



La ironía causada por la convergencia en *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal

The irony caused by convergence in
Epigramas (1961) by Ernesto Cardenal

Elsa Soldevilla Pacheco

10090278@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-8799-5155>



Trabajo presentado para el curso “Literatura
hispanoamericana del siglo XX: poesía I” dictado
por el Dr. Luis Eduardo Lino en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.12>



RESUMEN

Epigramas de Ernesto Cardenal es una producción poética que se inspira en la antigua tradición grecolatina. Sin embargo, a diferencia de los modelos clásicos, estos epigramas están atravesados por una marcada irónica latinoamericana que se articula bien con su técnica exteriorista. En este contexto, este estudio utiliza como marco metodológico la noción de convergencia propuesta por Michael Riffaterre (1971) en su compilación *Essais de stylistique structurale* (*Ensayos de estilística estructural*). A partir de esta categoría, se analiza cómo Cardenal realiza un ejercicio diacrónico que combina los contrastes internos del texto con temáticas contemporáneas y referencias grecolatinas. De esta forma, la construcción irónica se potencia, propicia la coexistencia de tensiones y funciona como un mecanismo de desambiguación.

Palabras clave: Ernesto Cardenal, convergencia, ironía, *Epigramas*.

ABSTRACT

Epigramas of Ernesto Cardenal are a poetic work inspired by the ancient Greco-Roman tradition. However, unlike classical models, these epigrams are imbued with a distinctly Latin American irony that articulates well with his externalist technique. In this context, this study uses as its methodological framework the notion of convergence proposed by Michael Riffaterre (1971) in his compilation *Essais de stylistique structurale* (*Essays on Structural Stylistics*). Based on this category, the study analyzes how Cardenal undertakes a diachronic exercise that combines the text's internal contrasts with contemporary themes and Greco-Roman references. Thus, the ironic construction is amplified, fostering the coexistence of tensions and functioning as a mechanism of disambiguation.

Keywords: Ernesto Cardenal, convergence, irony, *Epigramas*.

1. Introducción

Ernesto Cardenal, poeta nicaragüense célebre por sus epigramas, cultivó esta forma de composición poética con plena consciencia de sus raíces grecolatinas y las temáticas de influencia clásica a nivel diacrónico. En este sentido, explota la dimensión política que el epigrama fue adquiriendo a lo largo del tiempo en diversas tradiciones poéticas nacionales, entre ellas la española y las latinoamericanas (Rivera, 2022).

Según Urdanivia (1984), Ernesto Cardenal no fue el primer autor nicaragüense en recibir el influjo de Catulo y Marcial ni tampoco el primero en escribir epigramas, pues Coronel Urtecho ya había cultivado este género junto con el grupo Vanguardia en 1927. Sin embargo, fue el primero en convertir la tradición epigramática en el eje central de su proyecto poético. Gracias a Vanguardia, Cardenal entró en contacto con la obra de Ezra Pound —traducido por Coronel Urtecho—, en especial con la correspondiente a la época de su *imagisme*. La creación del exteriorismo, en semejanza a dicha corriente, así como su acercamiento a Catulo y Marcial y la impronta cristiana de Coronel Urtecho, dejaron una huella profunda en su obra. No obstante, Cardenal llevó estos elementos más allá de sus antecesores e innovó en el panorama literario nicaragüense, al menos en lo que respecta a la configuración de un proyecto poético propio.

Si bien los Epigramas de Cardenal poseen una raíz tradicional (Rivera, 2022), presentan, según Ruiz (2000), particularidades que los distinguen dentro de la tradición epigramática. Entre ellas destacan la estructura de pregunta y respuesta, la concisión expresiva, la “agudeza final” (p. 175) y la asociación entre la guerra y la esfera amorosa, es decir, entre lo político, lo elegíaco y el amor. Estos paralelismos, sutiles pero efectivos para quienes logran identificarlos, recrean una “sensibilidad melancólica que añade una dimensión afectiva” (Ruiz, 2000, p. 175).

Estos elementos se articulan mediante un componente irónico que no formaba parte indispensable de la fórmula clásica del epigrama, pero que potencia el efecto sorpresa característico de este género. Por ello, resulta pertinente analizar cómo los distintos recursos lingüísticos convergen en puntos específicos del mensaje para dirigir la atención del lector y producir un determinado efecto de impacto e interpretación. Este análisis puede llevarse a cabo mediante la noción de convergencia, que pone de relieve los mecanismos irónicos presentes en el texto.

En este sentido, el presente artículo muestra, en primer lugar, una revisión de los estudios previos dedicados a los Epigramas de Cardenal y explica la relevancia de su análisis. A continuación, desarrolla un examen detallado de los tres epigramas seleccionados como corpus. Finalmente, expone cómo la ironía se convierte en el recurso que permite a estos textos articular la ambigüedad presente en la obra de Cardenal y cómo el autor la emplea para opacar determinados significados o para desambiguarlos cuando busca destacar elementos específicos de su proyecto epigramático.

2. Estado del arte

Cardenal consolidó el epigrama como eje central de su proyecto poético entre 1952 y 1956, hecho que marcó un hito en la poesía de su época. En este sentido, Dorfman (1974) señala que renovó la forma epigramática tanto para sí mismo como para las generaciones posteriores al adoptar traducciones de métrica libre y un lenguaje deliberadamente sencillo y preciso. Por ello, su obra constituye un referente fundamental de la poesía hispanoamericana contemporánea (Pailler, 1981; Rivera Vaca, 2022), hasta el punto de que se le ha considerado “el escritor místico más importante de la literatura hispanoamericana contemporánea” (García González, 2005, p. 201).

Acorde con Arcos (2020) y Urdanivia (1984), Cardenal crea la corriente del exteriorismo influido por el imagismo y por la técnica del collage de Ezra Pound, recursos que ya había empleado en poemas anteriores como *Raleigh*. En *Epigramas*, en cambio, se centra en la forma clásica grecolatina —sobre todo

en Catulo y Marcial— y adopta, en el plano temático, elementos específicos del entorno real del autor, manteniendo en ocasiones y modificando en otras el golpe final característico del epigrama clásico.

