



Literatura: Teoría, Historia, Crítica  
ISSN: 0123-5931  
Universidad Nacional de Colombia

Raggio, Marcela  
*Gethsemani, KY*, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio  
ausente mediante la memoria y la resignificación del espacio presente  
Literatura: Teoría, Historia, Crítica, vol. 22, núm. 2, 2020, pp. 297-318  
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86089>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503764989011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

## ***Gethsemani*, KY, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y la resignificación del espacio presente**

**Marcela Raggio**

*Conicet-Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina*

[mraggio@mendoza-conicet.gob.ar](mailto:mraggio@mendoza-conicet.gob.ar)

Este artículo realiza una lectura del poemario *Gethsemani*, KY (1960) del nicaragüense Ernesto Cardenal, aplicando nociones teóricas vinculadas, por un lado, con la nostalgia y, por otro, con el espacio textual, a fin de señalar líneas de la poética de Cardenal relacionadas con la espacialidad y lo social. El artículo estudia algunos aspectos de la escritura del libro, tal como se revelan en el epistolario Merton-Cardenal, y propone que los textos incluidos en el volumen se presentan en una doble tensión: pasado-presente y allá-aquí. De la dialéctica entre tiempos y espacios alejados surge la poética temprana de Cardenal en la que es posible advertir rasgos del compromiso social y político que desarrollaría plenamente en libros posteriores.

*Palabras clave:* Ernesto Cardenal; espacio; *Gethsemani*, KY; Nicaragua; nostalgia; tiempo.

Cómo citar este artículo (MLA): Raggio, Marcela. “*Gethsemani*, KY, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y resignificación del espacio presente”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 297-318.

Artículo original. Recibido: 20/12/19; aceptado: 01/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



### ***Gethsemani, KY*, by Ernesto Cardenal: Recovery of the Absent Space Through Memory and Resignification of the Present Space**

This article analyzes Ernesto Cardenal's *Gethsemani, KY* (1960), applying theories of nostalgia and textual space, in order to connect Cardenal's poetics and its relation to social and spatial concerns. The article studies aspects of the writing process of the book, as revealed in the Merton-Cardenal letters. We suggest that the poems create a twofold tension: past and present, here and there. These dialectics between distant spaces and times will eventually lead the Cardenal's social and political engagement, only apparent in this collection, but openly evident in his later work.

*Keywords:* Ernesto Cardenal; space; *Gethsemani, KY*; Nicaragua; nostalgia; time.

### ***Gethsemani, KY*, de Ernesto Cardenal: recuperação do espaço ausente através da memória e resignificação do espaço atual**

Este artigo realiza uma leitura da poesia *Gethsemani, KY* (1960), do nicaraguense Ernesto Cardenal aplicando noções teóricas vinculadas por um lado com a nostalgia, e por outro com o espaço textual, afim de demarcar linhas da poética de Cardenal, vinculadas com a espacialidade e o aspecto social. Este artigo estuda alguns aspectos da escrita do livro, assim como revelam-se no epistolário Merton-Cardenal e propõe que os textos incluídos no volume se apresentam em uma dupla tensão: passado-presente; lá-cá. Da dialética dos tempos e dos espaços separados surge a jovem poética de Cardenal em que é possível apontar traços do compromisso social e político, que desenvolveria plenamente em livros posteriores.

*Palabras-chave:* Ernesto Cardenal; espacio; *Gethsemani, KY*; Nicarágua; nostalgia; tempo.

