de ‘volver’, ‘retornar’, ‘partir’ tiene en estos pasajes neotestamentarios una acepción escatológica y es empleado frecuentemente como un eufemismo de “morir”.

todos los viajes y la secreta inquietud que a todos ellos anima: viajes y desplazamientos impulsados, en último término, por la indefinible nostalgia de quien se halla en tierra extraña:

La tristeza de los trenes y los aviones que se van (71)

En toda belleza, una tristeza<sup>67</sup>  
Y añoranza como en un país extraño (76-77)

Desasosiego e inquietud permanente –extrañamiento, alienación- de quien no halla morada estable en este mundo:

Estamos extraños en el cosmos como turistas<sup>68</sup>  
no tenemos casa aquí sólo hoteles  
Como turistas gringos  
everywere  
aprisa con su cámara apenas conociendo (339-343)

Desapego, desprendimiento de quien se halla de paso y, por ello, abandona con facilidad los lugares que le han ofrecido refugio provisional:

Dejamos el cuerpo como se deja  
el cuarto de un motel (126-127)

Y como se deja el cuarto de un motel  
YANKI GO HOME (344-345)

En los versos anteriores se deja oír el eco de algunos conocidos pasajes del Nuevo Testamento. En todo caso, las imágenes que se entrelazan en los fragmentos citados arrancan de los textos fundacionales de la tradición cristiana y de su entorno helenístico y judaico. Así, los creyentes son “residentes en el extranjero o forasteros (*paroikous*) y peregrinos (*paredidymous*) en la tierra”<sup>69</sup> (Heb, 6,18), personas que residen sólo de paso en un país que no es el suyo (1Pe, 1,1. 2,11; Heb, 11,13). De ahí su actitud de añoranza y nostalgia de una patria sólo alcanzable en el futuro: “aquí no tenemos ciudad permanente, andamos en busca de la futura” (Heb, 13,14) Pues bien, este conocido complejo de imágenes cobra nuevo vigor al modernizar sus referentes. En efecto, la peregrinación vital se convierte aquí en un viaje turístico mientras que el romero –de la imaginaria medieval de un Berceo, por ejemplo- se nos trueca en un ansioso turista norteamericano, que percibe la desestima y animosidad que frente a él mantienen las poblaciones autóctonas de los países que visita. Curiosamente, con esa peculiar

---

67 Cf. *Vida en el amor*, p. 24: “Yo vi Venecia y Capri y me fascinaron con su belleza, pero no quedé satisfecho. Algo faltaba. En el fondo de cada goce había una melancolía y una íntima angustia. [...] *Toda belleza es triste*. En el fondo de todas las cosas hay amargura y gemido. Es el gemido cósmico de todas las criaturas, del que habla San Pablo.”

68 Percíbese el efecto, como de asombrado balbuceo, que produce la paronomasia: “*estamos / extraños*”.

69 El término *paroikos* designa a un extranjero (*xenos*) que vive de forma más o menos prolongada en un determinado país: se trataría de un residente. Por su parte, con la voz *paredidymos* se denomina al extranjero de paso, al no establecido, al viajero.

“transducción” se actualiza muy eficazmente el sentido peyorativo que la mención del extranjero tenía en los textos neotestamentarios.<sup>70</sup>

Abandonar esta vida es, por tanto, como dejar una habitación de hotel o, mejor aun, de un motel.<sup>71</sup> O como –otro ejemplo tomado de la vida trashumante- desmontar las instalaciones de un circo:

Lax<sup>72</sup> ha andado con los circos  
y sabe lo que es eso  
la quitada de la tienda a la luz de las lámparas  
la dejada del solar vacío  
y el viaje en camión de noche a otra ciudad (416-420)

Viajes realizados en los diferentes medios de locomoción terrestres (tren, autobús), aéreos (aviones) e interplanetarios:

la tristeza de los trenes y aviones que se van (71)

-Hacia donde van todos los buses y los aviones (141)

volamos a la vida con la velocidad de la luz (144)

O como cosmonautas... (146)

Pero, frente a este modo de concebir el viaje como salida de este mundo, hay otra serie de imágenes que nos hablan del viaje como inmersión y ahondamiento:

morir no es salir del mundo es  
hundirse en él  
estás en la clandestinidad del universo  
el underground  
fuera del Establishment de este mundo, del espacio tiempo (378-382)

---

70 "El que llega de otro país no solamente sufre la incompreensión e incluso despierta sospechas o temores entre los habitantes de su nuevo lugar de residencia, sino que es considerado más o menos como un intruso o enemigo." Cf. C. SPICQ (1972), *Vida cristiana y peregrinación según el Nuevo Testamento*, versión española de José Luis Legaza, Madrid, BAC, 1977, p.52.

71 Asimilando ideas platónicas y estoicas, decía Filón: “El alma ha venido a habitar el cuerpo como en un país extranjero”. (citado por Spicq, ob.cit., p. 54, n.17) Recordemos, por lo demás, que Santa Teresa de Jesús equiparaba la vida terrena a “una mala noche en una mala posada”. Lo recuerda Cardenal en otro lugar: “Para santa Teresa la vida es una noche pasada en una mala venta.” (*Vida en el amor*, 30).