En este sentido, Yviricu (1995) sugiere que, debido a ello, el autor se aproxima a la sensibilidad del arte pop. Sin embargo, el presente trabajo considera que, si bien Cardenal renueva la forma epigramática mediante el uso de un lenguaje más sencillo y actual, en el plano temático se adscribe a la concepción irónico-satírica original. De este modo, traslada dicha tradición al terreno de las problemáticas latinoamericanas —incluidas las complejidades amorosas modernas—, lo que no necesariamente lo acerca al arte pop en sentido estricto, más allá de la incorporación de un lenguaje contemporáneo, ni constituye ese su objetivo principal. Su lenguaje es económico y depurado, también por influencia de Pound; en ocasiones alcanza la coloquialidad o lo antipoético, con influencias de Neruda; y, en otros momentos, esta tendencia parece provenir de la austeridad cristiana que practicaría como principio en su producción poética posterior (Urdanivia, 1984).

En línea con los estudios temáticos, Dorfman (1974) señala que la unidad entre el amor profano y la lucha política constituye el eje central de la obra. Martínez (2002), además, indica que los poemas —escritos en el contexto de la dictadura de Somoza— entrelazan el desengaño amoroso, dirigido a figuras como Claudia, con la inquietud social y la militancia, pues muestran cómo “la reflexividad del escritor apunta a su fracaso como amante” (p. 248) y a su posible triunfo político o literario. Esta conexión subraya la función de la poesía como “anuncio y denuncia” (Rivera, 2022, p. 121).

Asimismo, Lee (2024) observa en el poemario una constante crítica al uso perverso del lenguaje, ya sea en la propaganda política de la tiranía o en la publicidad capitalista con fines injustos. Estos elementos los vincula con la búsqueda de un “realismo espiritual” en la expresión poética, aspecto que guarda relación con buena parte del carácter místico y cristianizante de la obra de Cardenal (García, 2005), aunque este no constituya el eje central de *Epigramas*. De igual manera,

señala que esta reflexión se extiende al cuestionamiento de la escritura y de la perdurabilidad del arte. Dávila (2007), por su parte, destaca la importancia que tenía para Cardenal el trabajo minucioso sobre el lenguaje, así como la necesidad de otorgarle un uso adecuado y preciso.

Urdanivia (1984) desarrolla una idea semejante acerca del uso del lenguaje en Cardenal y la relaciona con la influencia de Pound. Señala, por ejemplo, que este último buscaba que la poesía fuese “más concreta, concisa, exacta, sin palabras superfluas ni adjetivos de sobra, [...] una representación objetiva del hombre, sus acciones y sus circunstancias precisas, además de expresar las emociones personales del poeta” (p. 32).

Esta misma línea de pensamiento se encuentra en Benedetti, quien menciona a Joaquín Pasos como una de las influencias de Cardenal y afirma: “Ese afán de destruir para después construir, ese gasto de humor para fijar ideas, fue característico del grupo de Vanguardia” (1967), rasgo que, en última instancia, ejerció una profunda influencia sobre Cardenal durante sus años de formación. Prueba de ello es que redactó el prólogo de una antología dedicada a dicho autor. Todas estas referencias coinciden en resaltar la precisión semántica que Cardenal impone a sus textos

Por otro lado, García (2005) sostiene, respecto del tema de la ironía y la burla, que “la ‘burla’ es un elemento educador creado por nuestra literatura popular, el arma para dar en el blanco de la moraleja” (p. 205). Asimismo, al citar a Cuadra (1969) en relación con la recepción de la obra por parte de los lectores, señala que “hace hincapié en que tanto la risa como el llanto, manifestaciones intrínsecamente humanas, permiten percibir la esencia, el sistema de valores de un grupo social dado” (p. 205). Esta observación resulta fundamental para analizar el componente humorístico de la obra.

El humor también ocupa un lugar relevante en el estudio de Rivera (2022), uno de los pocos trabajos que examina el uso de las funciones del lenguaje en *Epigramas*. El autor señala que estas son empleadas para interpelar al lector

y reflexionar sobre la fugacidad del tiempo mediante la noción de un tiempo suspendido: el mensaje se dirige tanto al lector presente como al futuro. Más aún, el destinatario adquiere simultáneamente una dimensión individual y colectiva —la amada o el dictador—, mientras que la socialización del mensaje poético lo transforma en un discurso público cuyo receptor es también el pueblo, muchas veces anunciado dentro del propio poema. Estas transformaciones de los elementos de la comunicación y de las funciones del lenguaje aparecen tanto en los poemas de reproche amoroso como en aquellos vinculados con la preocupación social. Por ello, Rivera (2022) los denomina “cantos de anuncio y denuncia”: anuncio de un mundo nuevo y denuncia de la injusticia, donde la expresión íntima es desplazada hacia el ámbito público y colectivo.

3. Marco teórico

Para analizar la ironía presente en *Epigramas* (1961), se consideran algunas de las posturas teóricas más relevantes acerca de la forma en que este recurso se manifiesta en las composiciones poéticas. Una de ellas es la propuesta de Booth (1974), quien distingue entre ironía estable e ironía inestable. La primera ofrece una verdad encubierta o un juicio implícito que puede ser reconstruido por el lector. En cambio, en la segunda, el significado no se decodifica con facilidad, por lo que admite múltiples interpretaciones. Esta perspectiva se relaciona estrechamente con la noción de ambivalencia.

Aunque anterior a Booth, también resultan fundamentales los aportes de Muecke (1969), quien define la ironía como la emisión de un mensaje que activa simultáneamente distintos niveles de significado. En otras palabras, quien recurre a la ironía ofrece una visión crítica de su entorno, aspecto crucial en los *Epigramas* de Cardenal. Sobre esta concepción, Kočman (2013) destaca que Muecke analiza la función de la ironía —para qué se utiliza—, así como sus condiciones y procedimientos, desde una perspectiva pragmática. De este modo, la entiende como una forma de cuestionamiento vinculada a la tradición filosófica grecolatina más que como un fenómeno exclusivamente retórico.

En esta misma línea, Hutcheon (1994) sostiene que la ironía surge en el acto comunicativo, pues constituye un fenómeno dinámico que depende de la interacción entre distintos significados. En ella intervienen tanto quien enuncia como aquello que se enuncia, de manera que la interpretación resulta inseparable del contexto de producción y recepción. La intención con que el mensaje es emitido o recibido adquiere, por tanto, un papel fundamental, aspecto que guarda relación con la noción de convergencia.

Kočman (2013) establece además una comparación relevante al señalar que la ironía implica una “contradicción entre el pensamiento y su realización lingüística [...] incongruencia [que] se percibe en función del contexto” (p. 32). Esta definición se vincula igualmente con la idea de ambigüedad, en la medida en que un mismo elemento puede suscitar significados diversos e incluso contradictorios. En determinadas ocasiones, este parece ser precisamente el procedimiento empleado por Cardenal.