## Introducción

ENTRE 1957 Y 1959, EL nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020) fue novicio en la abadía de Getsemaní, en Kentucky, Estados Unidos. En ese momento, el maestro de novicios era el poeta, místico y activista Thomas Merton (1915-1968), con quien el nicaragüense entabló una relación de profunda amistad que continuaría hasta la muerte del monje. En la introducción a su edición del epistolario Merton-Cardenal, Santiago Daydí-Tolson afirma que los dos escritores representan “la posibilidad del encuentro que en los años sesenta se entabla entre política, religión, literatura y arte; son también ejemplo del diálogo posible entre dos hemisferios de un mismo continente” (13). Daydí-Tolson señala, además, las coincidencias biográficas entre Merton y Cardenal: con algunos años de diferencia, ambos tuvieron una juventud mundana, fueron estudiantes de Letras en la Universidad de Columbia, y experimentaron un proceso de conversión que los llevó a elegir la vida monástica, en la abadía de Getsemaní, en la cual se encontrarían en 1957. Para Daydí-Tolson, “los dos años que Cardenal pasó en Getsemaní como novicio bajo la dirección de Merton marcan decisivamente su desarrollo religioso, artístico y político”, a la vez que “todo lo que sigue a su estancia en Getsemaní queda marcado indeleblemente por ella” (18).

El libro de poemas *Gethsemani, KY* (1960)<sup>1</sup> está constituido por textos que el nicaragüense escribió como parte de su experiencia en el monasterio. Tal experiencia, según la relata el propio Cardenal en “Historia de una correspondencia”, en el libro de Daydí-Tolson, estuvo marcada por la cercanía que sintieron Cardenal y Merton a causa de las coincidencias mencionadas antes: “Desde el principio hubo un entendimiento muy grande entre nosotros dos por ser los dos poetas; los únicos dos poetas entre doscientos monjes” (Cardenal y Merton 33). Con el habitual humor que se despliega desde sus *Epigramas* (1961), Cardenal agrega:

Creo que a mí Merton me dio una formación monástica muy especial. Yo diría, una formación monástica para poeta, cosa que me parece ningún otro monje en el mundo estaba en capacidad de hacer. La formación consistió

1 En este artículo trabajamos con los poemas tal como aparecen en el tomo I de la *Poesía Completa* de Cardenal, publicado por la editorial Patria Grande.

en que todo lo que yo en el mundo había amado como poeta y todo lo que había sido mi personalidad no muriera en el monasterio para dar lugar a un “contemplativo”, sino que [...] el mismo que yo era debía ser el contemplativo sin sacrificar nada auténtico [...]. (33)

En su relato, Cardenal rememora la decepción que sentía cuando el maestro de novicios le preguntaba por su país y por el dictador Somoza, o cuando le hablaba de sus amigos y de su vida en las épocas de estudiante en Columbia. Con el paso de los años, Cardenal reconoce que lo que aprendió de Merton fue “que mi vida era la única ‘vida espiritual’ que yo podía tener y no otra” (34). Las implicaciones de ese aprendizaje en el desarrollo de la vida del nicaragüense, a partir de su salida de Getsemaní, escapan al alcance de este artículo. De hecho, Cardenal afirma que desde que dejó la Trapa, además de seguir el plan que le había indicado su maestro (estudiar el sacerdocio y luego llevar a cabo una fundación que recuperara la sencillez de las primeras comunidades monásticas), comenzó “a esperarlo a él” (35). Si bien no volverían a verse cara a cara, el intercambio epistolar continuó hasta el final de la vida de Merton.

### ***Gethsemani, KY* en el epistolario Merton-Cardenal**

A mediados de 1960, Cardenal dejó Getsemaní. Se dirigió a México y, desde allí, le escribió a su mentor, tras pocos días de haber arribado. La primera mención específica del poemario aparece en la carta del 5 de septiembre de 1960:

Querido P. Louis: Le envío algunos poemas de Getsemaní, copiados a toda prisa. Los tenía allá en apuntes, y aquí les he dado forma más o menos definitiva [...]. Para mí tienen el valor de que es un documento de esos días. Estoy haciendo más, que le enviaré más adelante. Pienso ponerles por título, si los publico: *Gethsemani, KY*. (50)

El contenido de este párrafo, el cual abre la carta, es invaluable. Hay, a la vez, una referencia a la dialéctica espacial, “allá” y “aquí”, y a la temporal, “esos días” y los días que corren, en los que va componiendo más poemas. El título, además, desde este momento queda anclado a un espacio geográfico concreto que, al ponerlo en la página, ya no es el espacio del momento mismo de la escritura.