72 Robert Lax: poeta norteamericano, y uno de los mejores amigos de Merton, ya desde sus años de estudiante en la Universidad de Columbia. Establecido en Grecia mantuvo una constante correspondencia con Merton (*Diario de Asia*, pp. 177-178, n.114). Ernesto Cardenal tradujo su poema *The Circus of the Sun* (cf. *Correspondencia*, “Glosario”, *sub voce* Lax). A juicio de Merton el poema es “verdaderamente magnífico, una completa meditación cósmica”. (Carta nº 15). Y en la entrada de su diario correspondiente al 20 de diciembre de 1959 anota: “El libro de Lax sobre el circo es un impresionante poema, una profecía al estilo de Isaías, dotada de una cualidad que simplemente no encuentras en la poesía actual, una sencillez y pureza de amor del todo únicas que no tienen miedo de expresarse en palabras. El circo como símbolo y sacramento, cosmos e iglesia: el misterio del mundo primitivo, del paraíso en que los seres humanos gozan de habilidades maravillosas y felices que ejercitan libremente como jugando. Un sacramento también del *eschaton*, nuestra Jerusalén celestial. La importancia del amor en el circo: para hacer bien las cosas. Es uno de los pocos poemas que tiene mucho que decir. Pienso escribir un artículo sobre él.” (*Diarios (1939-1960)*, p. 207).

Pues el mundo está dotado de una oculta dimensión que cabe visualizar como profundidad:

y el mundo es mucho más profundo (374)

el mundo es mucho más profundo

Hades, donde Xto bajó

[...]

las profundidades de la belleza visible

donde nada la gran ballena cósmica

llena de profetas (392-398)

La desaparición del universo material acarreada por la muerte no es, por tanto, una simple marcha fuera del mundo sino un ahondamiento en él<sup>73</sup>. La entrada en esa dimensión profunda –más allá de espacio y tiempo- lleva consigo una pérdida de visibilidad, imaginada eficazmente gracias a las categorías de *clandestinidad* y *underground*<sup>74</sup>. En efecto, ambos términos evocan aquí una marginalidad ya no sólo política, cultural o artística sino metafísica: una suerte de apartamiento ontológico de la configuración material de este mundo. Los muertos no son, pues, simples desaparecidos: permanecen ocultos, invisibles y silenciosos, pero laborando indeseablemente al servicio de la transformación de este mundo al que no han abandonado.

### 2.3. LA PERSONA: CONOCIMIENTO Y AMOR

Además de las imágenes relativas a regularidades cósmicas o a procesos naturales vinculados con la fecundidad (mediante las que se presenta a la muerte como un proceso natural de máxima expansión de la vida), además de las imágenes de base espacial (que visualizan la vida como viaje y la muerte como salida del mundo o como ahondamiento en su dimensión más profunda), hay pasajes del poema con una imaginería de carácter más netamente personalista. Unos nos presentan a la muerte como una nueva visión, como un modo plenario de percibir la realidad; otros, como un encuentro de dos o más subjetividades.

#### *Visión plena*

No el sueño sino la lucidez.

Vamos en medio del tráfico como sonámbulos

---

73 La imaginería de lo profundo también es del gusto de Teilhard de Chardin, para quien la esperanza podrá nacer y consolidarse en nosotros con una “evasión en profundidad” (*La aparición del hombre*). Cf. De Lubac, ob.cit., p.85.

74 La situación de clandestinidad aparece a lo largo de toda la obra de Cardenal, desde *Epigramas* hasta *Cántico Cósmico*. No es nada extraño en una poesía tan atenta al compromiso político y revolucionario. En cuanto al término *Establishment*, no está de más recordar que menudea en el discurso crítico y antisistema de los años sesenta. El concepto (alusivo a “los cuadros políticos e intelectuales que actúan tanto en el aparato del estado como en la sociedad, al servicio del sector socioeconómico dominante”) se origina en los Estados Unidos de América y se difunde en la posguerra. Por último, *underground*, otra palabra clave de la década de los sesenta, remite –sin pérdida de su originaria denotación de ‘subterráneo’- a todas las manifestaciones culturales y artísticas que enlazan con la gran tradición de pensamiento heterodoxo e ignoran deliberadamente las tradiciones vigentes y las estructuras establecidas. Sobre las relaciones entre *underground* y “contracultura”, cf. Luis Racionero, *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1977.

pasamos los semáforos  
 con los ojos abiertos y dormidos  
 paladeamos un manhattan como dormidos.  
 No el sueño  
 la lucidez es imagen de la muerte  
 de la iluminación, el resplandor  
 eneguedor de la muerte.  
 Y no es el reino del Olvido. La memoria  
 es la secretaria del olvido.  
 Maneja en archivadoras el pasado.  
 Pero cuando no hay más futuro sino sólo un presente fijo  
 todo lo vivido, revive, no ya como recuerdos  
 y se revela la realidad toda entera  
 en un flash. (53-68)

El fragmento anterior nos presenta de un modo inusual la oposición *vida / muerte*. En efecto, en primer lugar, lo que comúnmente entendemos por vida se identifica aquí con el sueño o, mejor aún, con el sonambulismo. Y frente a esta engañosa apariencia de lucidez, la muerte se equipara con el genuino despertar, con la plena iluminación y el definitivo desvelamiento de la realidad. Positividad de la muerte, pues, como nueva percepción, subrayada gracias a la isotopía semántica de la ‘luz’ y la ‘visión’ (“ojos”, “lucidez”, “iluminación”, “revela”, “resplandor”, “flash”). Repárese en que, a la vista de lo precedente, el fragmento comentado nos resulta más próximo a la visión calderoniana (la vida como sueño) que a la equivalencia propuesta en el famoso monólogo de Hamlet (“Morir, dormir”).