Finalmente, Frye (1957) caracteriza la sátira como una forma de ironía militante. Asimismo, sostiene que esta se apoya en normas morales implícitas para evaluar lo grotesco y lo absurdo. Aunque su propuesta no se relaciona de manera directa con los conceptos centrales de este estudio, resulta pertinente mencionarla debido a que la noción de “ironía militante” se ajusta al uso que Cardenal hace de este recurso, pues su construcción irónica se encuentra atravesada por una evidente dimensión moral que orienta y determina su sentido. En otras palabras, contiene un estándar moral implícito.

4. Metodología

Para el presente trabajo se emplea la noción de convergencia propuesta por Riffaterre (1971) en *Essais de stylistique structurale* (en adelante, *Ensayos de estilística estructural*). Esta metodología permite identificar lo que el autor denomina *faits de style* o “hechos de estilo”, entendidos como rupturas o contrastes respecto de un patrón lingüístico esperado, noción que guarda afinidad con la idea de anomalías del lenguaje. No obstante, el objetivo de este estudio no

es adherirse a dicha concepción de las “anomalías”, sino utilizar este enfoque para delimitar la configuración específica de los versos y, de este modo, comprender sus procedimientos rítmicos, fónicos, semánticos y sintácticos.

Entre los principales elementos analizados en el presente artículo se encuentran la puntuación, la repetición (anáfora, aliteración, hipérbole y, especialmente, ironía), la sintaxis en relación con la pausa versal —y, por extensión, el encabalgamiento—, la expectativa del lector (impulso métrico) y la manera en que estos recursos permiten resignificar determinadas palabras o construcciones lingüísticas a partir de las que las preceden o las siguen. De esta forma, el texto se articula y comprende en un sentido diacrónico, pues se renueva a medida que avanza su lectura. Dicho de otro modo, y en palabras de Pozuelo Yvancos (1988), una palabra puede modificar su carga semántica en función de las palabras que la acompañan.

5. Análisis

Para iniciar con el análisis, se debe entender que a pesar de lo mencionado anteriormente, Cardenal no adopta de manera íntegra los postulados de la tradición grecolatina. Por el contrario, incorpora elementos de su entorno inmediato mediante nombres propios y emplazamientos específicos, en consonancia con su propuesta exteriorista y con las influencias ya mencionadas. Lo mismo ocurre con la “yuxtaposición de imágenes” (Ruiz, 2000, p. 176), procedimiento más cercano a la estética modernista, que se combina con el efecto de sorpresa final característico del epigrama.

La presente sección se centra en los epigramas “Me contaron que estabas enamorada de otro”, “Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa...” y “¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas...?” con el propósito de realizar una lectura comparativa que permita destacar algunos rasgos significativos de cada texto y, a partir de ellos, desarrollar un examen más profundo de sus dimensiones rítmica, fónica, sintáctica y semántica.

Para ello, los epigramas del proyecto poético de Cardenal se clasifican en tres grupos: epigramas amorosos, epigramas políticos y epigramas que combinan ambas temáticas. Si bien estudios previos, como los de Urdanivia (1984) y Dorfman (1974), han señalado la constante articulación entre amor y política en Epigramas, para el caso específico de los textos seleccionados resulta más útil mantener esta clasificación tripartita. Ello permite precisar que los poemas analizados pertenecen al tercer grupo, es decir, al de aquellos que integran simultáneamente las dimensiones amorosa y política.

Con el fin de comprender mejor esta clasificación y delimitar el corpus de estudio, conviene mencionar algunos ejemplos de los grupos no analizados. Entre los epigramas amorosos se encuentran aquellos que recurren a la comparación para destacar atributos físicos o cualidades de la figura femenina, como ocurre en “Corn Island” o “Ayer te vi en la calle, Miriam”. Otros enfatizan el carácter excepcional del ser amado para el locutor, como sucede en “Tú eres sola entre las multitudes...”. Finalmente, están los epigramas que combinan esta singularización con la capacidad del sujeto lírico para reconocer a la persona amada incluso en su ausencia, como en “Si tú estás en Nueva York...”. Los poemas seleccionados para este estudio comparten esta relación entre presencia y ausencia, vinculada a un espacio determinado, cuando el vínculo afectivo ya ha concluido y el sujeto poético reflexiona sobre la pérdida.

Esta técnica, aparentemente sencilla, demuestra una notable versatilidad. Así, en el epigrama “Nuestro amor nació en mayo con malinches en flor”, la evocación se articula en torno a un momento temporal específico —mayo— y a un espacio concreto —Managua—. El procedimiento adquiere mayor complejidad cuando, hacia el final del poema, se introduce la idea de la ausencia: “Pero los malinches volverán a florecer en mayo y el amor que se fue ya no volverá otra vez”.

Por su parte, los epigramas políticos remiten de manera directa al contexto de la dictadura política. En ellos se representa el impacto del régimen sobre los individuos (“Se oyeron unos tiros anoche”), sobre la experiencia temporal

(“Tú has trabajado veinte años...”) o sobre determinados espacios (“Un hombre espera esta noche salir de Nicaragua”). Asimismo, aparece la referencia explícita a Somoza (“De pronto suena en la noche una sirena...”) o la combinación de varios de estos elementos (“Somoza devela la estatua de Somoza en el estadio de Somoza”). En la mayoría de los casos se evidencia el desprecio hacia el dictador y la distancia que lo separa de aquellos que aparecen representados como una comunidad solidaria —el pueblo o los oprimidos por el régimen—. De ahí que estos poemas adopten con frecuencia un tono de denuncia y lamentación, como ocurre en “Epitafio para Joaquín Pasos” o “La Guardia Nacional anda buscando a un hombre”.

Los epigramas que articulan simultáneamente amor y política resultan, por tanto, los más adecuados para ser estudiados mediante la noción de convergencia, pues presentan una codificación particularmente densa. En consecuencia, esta herramienta metodológica adquiere especial relevancia para comprender los mecanismos de producción de sentido. Aunque los epigramas pueden interpretarse desde una perspectiva temática —y así lo han hecho los estudios revisados en los antecedentes— e incluso desde una aproximación estrictamente lingüística, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo la estructura temática se articula con la estructura formal de los poemas para potenciar el significado del epigrama y explicar determinadas elecciones rítmicas.