Para el 12 de septiembre, Merton le contesta:

Tus poemas sobre Getsemaní están muy logrados y tienen un significado especial para cualquiera que conozca el lugar y los incidentes. Los más sencillos son los mejores: por ejemplo, la cancioncilla “Hay un rumor de tractores...” y el otro sobre el olor de la tierra en la primavera de Nicaragua, y los que traen a la mente contrastes y comparaciones con Nicaragua. El que trata de la nieve está muy conseguido: tal vez sea el mejor. Aunque una vez que se hace la afirmación en éste, pierde fuerza cuando se la repite, en forma muy diferente, en el otro poema donde se introducen los cerdos y la bocina de la máquina [...]. (53)

La cita de la carta de Merton *in extenso* permite reconocer qué poemas fueron los que Cardenal envió primero, probablemente los primeros escritos. Asimismo, Merton establece una diferencia entre dos espacios aludidos en los poemas, Kentucky y Nicaragua. Pero, además de estas referencias espaciales, hay una apreciación crítica sobre el estilo, cuando Merton declara que “deberían ser lo que son, simples, tranquilos y directos. Y con esa encantadora brevedad china” (53). El 14 de octubre de 1961, Merton le escribe a Cardenal que le ha llegado la traducción de los poemas de *Gethsemani*, KY (80), y, en noviembre, le cuenta que los ha enviado a su editor, James Laughlin, quien podría publicarlos en *New Directions* (81). Sin embargo, esta posibilidad no prospera, ya que la “magnífica brevedad china” que alababa Merton es, para Laughlin, una desventaja: el 16 de mayo de 1962, Merton escribe al nicaragüense que los poemas de Getsemaní “son una colección demasiado pequeña” (90). Finalmente, algunos poemas de esa colección aparecerían en *Emblems of a Season of Fury*, en 1963. Este volumen contiene los poemas originales de Merton, la “Carta a Pablo A. Cuadra, acerca de los gigantes” y traducciones de varios poetas, entre los que se encuentra Cardenal.

En este artículo nos interesa, particularmente, el estudio del espacio o de los espacios que dan forma a los poemas de *Gethsemaní*, KY, un poemario que, desde el título mismo, hace énfasis en la espacialidad. Esta, que no es estática, sino fluida, se va construyendo por medio de asociaciones en el recuerdo del poeta, por lo que la nostalgia, como la define Starobinski, resulta un pilar teórico de este artículo. Además del marco sobre la nostalgia, para

comprender las configuraciones del espacio en los poemas, haremos breve referencia a las nociones desarrolladas por Doreen Massey en *For Space*.

## Nostalgia

En una de las primeras cartas de Cardenal a Merton (incluida en el volumen editado por Daydí-Tolson), fechada el 25 de agosto, de 1959, el primero escribe:

Yo soy un proustiano y vivo de recuerdos. Sobre todo voy a tener mucha nostalgia de esos días, los días en los que he vivido menos del pasado en toda mi vida, y en los que más he gozado de la belleza y la felicidad del presente. (48)

Si bien los poemas de *Gethsemani, KY* fueron compuestos o, al menos, esbozados durante la estancia del poeta en la abadía, hay en ellos una nostalgia a la vez una que recuperación de la belleza del presente. La paradoja es que, en ese tiempo pasado, por el que Cardenal siente nostalgia, el autor vivió pendiente solamente del presente. Ese pasado vivido en el gozo del presente es ya irrecuperable.

Starobinski afirma: “La nostalgia es una conmoción emocional que se relaciona con los efectos de la memoria” (89-90).<sup>2</sup> Y si, según este autor, la nostalgia era para los románticos una enfermedad sin cura, en cambio:

La literatura de la nostalgia ha creado fórmulas hechas, los grandiosos lugares comunes con los que las clases medias alienadas se preocupaban durante el romanticismo [...] Esta experiencia dolorosa, provocada por el destierro de la conciencia de su entorno familiar, se convirtió en la expresión metafórica de una ruptura mucho más profunda, la separación del hombre y el ideal.<sup>3</sup> (95)

---

2 Esta y las traducciones siguientes son mías. El original dice: “Nostalgia is an emotional upheaval which is related to the workings of memory”.