En segundo término, *vida y muerte* se oponen en otro sentido: de un lado, la rememoración, que paradójicamente conduce a la desmemoria y la desatención; de otro, la plena atención, la visión total de la realidad en un presente puro. Pero hay, además, una tercera oposición entre ambos términos: la que contrasta la actitud pragmática, que en todo busca la utilidad, frente a la gratuidad propia de la contemplación.

Sólo en los momentos en que no somos prácticos  
 concentrados en lo Inútil, Idos  
 se nos abre el mundo.  
 La muerte es el acto de distracción total  
 también: Contemplación. (83-87)

Y es que la máxima concentración contemplativa, puede confundirse a unos ojos mercantilizados con la pura distracción. Lo absolutamente Gratuito únicamente resultaría accesible a una actitud de desinteresado abandono.

Cabría sintetizar lo precedente, representando en esquema los significados (e imágenes) atribuidos a cada uno de los dos términos opuestos (*vida vs. muerte*):<sup>75</sup>

VIDA

vs.

MUERTE

“sueño” (53,58), ‘sonambulismo’ (54,56)  
 “despertar” (161)

“lucidez” (53),

75 En el cuadro siguiente las comillas dobles indican cita literal; las comillas simples, palabra levemente modificada; en fin, la ausencia de comillas, concepto formulado de otro modo en el texto.



‘revelación’ (67),	“iluminación ”(60),
cegador” (60-61), “flash” (68)	“resplandor
“memoria-olvido” (‘desmemoria’) (62-64)	‘plena atención’ (65)
“recuerdos” (66)	‘visión total en un
presente puro’ (65-68)	
(atención a los intereses prácticos) <sup>76</sup>	‘desatención a lo útil’
(“Idos” 84)	
	“distracción total” (86)
Inútil’ (84)	‘concentración en lo
	“Contemplación”,
87(‘Abertura del mundo’, 85)	

Se enlazan aquí motivos de la tradición occidental, como el platónico (y, más hacia atrás, pitagórico y aun órfico) del olvido (“el alma que en olvido está sumida”, en la versión de Fray Luis ) con la temática budista y, en general orientalizante, de la perfección como lucidez, atención plena, despertar, iluminación. Adviértase, por lo demás, el sutil y continuo juego de opuestos y de paradojas que entreteje todo el texto.

En esta misma línea de las imágenes que presentan a la muerte como una nueva y perfecta visión se pueden aducir los siguientes versos:

Porque pasa la película de este mundo...(278)

ahora sólo vemos como en tv  
después veremos cara a cara

Toda percepción ensayo de la muerte (289-291)

Se trata de la recreación –intencionadamente modernizadora- de dos versículos paulinos. El primero corresponde a 1 Cor, 7,31b: “Porque la representación de este mundo pasa”. Con el término “representación”<sup>77</sup> se pretende traducir el griego *schêma* (Vulg. *figura*) que significa “apariencia externa”, “forma actual” o, de otro lado, “aspecto” (Flp 2,7)<sup>78</sup>. Pues bien, el término en cuestión queda vertido como “película”, con lo que se realza –y reactualiza- la caracterización del mundo como realidad apariencial y transitoria.

El segundo pasaje es la reelaboración de 1 Cor, 13,12: “Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido”<sup>79</sup>. La visión en el espejo -borrosa, confusa, oscura, enigmática y parcial- se transforma ahora en la visión a la que se accede en la

<sup>76</sup> Concepto no formulado explícitamente en el texto.

<sup>77</sup> Otras versiones: “apariencia” (*Biblia de Jerusalén*), “configuración” (Bover/O’Callaghan, *Nuevo Testamento Trilingüe*), “configuración actual” (*Biblia Galega*), “papel”(Nueva Biblia Española).

<sup>78</sup> Por su parte, Senén Vidal señala -de modo un poco hermético- que el citado término no significa “la forma externa sino la existencia en cuanto se manifiesta” y así traduce el versículo: “Pues la existencia de este mundo está a punto de desaparecer”. (*Las cartas originales de Pablo*, Madrid, Trotta, 1996, p.208, n.183)

pantalla de un televisor, imperfecta si la comparamos con la visión cara a cara. Así, cine y televisión actúan aquí –al igual que en otros pasajes de la obra de Cardenal- como imágenes del carácter apariencial y evanescente de la existencia material. Véase, al respecto, el siguiente fragmento de *Vida en el amor* (cursivas nuestras):

Este mundo es sólo *figura*. *Figuras* reflejadas en el fondo de una cueva, había dicho Platón. *Figuras reflejadas en una pantalla de cine o de televisión* diríamos nosotros.

Como estrellas de cine que vemos cantar y reír en una pantalla, pero que no son reales sino una imagen, efectos de luz y sombra: así también son las estrellas del cielo que sonríen y cantan en la noche. Y tal vez son estrellas que ya no existen, muertas hace millones de años, aunque su luz sigue llegando a nosotros, como estrellas de cine que ya han muerto hace mucho tiempo pero que nosotros seguimos viendo reír y cantar en la pantalla.