Por esta razón, el análisis se organiza a partir de la escansión de los grupos rítmico-semánticos y del estudio de los signos de puntuación. El propósito no es fragmentar el texto, sino examinar aquellos hechos de estilo que se acumulan y convergen en puntos específicos del poema, señalando los momentos en que el discurso obliga al lector a detenerse y prestar especial atención a determinados términos. En otras palabras, se busca identificar los lugares donde la ambigüedad contribuye a velar el significado e instiga una lectura más atenta, así como aquellos en que el texto orienta la interpretación mediante procedimientos de desambiguación que vuelven explícito su significado.

5.1. Epigrama 1: “Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa...”

5.1.1. Escansión y grupos rítmico-semánticos

Tabla 1¹

Primer epigrama

| N.º | Epigrama | Grupos rítmico-semánticos | Sílabas métricas |
|-----|---|----------------------------------|-------------------|
| 1 | Hay <u>un</u> lugar <u>junto a</u> la laguna de Tiscapa | ooó oooooó ooóo | 13 A |
| 2 | —un banco debajo <u>de un</u> árbol de quelite— | ooó ooó ooó ooóo | 13 B |
| 3 | que tú conoces (<u>aquella a</u> quien escribo | ooó ooó ooó ó ooó | 12 ² C |
| 4 | estos versos, sabrá que son para ella). | ooóo ooóo ooóo | 12 |
| 5 | Y tú recuerdas aquel <u>banco y</u> aquel quelite; | ooó ooó ooó ooó ooó ³ | 14 B |
| 6 | la luna reflejada en la laguna de Tiscapa, | ooó ooóo oooooó ooóo | 16 A |
| 7 | las luces del <u>palacio del</u> dictador, | ooó ooóo oooooó(o) | 12 |
| 8 | las ranas cantando abajo en la laguna. | ooó ooó ooó oooooó | 13 |
| 9 | Todavía está aquel árbol de quelite; | ooooó ooó ooó ooó ooóo | 13 B |
| 10 | todavía brillan las mismas luces; | ooooó ooó oooooó | 11 |
| 11 | en la laguna de Tiscapa se refleja la luna; | ooooó ooóo oooooó ooóo | 16 AA |
| 12 | <u>pero</u> aquel banco esta noche estará vacío, | ooó ooó ooóo ooó ooóo | 15 BB |
| 13 | o con otra pareja que no somos nosotros. | ooooó ooó ooóo ooóo | 14 |

En este epigrama destaca, en primer lugar, el tercer verso, pues admite una doble interpretación. La primera posibilidad consiste en respetar la separación o hiato métrico de “aquella a quien escribo”, lo que da como resultado un verso de trece sílabas métricas y permite enfatizar deliberadamente este segmento para aludir a la persona a quien se dedica el poema. Si se mantiene la separación

1 Todas las tablas de la presente investigación son de elaboración propia.

2 Posible doble interpretación.

3 Se eligió esta escansión para “aquel” debido al énfasis denotado a través de la repetición en el epigrama.

de los sonidos para obtener “oó oóo oóo oó oóo”, el vocablo “quien” aparece acompañado por la preposición “a”, de modo que pierde el relieve que podría adquirir mediante el aislamiento.

La segunda posibilidad —adoptada en este trabajo a partir de las conclusiones obtenidas mediante el análisis comparativo— consiste en respetar la sinalefa para obtener “oó oóo oóo oóo”. En este caso, no solo la persona a quien se dedica el poema queda aislada de manera semejante a la figura del dictador, sino que además ambos versos, al presentar doce sílabas métricas, establecen una equivalencia formal entre las dos figuras: la amada ausente y el dictador. Esta ambigüedad métrica funciona, paradójicamente, como un mecanismo de desambiguación, pues hace explícita la relación que el poema establece entre ambas representaciones.

El propio poema construye esta ambigüedad a propósito para luego establecer una ambivalencia por parte del locutor. En otras palabras, la amada puede asociarse, en una primera lectura, con los momentos felices evocados por las trece sílabas métricas: la laguna de Tiscapa, el banco, el árbol de quelite y el canto de las ranas junto al agua. Sin embargo, también puede vincularse con la crueldad, la tiranía y el simbolismo negativo representado por las luces del palacio del dictador, contrapuestas a la luz de la luna reflejada en la laguna.

Esta doble interpretación se ve reforzada por la distribución métrica de los versos que concentran la expectativa frustrada: aquellos de dieciséis y once sílabas métricas. Los versos de dieciséis sílabas aluden directamente a la luna reflejada en la laguna de Tiscapa y, cuando el poema vuelve a referirse a este espacio, recupera nuevamente esa misma extensión métrica. De este modo, la repetición del patrón silábico establece una relación temática e interpretativa que contribuye a la cohesión interna del poema. Entendido así, el verso de once sílabas “todavía brillan las mismas luces” adquiere una fuerza particular.

De manera aparentemente engañosa, el verso siguiente precisa que “en la laguna de Tiscapa se refleja la luna”; sin embargo, la luna no constituye la única

fuente lumínica mencionada en el poema. También aparecen las luces del palacio del dictador. Una vez advertida esta coexistencia, puede afirmarse con mayor certeza que Cardenal construye una ambivalencia sutil pero decisiva, capaz tanto de oscurecer como de orientar la interpretación. Ya sea que la amada se relacione con la ternura, el afecto y la serenidad de los recuerdos compartidos o con la crueldad, el peligro y el poder representados por el palacio, su figura queda investida de una profunda carga ambivalente. La propia imagen del palacio se erige, además, para los sectores oprimidos, como la representación máxima de aquello que se rechaza y condena.

Asimismo, resulta relevante señalar que la secuencia rítmica de mayor extensión (6), representada por “ooooó”, corresponde a la expresión “junto a la laguna”. Su importancia radica en que, una vez introducidas la amada y la imagen de la luna reflejada sobre el agua, la extensión asociada a la laguna se reduce a cinco unidades (“oooó”, verso 6). A partir de ese momento, cada nueva mención de la laguna en los versos posteriores mantiene dicha extensión.

Del mismo modo, la expresión “las mismas luces” presenta la misma configuración rítmica, mientras que la referencia al dictador adopta una estructura semejante (“oooó(o)”). Esta coincidencia refuerza la relación simbólica entre las luces, el dictador y la luna vinculada a los amantes —o a la amada—. El hecho de que la figura del dictador alcance esta equivalencia por convención poética resulta aún más significativo, pues inviste a esta figura de una forma de carencia. De este modo, las tensiones mencionadas funcionan como mecanismos de desambiguación que articulan diversas capas de significado mediante diferencias apenas perceptibles.