3 El original dice: “The literature of nostalgia has furnished the ready-made formulae, the grandiose commonplaces with which the alienated members of the romantic middle-class were preoccupied [...] This painful experience, provoked by the uprooting of the conscience from its familiar surroundings, became the metaphorical expression of a much more profound rupture, the separation of man from the ideal”.

En el caso de los poemas que abordamos aquí, el ideal podría ser Getsemaní, en donde el poeta recuerda haber pasado días felices, o su Nicaragua natal, en donde la presencia del dictador Somoza impedía, de hecho, cualquier retorno a un pasado idealizado.

Susan Matt agrega a la definición de nostalgia [*homesickness* en inglés] un matiz comparativo con el extrañar: “La palabra ‘extrañar’ implica que es posible, al menos en teoría, retornar al hogar. En cambio, la nostalgia representa el deseo de algo indisputablemente inalcanzable: el tiempo pasado” (470).<sup>4</sup> Esta distinción es importante para el libro de poemas que abordamos en estas páginas, porque Getsemaní ya era parte del pasado personal cuando Cardenal publicó los poemas; y a la vez, mientras los escribía o tomaba nota para ellos (cuando todavía se hallaba en Getsemaní), también el pasado nicaragüense se asomaba a sus recuerdos.

Linda Hutcheon y Valdés explican que “Al distanciar y aproximar simultáneamente, la nostalgia nos exilia del presente y acerca el pasado imaginado” (20).<sup>5</sup> La nostalgia que se manifiesta en la poesía de Cardenal tiene dos referentes: por un lado, como se verá más abajo, el poeta recuerda su patria, Nicaragua, mientras vive en Getsemaní (Kentucky); por otro lado, al revisar los poemas para su publicación en México, la abadía y su entorno son también un espacio lejano por el que manifiesta nostalgia, aun si se ha ido de allí recientemente. En cada caso, el sentimiento de ruptura, señalado por Starobinski, es diferente: la ruptura con la tierra natal no se da solamente por la ausencia, sino por el impacto del dictador y sus costumbres, las cuales han corrompido a Nicaragua. En el caso de Getsemaní, en cambio, la ruptura con el ideal hace referencia a la unión mística como modo de vida perfecta y, tal vez por eso, inalcanzable para Cardenal, quien tiene que adaptarse a su nueva vida en el seminario de La Ceja. El propio acto de revisar los poemas al llegar a México se basa en la necesidad de recuperar el lugar o el tiempo perdidos; algo que resulta imposible, a menos que se sea por medio de la escritura.

4 El original dice: “The word ‘homesickness’ also implies that return home is at least theoretically possible, whereas nostalgia represents the longing for something indisputably unattainable: a past time”.

5 El original dice: “Simultaneously distancing and approximating, nostalgia exiles us from the present as it brings the imagined past near”.



De hecho, Will Derusha señala que en Cardenal se produce una idealización de la vida puramente contemplativa y que es el mismo Merton quien propone vías alternativas para la vida religiosa:

Cabe decir que Cardenal empezó un proceso de concientización ya en la Trapa durante los dos años que pasó con Merton (1957-1959). Sensibilizado por el maestro, Cardenal nunca pudo olvidarse de la sociedad para dedicarse tan sólo a una vida contemplativa idealizada. (80)

Si bien en los poemas de *Gethsemani, KY* hay cierta inclinación a los temas políticos y sociales, se evidencia, en primer término, el recuerdo nostálgico idealizado, como afirma Perusha. La presencia del pasado en la poesía de Cardenal será también una constante en su obra posterior, como analiza Porrúa:

El sujeto [...] no trabaja aquí sobre el *discurso de la historia*, como lo hará en libros posteriores. El sujeto se limita aquí a decir desde el presente lo que sucede o sucedió. El lector lee estos poemas como algo acabado, como estampas de la realidad; los espacios de lo no-dicho parecen desaparecer. (81)

Efectivamente, Cardenal enuncia el pasado siempre a partir de la ubicación geográfica más o menos distante. En algunos poemas el *locus* es bien distante también temporalmente (Nicaragua); en otros es más cercano en el espacio y el tiempo (la abadía de Getsemaní). Incluso en algunos poemas la abadía está *hic et nunc*, como se verá en las páginas siguientes de este artículo. Pero incluso en esos casos en que el hablante poético enuncia *desde* Getsemaní, la nostalgia prevalece como añoranza, tal vez no de un tiempo y un lugar, pero sí de un estado, la unión mística.

## Allá y aquí

La relatividad de estos adverbios se desvanece si se toma en cuenta el *locus* de la enunciación de las cartas de Cardenal: *aquí* es Latinoamérica, —escribía desde México, pero en los poemas las referencias son a Nicaragua; y *allá* es Estados Unidos, Kentucky y Getsemaní. Ambos lugares están conectados y, como afirma Massey, el carácter propio de lo espacial es justamente

“su yuxtaposición, su casual organización-en-relación-con-las-otras, narrativas/temporalidades previamente inconexas; su apertura y condición de estar en permanente formación”.<sup>6</sup> Los dos espacios, Managua y Kentucky, son aparentemente ajenos entre sí. Por otro lado, los dos tiempos (ambos pasados), la juventud y los dos años que Cardenal pasó en el monasterio, logran una fluidez e interconexión en la poesía “en la producción de esas dislocaciones que son necesarias para la existencia de lo político (y también de lo temporal)” (Massey 39).<sup>7</sup>

Para Massey el espacio es una multiplicidad “en la que los propios elementos de esa multiplicidad están imbuidos de temporalidad”.<sup>8</sup> Esta perspectiva abre el estudio de lo espacial, considerando “una multiplicidad genuina de trayectorias, y potencialmente, de voces”.<sup>9</sup> Esa multiplicidad no es estática, “El cambio requiere interacción”, afirma Massey (55).<sup>10</sup> Por lo tanto, esta novedosa consideración del tiempo y del espacio remiten a la subjetividad también. El tiempo y el espacio se implican mutuamente, no pueden prescindir uno de otro: “Conceptualizar el espacio como abierto, múltiple y relacional, inacabado y siempre en estado de hacerse, es un requisito para que la historia sea abierta y por eso, también, un requisito para la posibilidad de la política” (59).<sup>11</sup>

Massey propone que el lenguaje usado para dar cuenta de lo espacial no debe reflejar inmovilidad o estaticidad, sino “comprender el espacio como una producción abierta en proceso” (55).<sup>12</sup> En *Gethsemani, KY* abundan imágenes que evocan, justamente, la fluidez y la movilidad de lo espacial. Son imágenes modernas, que en cierto modo irrumpen en la idílica quietud del campo que rodea la abadía, imágenes de tractores y de los autos que se desplazan por la carretera. Las bocinas de los autos traen a la memoria de Cardenal el pasado de su casa junto a la carretera:

6 El original dice: “its juxtaposition, its happenstance arrangement-in-relation-to-each-other, of previously unconnected narratives/temporalities; its openness and condition of always being made”.

7 El original dice: “in the production of those dislocations which are necessary to the existence of the political (and indeed the temporal)”.

8 El original dice: “in which the elements of that multiplicity are themselves imbued with temporality”.

9 El original dice: “a genuine multiplicity of trajectories, and thus potentially of voices”.

10 El original dice: “Change requires interaction”.

11 El original dice: “Conceptualising space as open, multiple and relational, unfinished and always becoming, is a prerequisite for history to be open and thus a prerequisite, too, for the possibility of politics”.