Percibimos fugaces imágenes sensoriales, con los ojos, los oídos y el tacto, en la pantalla de los sentidos, pero ella no es la realidad. La muerte será para nosotros el fin del programa y el volver a la realidad. Y mientras tanto estamos ante el mundo *como niños embobados ante la televisión.*<sup>80</sup>

---

## ***La Gran Choza de Reunión***

La muerte es a veces imaginada como un lugar de encuentro o reunión:

la muerte es unión (369)  
[...]  
uno no muere solo  
(su Gran Choza de Reunión) los ojibwas (372-373)

Un pasaje del poema “Kayanerenhkowa” nos permite entender con más claridad el significado del verso precedente:

Los pueblos debían amarse, dijo  
Un mensaje en la forma de la choza de reunión  
donde hay muchos fuegos  
  uno para cada familia  
y todos juntos son como una sola familia  
así también: una unión de naciones  
cada nación con la fogata de su consejo

---

79 “En un espejo, en enigma” se corresponde con el griego *di'esoptrou en ainigmati* (Vulgata: *per speculum in aenigmate*). Otras versiones: “por medio de espejo, en enigma” (Bover/O’Callahan); “en un espejo, confusamente” (*Biblia de Jerusalén*); “confusamente en un espejo” (*Nueva Biblia Española*); “como enigmas en un espejo” (*Biblia del Peregrino*); “nun espello, escuramente” (*Biblia Galega*). Senén Vidal explica su traducción: “Como en un espejo”: ‘por medio de un espejo; visión indirecta y confusa (espejo no tan perfeccionado como ahora). “Borosamente”: *en ainigmati* (‘enigmáticamente’: sin claridad).” Cf. ob.cit., p.208, n.183.

80 *Vida en el amor*, p.85. Cf., también, el poema “Como latas de cerveza vacías”: “*Como figuras que pasan por una pantalla de televisión / y desaparecen, así ha pasado mi vida.*” (*Antología nueva*, Madrid, Trotta, 1996, p.51). Las estrellas de cine como imágenes de la fugacidad también comparecen en las *Coplas a la muerte de Merton*: “las películas y las estrellas de cine / tan fugaces / GONE WITH THE WIND / aunque ríen todavía bellas luminosas en la pantalla / las estrellas difuntas” (250-254)

y todas juntas serán  
una gran kanonsionni (Choza de Reunión) <sup>81</sup>

Adviértase que a lo largo de sucesivos lugares del poema se va dibujando un complejo de imágenes que, por un lado, enlaza con los motivos espaciales del viaje y la partida (y sus concomitantes anímicos de la nostalgia y el exilio) y, por otra parte, se vincula con otro tema de carácter personalista: el de la unión intersubjetiva, la comunidad o comunión. Ocurre, sobre todo, en pasajes en que se transfieren otros discursos y se dejan oír voces otras, aquellos en que se deja espacio a las creencias en la vida postmortal de diferentes pueblos, muchos de ellos de los considerados primitivos. En efecto, esas dispares tradiciones se imaginan el más allá como un espacio que puede adoptar diferentes figuras: choza, aldea, ciudad, tierra, isla, mundo, centro del universo. Dicho ámbito se halla exento de la negatividad de nuestra existencia actual, pero colmado de sus excelencias: aun poseyendo rasgos que logran que nos resulte familiar, está dotado de cualidades que lo hacen radicalmente diferente del universo terreno y material. En tal lugar conviven felices todos los que murieron.

En términos del Apocalipsis –del que se citan sin identificar dos pasajes (Ap 21,1 y 3,12)- será imaginado como “un *nuevo* cielo y una *nueva* tierra” (79) o como “la ciudad *bajada del cielo*” (103). Y, en los términos de otros pueblos, como “la *gran Aldea*” (140), “la tierra *donde no se moría*” (331), “*Donde los muertos se juntan*” (389), “*donde los muertos se unen y / son con el cosmos / uno*” (358-360), “Donde los algonquinos *espíritus* con mocasines *espíritus* / cazan castores *espíritus* sobre una nieve espíritu” (375-376). Ese “Corazón del Mundo” (390), es un lugar libre de amenazas (“*allí no hay tigres*” / dicen los malayos / (una Isla del oeste)”, 384-386) y desbordante de dicha, como “la isla *Boluto*, al oeste de Tonga / feliz y llena de flores y frutas-de-pan *espirituales*” (455-456), o como el lugar que los indígenas de Haití describieron a Colón: “están todos en una isla / comiendo mameyes de noche” (453-454).

### ***El Corazón del Mundo***

Nuevas sugerencias de encuentro aportan estos versos:

Donde los muertos se juntan oh Netzahualcóyotl  
O ‘Corazón del Mundo’  
Hemingway, Raissa, Barth, Alfonso Cortés (389-391)

Aclaremos los nombres propios que se acumulan en tan reducido lugar.

Netzahualcóyotl (c. 1402-1472) fue una de las figuras más destacadas de México durante el siglo XV: a su condición de soberano unió las de filósofo, poeta y jurista. Reorganizó su señorío convirtiendo a Texcoco en una de las más importantes ciudades de la altiplanicie central. A este Rey-Poeta dedica Cardenal dos textos, incluidos en *Homenaje a los indios de América*, de los que hallamos algún eco en el primero de los tres versos citados. En efecto, en “Cantares mexicanos II” se recoge la plegaria del propio monarca:

A la Reunión, a la región  
donde los nuestros se juntan, envíame!

---

<sup>81</sup> *Homenaje a los indios de América*, p. 50. También en “Grabaciones de la pipa sagrada” –otro poema del mismo libro- se explica el simbolismo de la choza: “La choza representa el universo y / el poste del centro Wakan-tanka / que sostiene el universo.” (Ob.cit., p.115)

Allí

“donde todos se unen”

hay amistad allí.