Por otra parte, el epigrama articula determinadas secuencias mediante recursos sonoros. Al comienzo del poema, la expresión “Hay un” puede remitir, por su sonoridad, a fórmulas tradicionales asociadas al inicio de los relatos maravillosos, generando una expectativa particular en el lector. Cardenal aprovecha esta semejanza fónica para predisponer la lectura. Asimismo, el encabalgamiento abrupto en “árbol de / quelite” cumple una función tanto rítmica como semántica:

por un lado, introduce una interrupción en una secuencia aún libre de elementos negativos; por otro, establece una resonancia aliterativa con la expresión “que tú conoces”.

Estos mismos procedimientos —la anáfora y la aliteración— contribuyen a enlazar sonoramente la siguiente secuencia significativa, centrada en la laguna, las luces y las ranas. Una vez establecida esta continuidad, el adverbio “todavía”, cuya función parece consistir en prolongar el momento, permite que la expectativa rítmica persista gracias a que el verso sin aliteración ni anáfora “en la laguna de Tiscapa se refleja la luna” reitera los mismos elementos a nivel semántico.

De este modo, Cardenal conduce progresivamente la atención del lector hacia la conjunción adversativa “pero”, que introduce el giro característico del epigrama y produce un desenlace especialmente contundente frente a las expectativas métricas y semánticas previamente construidas. El análisis detallado de estos procedimientos permite advertir que dicha organización responde a una estrategia cuidadosamente planificada por el poeta.

5.1.2. Puntuación

Los signos de puntuación que acompañan a la pausa versal son importantes porque permiten distinguir cómo la construcción sintáctica se opone a la construcción versal y qué significa eso a nivel rítmico. Estos bloques versales analizados a continuación, se pueden distinguir gracias al uso del punto:

5.1.2.1. Primer bloque versal

- A. Se tiene la presentación de la laguna. Se señala la importancia del banco debajo del árbol de quelite, separado de forma visible y resaltado por las rayas (además, se debe tener en cuenta que la raya es la única separación gráfica de este tipo en todo el poema, que destaca estos dos versos).
- B. A su vez, en el tercer y cuarto verso se separa también a la amada a través del paréntesis; esto cumple la doble función de resaltarla y

aislarla. De este modo, el locutor se distancia tanto del banco debajo del árbol de quelite y todo lo que eso representa para éste, así como de la amada. Si se observa la pausa interversal de la coma en “que tú conoces (aquella a quien escribo // estos versos, sabrá que son para ella)”, se obtiene el mismo efecto, puesto que se distingue que el “tú conoces” refiere únicamente a ella, mientras que en “aquella a quien escribo” refiere a la acción y efecto del escribir del locutor, separado por la pausa versal —más potente que el paréntesis— antes de llegar a “estos versos”.

- C. En esta sección, se debe resaltar además el uso de “aquella” en lugar de “ella” (nuevamente, la distancia) así como el encabalgamiento que torna las palabras “a quien escribo estos versos” en una acción fragmentada. A la par, “estos versos” se separa una vez más de la amada, en esta ocasión a través de la coma puesto que luego de la coma prosigue “sabrás que son para ella” acción enteramente de la amada y no del locutor.

5.1.2.2. Segundo bloque versal

- A. El locutor evoca el pasado y apela a la memoria de la amada mediante la referencia al banco y al árbol de quelite. A través de estos recuerdos compartidos introduce el elemento central de este segundo bloque versal: la luz de la luna reflejada en la laguna de Tiscapa, imagen que adquiere una especial relevancia dentro de la construcción simbólica del poema.
- B. El uso del punto y coma separa el mandato a la evocación “Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite” de las luces (aquella positiva y aquella negativa) y de las ranas cantando, cumpliendo la doble función de separar la acción de la amada del locutor que rememora. El *emplazamiento* que en apariencia fue algo apacible

se tiñe de ambivalencia puesto que en este segundo bloque se puede comprender que para el locutor ese lugar ya no significa tranquilidad, disfrute o pureza.

- C. El que la composición versal de los versos de la amada sea de la misma extensión que los referidos a las luces de la casa del dictador y que se escriba entre comas sugiere la estructura de una lista, donde se aprecia lo bueno, lo malo y aquello que ha cambiado del recuerdo.

5.1.2.3. Tercer bloque versal

- A. Resalta la separación a través del uso del punto y coma que acompaña a casi todas las pausas versales.
- B. El poema retorna al tiempo presente y abandona la evocación del pasado para reforzar una idea de permanencia: el mismo espacio permanece inalterado —la misma laguna, el mismo árbol de quelite—, al igual que las dos fuentes de luz presentes en el texto. En la tradición grecolatina, la luz de la luna suele asociarse con los amantes y con el ámbito amoroso; sin embargo, en este poema dicha imagen adquiere una dimensión más compleja. La ambigüedad fortalece el efecto irónico, pues la interpretación del verdadero significado de la luz queda en manos del lector y de la experiencia que proyecta sobre el texto. Así, una misma luz puede remitir a la amada, al dictador o a ambos simultáneamente, circunstancia que explica la vacilación interpretativa y el cuestionamiento que atraviesan la voz del locutor.
- C. El onceavo verso presente en este bloque, vuelve a mencionar la laguna donde se refleja la luna como emplazamiento y elemento inamovible, de dieciséis sílabas métricas; estos elementos distanciados resaltan por su equivalencia (la laguna y lo referido a ella en trece sílabas mientras que la luz y la laguna en dieciséis sílabas).

- D. Aquí también se encuentra el principal y mayor momento de expectativa frustrada del poema: “pero aquel banco esta noche estará vacío,”. Se destaca no solo que se encuentra separado por comas con el siguiente verso “o con otra pareja que no somos nosotros.” lo que conecta con la idea de algo terminado y distante que se recita con rapidez, sino que además cuenta con 15 sílabas métricas e inicia con la única conjunción adversativa que rompe con la continuidad del poema, flanqueada por un punto y coma (que lo distancia de los versos anteriores) pero seguida de una coma, que lo conecta con la idea del pasado acabado y la idea de la continuidad de otros, mas no de los amantes que fueron.
- E. Del mismo modo, los dos versos de catorce sílabas métricas refuerzan la conexión del recuerdo del ser amado (no del locutor), el banco y el quelite con la idea de la pérdida que en un ciclo ha sido reemplazada por una nueva pareja y si acaso esta pasará o no por lo mismo que la que terminó: “Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;” y “o con otra pareja que no somos nosotros”. Se debe tener en cuenta que se señala la luz de la luna (de los amantes) que ilumina todavía al banco pero no a ellos si no a los nuevos amantes.