12 El original dice: “To understand space as an open ongoing production”.

La bocina de este auto en la carretera me es familiar  
y este viento silbando en los pinos  
y estremeciendo el techo de cinc del noviciado  
me recuerda mi casa. (Cardenal, *Poesía* 60)

Pero la ruta es otra, la casa ya fue vendida, y el tiempo ha cambiado:

Pero mi casa, junto a la carretera  
donde estaban siempre pasando los autos,  
hace años fue vendida y en ella viven extraños.  
El auto era desconocido y ya se fue.  
Sólo el viento es el mismo. (Cardenal, *Poesía* 60)

El sonido de la máquina se desvanece, pero, a través del silbido del viento, se establece una continuidad entre las carreteras, la cual puede ser metáfora del movimiento del espacio, de su constante proceso de construcción y de resignificación. Lejos de ser un trasfondo inamovible, el espacio se va construyendo y conformando en un diálogo de subjetividades en las obras literarias. Doreen Massey afirma que el espacio debe ser reimaginado, repensado, para poder reconocer que hay otras realidades, cada una con su historia, coexistiendo con la(s) nuestra(s). De las interrelaciones entre esas trayectorias e historias pueden surgir modos de diálogo, tolerancia, aceptación, inclusión, en los que las realidades se van construyendo mediante intercambios y conexiones. Así, tanto la Nicaragua lejana como el Getsemaní que acaba de dejar (lejano ya también, puesto que Cardenal escribe en México) son espacios en los que la escritura del poeta va definiendo trayectos personales<sup>13</sup> y realidades que interactúan, produciendo nuevos significados. Los mismos se desprenden de la posición que adopta el poeta: para Massey, “la posición, la locación, es el orden mínimo de diferenciación de elementos en la multiplicidad que se co-forma con el espacio” (53).<sup>14</sup>

En el primer envío a Merton, según se desprende de la respuesta apreciativa del monje, van los poemas “Hay un rumor de tractores en los prados”,

---

13 Su poesía de alcance social sobrevendría después, si bien en este volumen ya hay indicios de ella.

14 El original dice: “position, location, is the minimal order of differentiation of elements in the multiplicity that is co-formed with space”.

“Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua”, “La bocina de este auto en la carretera me es familiar” y “No sé quién es el que está en la nieve”. En la carta que Cardenal escribe a Merton el 11 de marzo de 1960, le dice: “También me están publicando en México los poemas que he escrito aquí sobre la Trapa. Es un librito que se llama *Gethsemani*, KY, y se lo enviaré en cuanto se publique” (68). Por su parte, el 12 de septiembre de 1959, Merton le había escrito a Cardenal que le gustaban especialmente los poemas “que traen a la mente contrastes y comparaciones con Nicaragua” (53). En todos estos poemas, y en otros que aparecerán en nuestro análisis, Nicaragua está presente en el espacio poético que construye Cardenal, a partir de los recuerdos que le trae Getsemaní, en momentos pasados y presentes, los cuales no son solamente el trasfondo de sus experiencias, sino parte integral de ellas.

La posición de Cardenal, entonces, resulta un aspecto necesario para apreciar los poemas. Como se dijo, el poeta escribe no solo las cartas en México, también revisa los poemas. Tanto Getsemaní como Nicaragua son lugares distantes en el mapa, pero cercanos para Cardenal e, incluso, para Merton como “lector ideal” y eventualmente, como traductor de algunos de esos poemas en *Emblems of a Season of Fury* (1963).<sup>15</sup> El poemario se abre con el texto “En Pascua resucitan las cigarras” que ofrece el marco inicial para el tema de la resurrección, cerrado en el último poema, “Detrás del monasterio, junto al camino” (Fuentes 77). La pascua remite en el hemisferio norte a la primavera, que es explícitamente mencionada en el segundo poema: “Ha llegado al cementerio trapense la primavera, / al cementerio verde de hierba recién rozada” (Cardenal, *Poesía* 51). En un libro donde la circularidad temática, señalada por Fuentes, alude a la resurrección, al triunfo de la vida sobre la muerte, es natural que la primavera llegue al cementerio, pues ella implica el renacimiento. En ese recorrido poético de la estación de las cigarras, los cardenales y el amor, el tercer paso lo da precisamente el tercer poema, que comienza “Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua”. En este caso, las imágenes olfativas le sirven al poeta para recuperar el recuerdo del país natal mediante la memoria sensible. En los cinco versos iniciales, se repite cuatro veces la palabra “olor”: el poeta está en Getsemaní, pero el olor es el mismo que en Nicaragua. Podría ser el olor del amor a la Patria lejana.