Buscamos tus flores y tus cantos, Dador de la Vida <sup>82</sup>

Por otro lado, en el extenso poema titulado “Netzahualcóyotl”, puesto en boca de un cantor, se recogen –entre otras cosas- las preguntas del rey-sabio: “Los amigos / volverán a vivir? / Tal vez somos como mosaico roto / que se juntará de nuevo”.<sup>83</sup> También se nos relata cómo la suya fue por voluntad propia una muerte sin luto:

Cuando murió, no hubo luto.

Hubo fiesta en Texcoco

Música en el palacio, bailes folklóricos en las calles

por orden suya. <sup>84</sup>

Y así mismo se reproducen las preguntas que se hacían sus súbditos sobre su desaparición y su probable retorno:

“O no habrá muerto”

“¿Se habrá ido a un viaje largo [...]?”

“¿O se habrá ido como Quetzalcóatl que se fue sin morir y volverá de nuevo?” <sup>85</sup>.

El mismo cantor lo invoca:

Oh Netzahualcóyotl

tú ya te fuiste a la región del misterio

¿Volverá de nuevo?

Yo cantor lloro al recordar a Netzahualcóyotl

Oh Netzahualcóyotl <sup>86</sup>

Tras Netzahualcóyotl, en el tercer verso del pasaje que estamos comentando, se acumulan otros cuatro nombres propios, cuya selección a primera vista puede parecer caprichosa. Hay con todo varios elementos unificadores. Los cuatro son figuras significativas para Merton; todos son escritores (un novelista, un teólogo, dos poetas); y, de los cuatro, tres han aparecido por diferentes motivos en los intercambios epistolares entre ambos amigos.

En efecto, según puede verse en la *Correspondencia*, la muerte de Hemingway y el anuncio de ésta en la sala capitular del monasterio (carta 16) impresionaron a Merton. (carta 19), quien escribe un poema a este propósito -“Elegía a la muerte de Hemingway” (carta 17)- traducido por Cardenal (carta 19). La muerte del novelista representa para el

---

<sup>82</sup> Ob.cit., p.23.

<sup>83</sup> *Poesía escogida*, 109.

<sup>84</sup> Ob.cit., p.121.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Ob.cit., p.122.

monje “un desengaño [...], una manifestación final del vacío de su generación”. (carta 19), generación, cuyas promesas de los años veinte no se mantuvieron a la altura de las circunstancias a mediados de los cuarenta. En ella se mezclaron la sinceridad con las ambigüedades y las falsedades. Por otra parte, la viuda del novelista –gracias a la mediación de Merton- llega a enviar un generoso donativo para la fundación de la comunidad de Solentiname.<sup>87</sup>

Raissa es, obviamente, Raissa Maritain (-1960), la esposa del conocido filósofo neotomista, pensador tan influyente por lo demás en la trayectoria intelectual y espiritual de Merton, desde sus años de Columbia hasta el período final de su vida. (El filósofo visita a Merton en el otoño de 1966.) Pues bien, Merton considera a Raissa Maritain como “una buena poeta” (carta 42), y por ello traduce algunos de sus poemas (cartas 39, 41, 42). Particularmente valora su *Diario* –para el que quiere preparar un prólogo- como un “importante documento místico.” (carta 82).

Barth es Karl Barth, el teólogo calvinista suizo, que, en su “teología dialéctica” acentúa la trascendencia e inaccesibilidad de Dios al tiempo que propugna una radicalización evangélica. Creador de una imponente e innovadora obra teológica, su influencia intelectual y religiosa se extiende a todo el ámbito protestante y aun lo desborda. Merton comenta en una sugerente anotación del 7 de septiembre de 1960 el sueño que Barth tuvo a propósito de Mozart. Incluso se plantea la posibilidad de escribir a este respecto una carta al gran teólogo.<sup>88</sup>

Por último, Alfonso Cortés es el “poeta loco” de Nicaragua, que tantas veces aparece en los textos poéticos y memorialísticos de Cardenal. Y es gracias a Cardenal como accede Merton a la obra del gran visionario nicaragüense. Admira su obra poética (carta 19) y la valora como una de las más atractivas del siglo XX<sup>89</sup>, traduce varios de sus poemas y aun escribe uno sobre tan excepcional figura (carta 25)<sup>90</sup>.

Concluamos, pues, nuestro comentario a los vv. 389-391, señalando que en ellos se evoca aquel ámbito trascendente en el que convergen todos los difuntos y en el que todos ellos son acogidos, por más alejados entre sí que pudieran parecer en vida. Y ese ámbito queda identificado metafóricamente con el corazón<sup>91</sup>, entendido como centro vital y dimensión secreta y auténtica del universo.

### **“Llegó bella”**

Otras veces la muerte es representada por una grata presencia femenina:

---

<sup>87</sup> *Las islas extrañas*, p. 109.

<sup>88</sup> “Se me ha ocurrido que tal vez estaría bien escribirle una carta a Barth acerca de este sueño conmovedor, que naturalmente se refiere a su propia salvación.” Cf. *Diarios (1960-1968)*, p.30.

<sup>89</sup> Merton lo considera “una figura muy absorbente y maravillosa, en algún sentido profética”. Es, a su juicio, un poeta ontológico, poeta de la subjetividad transobjetiva “que expresa en imágenes tan originales y tan elocuentes como las de Blake” (carta 26). Siendo “mucho más que surrealista”, Merton lo tiene por “uno de los más cautivadores poetas del siglo XX.” (carta 26)

<sup>90</sup> Además Merton, en *Emblemas de una temporada de furia*, incluye al lado de sus propios poemas versiones de textos, entre otros, de Cardenal, Raissa Maritain y Alfonso Cortés (cartas 39 y 48).