De este modo, se refuerza el anclaje de Epigramas en la tradición grecolatina (Rivera, 2022), pues el presente análisis coincide con la idea de que Cardenal recupera y actualiza las temáticas tradicionales del lamento por el amor perdido características del género epigramático. No obstante, también se considera que la incorporación del ámbito político, representado por la figura del dictador, lo aproxima a los epigramas más críticos de Catulo —particularmente aquellos dirigidos contra César—, aunque filtrados por una voz irónica más cercana a la de Marcial.

La ambivalencia reforzada por la ironía no se activa únicamente en el plano semántico, sino también en una dimensión diacrónica. Cardenal no solo alude a

los nuevos amantes que ocupan el lugar de quienes protagonizaron la experiencia amorosa evocada, sino que, a través de ellos, parece sugerir también la presencia de nuevos lectores, futuros o distintos, capaces de encontrar interpretaciones alternativas a la realidad dominada por la tiranía. En este sentido, la diacronía se pone en funcionamiento porque la propia lectura del texto abre continuamente nuevas posibilidades de significación, especialmente en versos como “aquel banco esta noche estará vacío / o con otra pareja que no somos nosotros”.

Si bien los mecanismos de contradicción interna, ambivalencia y desambiguación presentes en este epigrama resultan suficientemente evidentes para sostener la interpretación propuesta, se realizan también las escansiones que se presentan a continuación con el fin de corroborar los procedimientos fónicos, rítmicos, semánticos y sintácticos señalados. A partir de ellas, se espera identificar tanto coincidencias como diferencias que permitan reforzar y matizar las conclusiones alcanzadas en este primer análisis.

5.2. Epigrama 2: “¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas...”

5.2.1. Escansión y grupos rítmico-semánticos

Tabla 2

Segundo epigrama

| N.º | Epigrama | Grupos rítmico-semánticos | Sílabas métricas |
|-----|--|---------------------------|------------------|
| 1 | ¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas? | ó óó óó oooooóo ooóo | 15 |
| 2 | donde vos me encontraste con terror y con júbilo | ooó ooóo ooó ooóo | 14 |
| 3 | (aunque sólo demostraste palidez y silencio) | ooóo ooóo ooó ooóo | 15 |
| 4 | lo borrarán Los Angeles, Les Champs-Élysées? | oooó oóoo oó ooó(o) | 14 |

Este epigrama presenta un contenido político implícito, por lo que su configuración rítmico-semántica resulta menos compleja que la del texto analizado anteriormente, aunque continúa inscribiéndose dentro de la categoría amoroso-política. El poema se inicia con un acento marcado en el primer verso, recurso que dirige la atención hacia la opinión del alocutario, en este caso la persona amada.

Asimismo, todos los versos concluyen con un pie peón tercero, pues el anapesto de “Elysées” adquiere dicha función al ubicarse en posición final. Esta regularidad genera una sensación de continuidad ininterrumpida que reformula la estructura clásica de pregunta y respuesta propia del epigrama. Sin embargo, dicha estructura no desaparece por completo, ya que se conserva mediante la alternancia métrica de versos de quince sílabas en el primero y tercero, y de catorce sílabas en el segundo y cuarto. Este procedimiento otorga una nueva dimensión a la técnica de emplazamiento, utilizada para evocar los sentimientos del locutor y articular su dimensión crítica o de denuncia, recurso que también podía apreciarse en el epigrama anterior.

Por otra parte, el uso de los paréntesis para aislar los sentimientos negativos confirma una función ya observada en el poema precedente. En ambos casos, el paréntesis contribuye a señalar una ambivalencia estrechamente vinculada con la ironía del remate: “¿la borrarán Los Ángeles, Les Champs-Elysées?”. En realidad, la pregunta posee un carácter casi retórico, pues la respuesta implícita es negativa. Los términos “terror” y “júbilo”, empleados para expresar emoción y anhelo, intensifican la tensión semántica y refuerzan una ambivalencia cercana a la contradicción. La ironía se construye además mediante su oposición a “palidez y silencio”, ya que, aunque estos vocablos parecen conformar una enumeración de rasgos negativos, en realidad se asocian al júbilo. El locutor comparte también ese entusiasmo, de modo que la ambivalencia de su mirada no cuestiona la autenticidad de los sentimientos vividos, sino que se vincula con la pérdida y con la imposibilidad de recuperar plenamente la experiencia evocada por el recuerdo.

5.2.2. Puntuación

El hecho de que todo el epigrama esté construido como una única y extensa pregunta genera una doble expectativa frustrada. Por un lado, remite a la tradicional estructura de pregunta y respuesta propia del epigrama grecolatino; por otro, la renueva mediante una configuración que parece desafiar dicho modelo. El anhelo por lo perdido y la burla dirigida hacia el objeto de los antiguos afectos del locutor convergen en un mismo significado: la imposibilidad de recuperar aquello que ha quedado atrás. Ambas dimensiones se integran en la pregunta que articula la totalidad del poema. La ironía permite esta coexistencia de sentidos, especialmente dentro del contexto de crisis y carencia que atraviesa el conjunto del proyecto poético cardenalicio.

Esta interpretación se ve reforzada por el hecho de que la única otra forma de segmentación sintáctica empleada en el poema sea el paréntesis, recurso que concentra la atención en la percepción que el locutor tiene de los sentimientos de su alocutaria. Dicha percepción no necesariamente coincide con la realidad emocional de la amada, cuya figura aparece más como una abstracción evocada por la memoria que como un sujeto plenamente definido. El distanciamiento generado por el paréntesis permite reconocer con mayor claridad la carga irónica del discurso y, al mismo tiempo, remite a una preocupación recurrente en la obra de Cardenal: el paso del tiempo.

En este sentido, la construcción del epigrama resulta deliberadamente engañosa. A primera vista, el texto parece limitarse a una pregunta prolongada; sin embargo, bajo esa apariencia se oculta una reflexión más profunda sobre el transcurso del tiempo y sobre la transformación del sentimiento amoroso. El poema nunca aclara por qué la amada experimentó “terror y júbilo”, emociones que aparecen enmascaradas bajo la apariencia de “palidez y silencio”. La ambigüedad permanece abierta y admite diversas posibilidades interpretativas, ya sea vinculadas con la timidez, con circunstancias políticas o con otros factores que el poema deliberadamente omite.