15 Un análisis de estas traducciones de poemas de Cardenal por Merton se puede leer en mi libro *Thomas Merton: el monje traductor*.

Sin embargo, en el contexto de la dictadura, el amor es subvertido: es un amor que roba, viola, posee por la fuerza: “¿o es el olor del amor? Pero ese amor no es el tuyo. / Amor a la patria era el del dictador [...] / Él fue quien amó la tierra y la robó y la poseyó” (Cardenal, *Poesía* 51).

La comparación con el país de origen se da por medio de imágenes olfativas. El contraste tiene que ver con el concepto de amor, ya que, mientras que en la Nicaragua de Somoza, ajena al poeta (“ese amor no es el tuyo”), se advierte un “amor” posesivo, en cambio el poeta se siente vinculado al Amor místico. Hay un interesante desdoblamiento del sujeto enunciador, ya que es el mismo poeta quien ha sido llevado “al destierro” en la búsqueda del amor divino, de la unión mística que reconoce en toda la naturaleza.<sup>16</sup> Por un lado, en Nicaragua la unión es posesiva, violenta, dictatorial. Por otra parte, frente a ese “amor” del dictador, el último verso del poema remite al amor divino: “a ti el Amor te ha llevado al destierro” (Cardenal, *Poesía* 52), afirma el poeta sobre sí mismo, desdoblándose, como si le hablara a alguien más. Esa entrega total implica no solo el renunciamiento al mundo, sino el mismísimo destierro (el último verso duplica en cierto sentido la idea del tercero, con las “raíces desenterradas”): para seguir el llamado monástico, Cardenal debió alejarse de su Nicaragua familiar.

Desde los campos que rodean Getsemaní, donde las imágenes auditivas replican el ruido de los tractores, los autos que pasan a velocidad por la carretera y los gorjeos de los pájaros, Cardenal recuerda otros sonidos del pasado que muestran una ruptura con el presente. Resulta significativo que las imágenes, ya sean visuales o auditivas, estén relacionadas con medios de transporte, es decir, formas de conexión entre espacios, formas de traslado que, en último término, “acortan” espacios. Autos, aviones y trenes, entre otros, aparecen en varios de los poemas de la colección, irrumpiendo en la paz y silencio de la abadía, como un recordatorio del mundo exterior que se mantiene, pues es pasado del poeta, a la vez que se configura futuro, pues es a donde retornará el Cardenal maduro.

En el poema que comienza “Los automóviles van y vienen por la carretera, / frente al noviciado, como las olas del mar” (Cardenal, *Poesía* 54), las carreteras “a ningún sitio van” (Cardenal, *Poesía* 54). Esas rutas son las mundanas, las que

---

16 La unión mística es evidente en el poema “Ha llegado al cementerio trapense la primavera” (Cardenal, *Poemas* 51).

se agotan sobre sí mismas o, en todo caso, largos derroteros sin destino. Por la época en que Cardenal escribe o revisa estos textos, tal como ha señalado la crítica, predomina en los poemas la visión del religioso ortodoxo y, aunque ya hay algunos atisbos, no se percibe todavía el compromiso social que aparecerá en años y obras posteriores. Este poema, que concluye con la imagen “de ese automóvil fugaz, que acaba de pasar” (Cardenal, *Poesía* 54), empata con el que comienza “Frente al monasterio, sobre la carretera, / hay un semáforo rojo y amarillo” (Cardenal, *Poesía* 55). Probablemente, el automóvil fugaz que pasó por la carretera apenas prestó atención al semáforo; pero en este poema es de noche, y “De noche nadie pasa por la carretera” (Cardenal, *Poesía* 55). Sin embargo, el semáforo, imperturbable, enciende y apaga su luz “STOP – STOP – STOP” (Cardenal, *Poesía* 55), justo frente a la abadía, como un llamado divino para los posibles transeúntes, invitándolos a quedarse en divina compañía.