<sup>91</sup> La frase “Corazón del Mundo” también es del gusto de Teilhard de Chardin: “tendremos la sensación de que ya, en principio, estamos liberados “porque hay un Corazón del Mundo” (*La aparición del hombre*). Cf. De Lubac, ob.cit., p. 86. Por otra parte el doble movimiento del corazón lo convierte en símbolo cósmico de la expansión y reabsorción del universo. Para Clemente de Alejandría, Dios, corazón del mundo, se manifiesta según las seis direcciones del espacio. Cf. J. Chevalier/ A.Gheerbrant, p. 341 y ss.

...igual que el despertar una mañana  
a la voz de una enfermera en un hospital (161-162)

llegó bella como Joan Báez en su automóvil negro (465)

Nada más lejos de la imagen repulsiva de la muerte, mantenida por una larga y popular tradición. Aquí, por el contrario, la muerte se identifica con el grato despertar provocado por una amable voz de mujer. Imagen que despliega su rico significado si la acercamos a una esclarecedora página del diario de Merton:

A las 5,30 cuando yo estaba soñando en un hospital realmente tranquilo, la suave voz de una enfermera me despertó amablemente de mi sueño. Fue como despertarme por primera vez de todos los sueños de mi vida, como si me hubiese despertado la misma Virgen María o la Sabiduría.”<sup>92</sup>

En esta anotación, correspondiente al 2 de julio de 1960, Merton atisba en la voz de la enfermera una suerte de Eterno Femenino infinitamente acogedor, la descifra como “la voz dulce, la voz amable, la voz femenina, la voz de la Madre”; voz que, pese a no ser escuchada, “nos habla por doquier y en todo” y se dirige al hombre en su indefensión:

¿Quién es más pequeño que el hombre desamparado, dormido en su lecho, que se ha confiado a sí mismo alegremente al sueño y a la noche? [...] y mientras tanto la dulzura de la “mujer”, su calor, su exuberante silencio, su aceptación, son infinitos. ¡Infinitos! Profundo es el océano, ilimitada la dulzura, la amabilidad, la humildad, el silencio de una sabiduría que no es abstracta, desconectada, incorpórea. Despertándonos amablemente cuando, agotados, nos hemos entregado a la noche y al sueño. ¡Oh alba de la sabiduría!<sup>93</sup>

La llegada de la muerte se asemeja también a la visita de una emblemática y atractiva figura femenina de los años sesenta: la de la cantante folklórica y pacifista americana Joan Báez, a la que Merton tanto estimaba y por quien tanto afecto sentía. En su anotación del 10 de diciembre de 1966 valora Merton como “un día memorable” el de la visita que la cantante le hace. Relata el anuncio de su llegada, la espera y el feliz encuentro en la ermita. En esta muchacha “dulce y vital”, rara mezcla de “fragilidad e indestructibilidad”, ve Merton “una especie de epifanía de lo que nosotros más necesitamos”: pureza de corazón, silencio meditativo, actitud de escucha, solicitud maternal.<sup>94</sup>

Es una persona que necesita mucho silencio, una especie de novia del silencio, una persona que escucha, que cuando habla sale del silencio con mucho amor y preocupación por todo. Amor por todas las criaturas. En íntima unión con la Madre, es la Madre.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> *Diarios (1960-1968)*, p. 26.

<sup>93</sup> Ob.cit., 126-127.

<sup>94</sup> Ob.cit., p.210.

<sup>95</sup> Ob.cit., p.211.

## *Una cita infinita*

La espera de la muerte es, en definitiva, como la de una presencia ardientemente deseada, pero que -eso sí- desborda en su trascendencia toda expectativa humana:

Vivimos como en espera de una cita  
infinita. O  
que nos llame al teléfono  
lo Inefable. (43-46)

Soñamos en perezosas sobre cubierta  
contemplando el mar de color de daikiri  
esperando que alguien pase y nos sonría y  
diga Hello (49-52)

Esa presencia anhelada es la del Amado que –rodeado de primavera- llega, interpela e invita al encuentro amoroso:

amada es el tiempo de la poda (292)

están en flor los granados (294)

la voz del amado que habla  
amada mía quítate ese bra (165-166)

El ser humano –todo expectación, entrega y acogimiento- es la novia-esposa que con total franqueza expresa que ya no tolera más aplazamientos de la unión plena:

infinita gana-  
rompe la tela de este dulce encuentro (306-307)

Repárese cómo en los pasajes antologados bajo el último epígrafe (“Una cita infinita”) se han mezclado situaciones, imágenes y lenguajes que anclan el texto en el mundo contemporáneo y aun en cierto ámbito geográfico y cultural (uso del teléfono, situaciones típicas de un viaje por mar, saludo en inglés, bebida caribeña) con referencias más intemporales: así las referencias al *Cantar de los cantares*<sup>96</sup>—aunque no en su tenor literal, pues se trata de libres reelaboraciones- o las citas de las relecturas que del poema bíblico hace Juan de la Cruz (por ejemplo, en *Llama de amor viva*<sup>97</sup>).