Este cuestionamiento es válido a nivel rítmico-semántico, especialmente si se tiene en cuenta que los lugares citados son espacios extranjeros conocidos (que podrían percibirse como seguros, pero también como alienantes), alejados de la Nicaragua de entonces, que incluía también la esquina de la vendedora de guayabas. La “esquina de la vendedora” (15 sílabas) se condice con la “palidez y silencio”, mientras que el “terror y el júbilo” se condice con “Los Angeles, Les Champs-Elysées”.

Esto se refuerza cuando converge con otro detalle de orden sintáctico: en la primera porción de la pregunta, la esquina de la vendedora de guayabas precede a la “palidez y silencio”, mientras que el “terror y el júbilo” precede a “Los Angeles, Les Champs-Elysées”, lo que crea una ambivalencia de causa-efecto. La amada parece ser más feliz lejos de Nicaragua, de la “palidez y silencio”, aunque ello implique dejar todo atrás.

5.3. Epigrama 3: “Me contaron que estabas enamorada de otro...”

5.3.1. Escansión y grupos rítmico-semánticos

Tabla 3

Tercer epigrama

| N.º | Epigrama | Grupos rítmico-semánticos | Sílabas métricas |
|-----|---|---------------------------|------------------|
| 1 | Me contaron que estabas enamorada de otro | ooóo oóo oooóo oóo | 14 |
| 2 | y entonces fui a mi cuarto | oóo ó ooóo | 8 |
| 3 | y escribí este artículo conra el Gobierno | ooó ooóoo oooóo | 13 |
| 4 | por el que estoy preso. | oooó oo | 6 |

En este tercer epigrama, el locutor expresa la angustia que le produce descubrir que ha perdido el amor de la persona amada. Asimismo, se observa un retorno a una configuración más cercana a la forma clásica del epigrama,

especialmente por la presencia de un remate sorpresivo condensado en el verso final: “por el que estoy preso”. Una vez más, el poema establece un contraste —aunque también una equivalencia— entre la figura de la amada y la del “Gobierno”, escrita con mayúscula inicial. Esta elección parece deliberada, pues proyecta sobre el Gobierno una imagen de grandeza opresiva, mientras que la figura de la amada queda reducida a una dimensión aparentemente menor.

El encierro del yo poético posee una doble naturaleza: es, al mismo tiempo, una reclusión voluntaria y una privación concreta de la libertad impuesta por la autoridad política. Esta superposición de sentidos refuerza la ambivalencia del poema una vez más. La convergencia se articula alrededor de la idea de encierro: tras enterarse de la pérdida amorosa, el sujeto-autor se recluye en su habitación para escribir un artículo contra el Gobierno; paradójicamente, ese acto termina conduciéndolo a la prisión.

El encierro del yo poético es tanto autoinfligido como concreto y reforzado por la tiranía lo que resalta nuevamente la ambivalencia. La convergencia se genera en la idea de encierro: el autor del artículo contra el gobierno se autorecluye en su cuarto para escribir un artículo contra el Gobierno, debido a su corazón roto; ésta se constituye como la razón por la cual termina en prisión.

No obstante, el poema no habla de “el” artículo contra el Gobierno, sino de “un” artículo contra el Gobierno. La diferencia sugiere que dicho texto podría ser uno entre muchos otros, del mismo modo que el locutor parece concebirse como uno más entre los posibles amores de la persona amada, que ahora ha dirigido sus afectos hacia alguien distinto. Este paralelismo, revelado a través de la convergencia, se construye y refuerza mediante la ironía que supone terminar encarcelado a causa de un desengaño amoroso. La pérdida de la libertad política y la pérdida del amor quedan así asociadas dentro de un mismo contrapunto irónico. Incluso el posible gesto heroico de escribir un artículo contra el Gobierno termina transformándose en la pérdida de la libertad.

La anáfora da continuidad a la acción que conecta el encierro y la escritura del artículo pero la verdadera conexión se establece por extensión versal de los versos 2 y 6 (8 y 6 respectivamente), “fui a mi cuarto”// “estoy preso”. Es irónico también que el número de sílabas métricas sea mayor para el encierro en el cuarto (relativa libertad) y menor para la prisión (privación verdadera y absoluta de la libertad); en última instancia, esta ironía desambigua la intención del locutor.

5.3.2. Puntuación

El único signo de puntuación presente en el epigrama —el punto final del último verso— crea una sensación vívida de acabamiento. A nivel rítmico, existe una tensión en ese verso, pues en «estoy preso» la acentuación recae simultáneamente en la cuarta y la quinta posición. Esto no solo llama la atención sobre esta porción del verso, sino que genera la sensación de que la fluidez de la primera parte se interrumpe de forma repentina en la cuarta posición (encierro). Otro elemento que refuerza este final es la brevedad del verso: seis sílabas métricas frente a las catorce del primer verso y las trece del tercero.

6. Conclusiones

La premisa central de este estudio, la ironía en *Epigramas* de Ernesto Cardenal, se ve plenamente validada por la metodología de análisis empleada (la convergencia). La hipótesis sostiene que Cardenal realiza un ejercicio diacrónico, pues combina la forma grecolatina clásica con temáticas sudamericanas actuales para su época y lo logra aglutinando elementos formales que destacan la carga irónica de su producción poética.

Esta convergencia permite entonces ampliar, a nivel semántico, aquellos significados que desea destacar y con los cuales se vincula. Asimismo, facilita la coexistencia de tensiones y ambigüedades. Por esta razón, la ironía se establece como un vehículo que contiene una carga de ambigüedad que Cardenal explota en su composición, pero que también le permite desambiguar a su antojo y hacer más explícita la intencionalidad de su contenido.

Los argumentos desarrollados a partir del análisis refuerzan la validez de esta hipótesis. Para ello, se tiene en cuenta la clasificación de los *Epigramas*, donde aquellas composiciones seleccionadas son justamente las que combinan el amor y la política debido a que poseen la mayor densidad semántico-rítmica que permite explotar mejor la noción de convergencia.

Un ejemplo de estos usos se observa en el análisis de la escansión “Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa...”, donde se muestra cómo la métrica equipara la figura de la amada perdida con la del dictador, utilizando versos de doce sílabas para ambas figuras, construyendo así una ambigüedad intencional a nivel formal que, en última instancia, clarifica la intención del locutor.