---

96 En los versos 292 y 294 se evocan, como en apretada cifra, estos dos lugares del *Cantar*: “Levántate amor mío, / hermosa mía, y vente. / Mira, ha pasado el invierno, / las lluvias cesaron, se han ido. / La tierra se cubre de flores, / llega la estación de las canciones, / ya se oye el arrullo de la tórtola / por toda nuestra tierra. / Despuntan yemas en la higuera, / las viñas en ciernes perfuman. / Anímate, amor mío, / hermosa mía, y ven!” (2, 10-13) “Oh, ven, amado mío, / salgamos al campo, / pasemos la noche en las aldeas! / De mañana iremos a las viñas, / a ver si la vid está en ciernes, / si se abren las yemas, / si florecen los granados. / Allí te entregaré / el don de mis amores.” (7, 12-13) Una alusión más imprecisa de la atmósfera erótica del poema bíblico (o aun de los poemas juancrucianos) aparece en los vv. 165-166, que recogen de forma sincopada unas palabras del amado.

97 “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro! / pues ya no eres esquiva, / acaba ya, si quieres, / rompe la tela deste dulce encuentro.” (vv.1-6)

Por todo ello, la muerte es un paradójico desnudamiento: el vacío que hace posible la plenitud, la desnudez que precede al acto del amor:

Sólo amamos o somos al dejar de ser  
al morir  
desnudez de todo el ser para hacer el amor (97-99)

Pues la muerte es noche, pero –tal como intuyó el mejor romanticismo germano-noche de bodas:

Una Noche Nupcial, decía Novalis (118)

Y es que, según es sabido, para el poeta de los *Himnos a la noche* ésta era la entrada al Reino del Ser, a la Plenitud inexpressable, a la Eternidad, al Amor Creador. El rostro de la Mujer amada –y aun el de la Madre universal- se confunden con el de la Noche-Muerte que cobra así una sorprendente positividad.<sup>98</sup>

Y así, la muerte al igual que constituye el conocimiento cabal, representa también el querer puro y logrado, “la perfecta volición”, una vez suprimido el permanente hiato entre la potencial infinitud del deseo y su siempre precario cumplimiento:

Las bodas del deseo  
el coito de la volición perfecta es el acto  
de la muerte. (33-35)

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN: BALANCE Y PERSPECTIVAS

La meditación de Cardenal sobre la muerte se va haciendo al hilo de una serie de imágenes tomadas de diferentes ámbitos de la realidad. Los diferentes eslabones de la cadena del ser están, pues, representados: desde lo inerte hasta lo específicamente humano (el conocimiento y el amor), pasando por toda la escala de los seres vivos.

Llama la atención, en primer término, la presencia de numerosos elementos del mundo natural. Comparecen, en efecto, la mar y las estrellas, los ríos y la luna, la noche y la más deslumbrante luz, las semillas y los árboles, los frutos y las mariposas, las aves y las órbitas planetarias. Gracias a esas heteróclitas presencias, la muerte humana se nos presenta como una aplicación, entre otras muchas, de una suerte de legalidad inherente al universo: no se trata, pues, de una excepción sino de un caso más, en continuidad con el orden general del mundo. De ahí, la atención a diversos fenómenos y regularidades, leyes y ciclos que –desde las fases lunares hasta la gravitación- subrayan la naturalidad del hecho de morir y lo relativizan, al situarlo en una perspectiva cósmica.

---

98 En un fragmento del diario de Novalis, escrito poco después de la muerte de su amada Sophie, se halla este significativo pasaje: “Una unión que se concierta aun para la muerte –es un matrimonio-, que nos da una compañera para la noche. En la muerte es donde el amor es más dulce; para quien ama, la muerte es *una noche de bodas* –el secreto de dulces misterios.” (Cit. por Albert Béguin (1939), *El alma romántica y el sueño*, trad. de M. Monteforte Toledo, FCE, México, 1978. p.264). Añadamos, a propósito de esta positividad de la Noche, que Gilbert Durand (1979), estudia la “inversión de los valores tenebrosos atribuidos a la noche por el *Régimen Diurno*”, atendiendo de forma particular a la *Noche Oscura* de Juan de la Cruz y –precisamente- a los *Himnos a la noche* de Novalis. Cf., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, versión española de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981, pp. 207-209.



Especial relevancia se concede a las figuraciones relacionadas con el orden de lo biológico. Así por ejemplo, la lenta maduración de los frutos permite imaginar la muerte más como un largo proceso con un final previsible, que como un mero acto puntual y sorpresivo: eficaz imagen de la muerte que la entrelaza con el decurso todo del vivir.

Particular relieve posee, asimismo, todo lo relacionado con la transmisión de la vida. Una común dialéctica destrucción-creación parece subyacer a la reproducción vegetal (el trigo, los bananos, los mangos, los malinches), a la animal (la salida de la crisálida), a la humana (la rotura de la bolsa amniótica) y aun -si se puede hablar así- a la estelar. Y es que, en el fondo, el proceso entero de la evolución muestra que la aparición de lo nuevo sólo es posible gracias a la destrucción de lo viejo. Por ello, todos estos variados fenómenos de transmisión de la vida -y, en particular, el alumbramiento humano- se convierten en trasuntos y vislumbres del tránsito de la muerte a un estado de indecible plenitud que cabe definir como explosión de vida y fiesta creativa.

Desde otra perspectiva, el imaginario del poema posee una fuerte base espacial. Tanto lo extremadamente extenso (la mar) como las profundidades de la tierra (Hades) o del universo (Corazón del Mundo) evocan la nueva realidad a la que se accede mediante la muerte. Realidad que se alcanza al término de un desplazamiento (curso de un río, viaje de la vida, inmersión en la hondura), tras abandonar ámbitos cerrados (seno, matriz, casa, hotel) y salir a través de lo abierto (puerta). Realidad plena evocada, en términos también espaciales, como vivienda (choza), población (aldea, ciudad), isla, tierra, universo.