Esta ambivalencia se destaca mediante la ironía. Cuando se yuxtapone la luz de la luna (tradicionalmente asociada a los amantes) con las luces del palacio del dictador, la estructura formal confirma la intención del locutor en la composición. Además, los procedimientos fónicos, rítmicos, semánticos y sintácticos combinados refuerzan este efecto, lo que renueva una tradición que adquirió su dimensión de denuncia con el tiempo, pero que se ancla en una tradición de índole romántica, de lamento o pérdida.

Los epigramas subsiguientes refuerzan esta impresión. En “¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas...”, la técnica de emplazamiento utilizada para evocar sentimientos y el uso de paréntesis para aislar los sentimientos negativos señalan la ambivalencia que se adscribe a la ironía del remate. Por otro lado, en “Me contaron que estabas enamorada de otro...”, la convergencia refuerza la ironía al establecer un paralelismo entre la pérdida del amor y la pérdida de libertad (la prisión por escribir contra el Gobierno), amor y la pérdida de libertad (la prisión por escribir contra el Gobierno), lo que equipara el encierro autoinfligido con el encierro concreto

Por consiguiente, se puede afirmar que todos estos elementos analizados funcionan como operadores de sentido. La sucesión de versos extensos

—que oscilan entre las doce y dieciséis sílabas— también sirve al propósito de generar equivalencias estructurales; incluso la puntuación expresa el nivel afectivo del autor. No hay palabra, sonido o signo que no esté allí con un propósito concreto.

Para el caso del segundo epigrama, por ejemplo, esta tensión y ambivalencia se manifiesta en la pérdida y los lugares conocidos contrapuestos a los lugares lejanos y desconocidos. Se trata del tiempo que afecta al locutor, a la amada y a lo político, así como de la contraposición entre lo nacional y lo extranjero. Los sentimientos vinculados a los lugares citados en los tres epigramas, como la banca en el lago, Los Ángeles, el cuarto o la prisión, están implícita y explícitamente relacionados con ello, pues si bien los lugares mismos no se ven afectados, sí se manifiestan el paso del tiempo, la pérdida y los sentimientos asociados a estas experiencias.

Los elementos tratados por los epigramas no son independientes, sino que muchas veces se delimitan por aquello que les precede y lo que les sigue. Los paréntesis, rayas y pausas intermedias delimitan la evocación, la ambivalencia y la posterior desambiguación que permite comprender con mayor claridad el distanciamiento y acercamiento del locutor gracias a la ironía, así como el modo en que esta se refuerza mediante la convergencia.

A nivel general, la temporalidad y el espacio dotan a esta forma de composición poética de una dimensión mucho más compleja y más actual. Ambos epigramas evidencian cómo el poeta transforma lugares cotidianos, y los problemas en apariencia cotidianos, en símbolos de fuerte carga sentimental, integrando la esfera de lo íntimo a lo público y lo político.

En otras palabras, el análisis demuestra que la convergencia permite esta unificación formal y temática que abarca de lo amoroso a lo político. Por un lado, confirma que Cardenal utiliza la ironía para activar la ambivalencia a nivel semántico, rítmico y diacrónico, lo que puede ser entendido como la renovación del género epigramático moderno. Por otro lado, la convergencia

de hechos de estilo que se compaginan unos con otros permite comprender cómo Cardenal estructura estos epigramas con precisión para transmitir exactamente lo que desea, aun cuando utiliza un lenguaje depurado (desambiguación).

Referencias bibliográficas

- Arcos, J. L. (2020). Ernesto Cardenal (y Ezra Pound). Relaciones. *Revista de estudios literarios latinoamericanos* 7(8), 11-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9150349>
- Benedetti, M. (1967). Joaquín Pasos o el poema como crimen perfecto. En *Letras del continente mestizo* (pp. 78-84). Arca Editorial.
- Cardenal, E. (1972). Epigramas. Ediciones Carlos Lohlé Soc. Anón. Ind. y Com.
- Dávila, A. (2007). La caja de Pandora y el método neobarroco: entre Lezama Lima y Ernesto Cardenal. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* , 33(65), 27-50. <https://rcllletras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/2028>
- Dorfman, A. (1979). Tiempo de amor, tiempo de lucha: la unidad en los Epigramas de Cardenal. Texto crítico 5 (13). *Hacia la liberación del lector latinoamericano* pp. 3-44.
- García González, S. (2005). Origen y función del humor en la poesía mística de Ernesto Cardenal. *Revista De Estudios Hispánicos*, (1-2), 201-212. <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/16224>
- Lee Penagos, J. C. (2024). Realismo espiritual: Lenguaje, meta-poesía y naturaleza en la poesía política de Ernesto Cardenal entre 1957 y 1972. *Nueva Revista del Pacífico*, (80), 244-263. <http://revistas.upla.cl/index.php/NRP/article/view/1299>
- Martínez Andrade, M. (2002). Ernesto Cardenal: mester de amor y rebeldía. *Iztapalapa*, 23(52), 260-279. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/487>
- Pailler, C. (1981). Ernesto Cardenal, épigrammes romaines, épigrammes nicaraguayennes: fragments d'une autobiographie poétique. [Ernesto Cardenal, epigramas romanos, epigramas nicaragüenses: fragmentos de una autobiografía poética]. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien [Cuadernos del mundo hispánico y luso-brasileño]*, (36), 99-120. <http://www.jstor.org/stable/40852692>

- Pozuelo Yvancos, J.M. (1988). Estructura y pragmática del texto lírico. En *Teoría del lenguaje literario* (pp. 195-225). Cátedra.
- Riffaterre, M. (1971) *Essais de stylistique structurale* [Ensayos de estilística estructural]. Presentación y traducción de Daniel Delas. Flammarion.
- Rivera Vaca, A. (2022). Epigramas de Ernesto Cardenal: cantos de anuncio y denuncia. *América sin Nombre*, (27), 120-135. <https://doi.org/10.14198/AMESN.19170>
- Ruiz Sánchez, M. (2000). Los epigramas de Ernesto Cardenal. Renovación de un género. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada* (4), 165-186.
- Urdanivia Bertarelli, E. (1984). La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución. Latinoamericana editores.
- Yviricu, J. (1995). El arte “Pop” en la poesía de Ernesto Cardenal. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 24(2), 93–102. <http://www.jstor.org/stable/29741216>