En fin, esa sobrevida a la que se accede tras la muerte se define, en última instancia, en términos de conocimiento y amor plenarios. De un lado, pues, la imaginería de la visión, la luz (resplandor, flash, espejo, televisión, cine) y de la vigilia lúcida. De otro, las figuras de la convivialidad, de la fraternidad universal (lugar de reunión) y del encuentro amoroso; encuentro erótico y aun nupcial de la pareja arquetípica en sus diversas situaciones de espera, invitación, cita, requerimiento y plena unión. No es extraño, supuesto lo anterior, que la muerte adopte también un rostro y una voz acogedoramente femeninos.

Todo este conjunto de imágenes -siempre amables y tranquilizadoras, salvo en un pasaje oscuro y relativamente marginal<sup>99</sup>- contribuyen a una presentación de la muerte como realidad positiva y benevolente. En efecto, todas las imágenes están al servicio del propósito comunicativo del texto: convencer de que la muerte no es algo temible o negativo, sino un bien radical. Todas ellas se orientan a hacer visibles e imaginables los diferentes contenidos morales, metafísicos y religiosos en que se difracta la tesis básica de un poema tan hondamente meditativo: la vida no desaparece con la muerte, se transforma. Por lo demás, el poema trata ante todo de la sobrevida, ese estado de felicidad y plenitud absolutas que se alcanza tras la muerte. Al verse ésta reducida a mero tránsito o metamorfosis, quedan excluidas las actitudes de temor y hasta caben ante ella el humor o una paradójica alegría.

La mayor parte de las imágenes coincide con algunas de las “metáforas de la tradición sagrada”, esa imaginería arcaica y primordial que subyace a las diferentes culturas y religiones. En algunas ocasiones se puede percibir el acento inconfundiblemente bíblico (vetero o neotestamentario) o cristiano de algunos elementos, pero casi siempre están situados ecuménicamente en continuidad con una más amplia tradición. El grano de trigo que solo da fruto si muere, por ejemplo, se halla al lado del banano; y la ciudad

---

99 “Hasta que entre con máscara y guantes blancos / el agente / de qué Siglas no sabemos” (433-435)”. ¿Premonición de una muerte provocada por razones políticas?

que baja del cielo, convive con la Gran Aldea o con las míticas islas de los bienaventurados.

Este imaginario, extraído en su mayor parte del legado de la tradición, se halla sometido a un notable remozamiento: de ahí, la permanente combinación de lo arcaico y lo primordial con la más moderna actualidad. En efecto, el viaje de la vida puede hacerse en los diferentes medios de transporte (trenes, barcos aviones) o tal vez consista en un viaje interplanetario; igualmente, cabe identificar la morada transitoria que es la vida terrena con un hotel que se abandona o la carpa de un circo que se desmonta; en fin, es posible equiparar la secuencia evanescente de la vida con las imágenes del cine o de la televisión.

Como ha ido mostrando nuestro anterior análisis, la imaginería del poema está estrechamente entrelazada con la vigorosa intertextualidad que lo constituye. No resulta posible, por tanto, descifrar el sentido y alcance de las diferentes imágenes sin atender a la polifonía textual en la que se insertan. Entramado de voces, citas, ecos y alusiones que nos remite no sólo a tradiciones y textos dispares (incluida la cultura contemporánea en cuanto texto) sino también a los sobreentendidos propios de una conversación entre amigos. Son, en efecto, dos mundos personales de extraordinaria riqueza (Merton y Cardenal) los que convergen en este poema construido como una conversación con el amigo muerto, como un coloquio que a la vez fuese una meditación.

Este repensar la muerte se hace a partir del sufrimiento por la desaparición física del amigo entrañable. Cabría decir, al modo de Gabriel Marcel, que no es la muerte de Cardenal la que a Cardenal inquieta, sino la de aquellos a quienes él ama. Es, por tanto, un pensar personal, fuertemente tamizado de afectividad y enmarcado en unas circunstancias concretas el que configura nuestro texto. Este pensar “situado” y poético es, al tiempo, un pensar creyente, que remite a la tradición cristiana pero situándola en continuidad y convergencia con otros muchos legados. Y es que, a la vista de los plurales testimonios ofrecidos, parecería apelarse a una suerte de revelación cósmica como fundamento de la universal fe en el más allá. Fe ecuménica para la que la muerte no un mal, sino un proceso de maduración y metamorfosis. Confianza esperanzada tras la que alienta el optimismo de una visión evolutiva de la realidad, emparentada con las intuiciones de Teilhard de Chardin.

Para compensar el carácter “situado” y, por tanto, “parcial” de esta meditación sobre la muerte y la sobrevida, convendría cotejarla con otras aproximaciones de Cardenal al mismo asunto, anteriores y, sobre todo, posteriores a nuestro poema. En tal sentido resultaría esclarecedor prolongar nuestro examen hasta una obra tan peculiar como *Cántico cósmico*<sup>100</sup>. Pero ese no era el propósito de este trabajo: quede, pues, para otra ocasión.

***Ramón Cao Martínez***

*Progreso 83, 7ºF*

*32003 Ourense*

*caoramon@eresmas.com*

---

100 Valiosos apuntes al respecto se hallan en M<sup>a</sup> Ángeles Pastor Alonso, ob.cit. en nota 3, pp. 194-200.