En “La bocina de este auto en la carretera me es familiar”, el ruido del auto le trae a la memoria su antigua casa en Nicaragua. Pero el paisaje de la juventud ya es irrecuperable, pues la “casa, junto a la carretera / donde estaban siempre pasando los autos, / hace años fue vendida y en ella viven extraños” (Cardenal, *Poesía* 60). La lejanía, la nostalgia, y el reconocimiento, solo mediante los sonidos, producen en el poeta un extrañamiento que, tal vez, sea la condición necesaria para hallar una vía mística (en ese momento de la formación monástica religiosa de Cardenal).

El traslado, el viaje y el destierro son motivos que reaparecen en otros poemas del libro por medio de la referencia a elementos de la naturaleza, que apunta también a la búsqueda de la unión divina. Es el caso del poema “Como las bandadas de patos que pasan gritando”, en el que las aves van hacia las “lagunas del Sur” (Cardenal, *Poesía* 55), llevadas por alguna recóndita voz desconocida. El poeta se identifica con las bandadas, ya que también “así éramos llevados hacia Ti sin saber adónde” (Cardenal, *Poesía* 52). Antes, un anónimo plural había llegado desde América del Sur hasta Kentucky, mientras que, ahora, los patos vuelan hacia el Sur. En varios de los poemas, los pájaros tienen una réplica mecánica, moderna: los aviones plateados que dejan estelas doradas en el cielo de Estados Unidos. Esos aviones a veces vienen y a veces van. Es el caso del texto que abre con la línea “Por el cielo crepuscular pasó un avión a chorro”, y de aquel que dice: “Como las lechuzas, que solo ven de noche”, aparece al final: “el avión que cruza como un pez por el cielo de julio” (Cardenal, *Poesía* 54).

El avión reaparece en el poema que comienza con el verso “Los árboles parecen cabelleras de muchachas pelirrojas”. En este texto, el avión tiene un simbolismo más intenso, relacionado con el paso del tiempo como evidencia de la lejanía, del destierro, de la distancia espacio-temporal:

Otra vez es otoño. Ha pasado un año rápido  
como el tren que pasó pitando detrás de los árboles,  
y el avión de plata que pasó potando y ya no vuelve,  
y los pájaros que pasan volando, para Hispanoamérica. (Cardenal,  
*Poesía* 60)

El avión pasa, como la vida, para no volver. El tren pasa, en este y en otros poemas, aunque, tal como con los autos, no se sabe a ciencia cierta adónde se dirige. “Me despierta en la celda el largo tren de carga”, comienza uno de los poemas, “y va pasando y pasando, y pitando, y parece / que no va a acabar nunca de pasar” (Cardenal, *Poesía* 56). Hay trenes que pasan y vuelven a pasar. Significativamente, el histórico “Louisville & Nashville” aparece en el poema que comienza así: “Todas las tardes el *Louisville & Nashville* / por estos campos de Kentucky pasa cantando / y me parece que oigo el trencito de Nicaragua” (Cardenal, *Poesía* 53).

Tras un año en Getsemaní, la abadía es el hogar de Cardenal y, sin embargo, el poeta añora Hispanoamérica. Los espacios se van construyendo. Una vez más, el entorno de Getsemaní hace que el poeta evoque su tierra natal. También en Nicaragua pasaba el tren (el diminutivo “trencito” puede aludir tanto al recuerdo de la infancia, como al contraste entre el país del Norte y el país centroamericano). Por medio de la memoria, las palabras en el poema van reconstruyendo, imaginando el espacio: el lago de Managua, el Momotombo, Maetare, la Isla del Pájaro; todos esos sitios que han quedado lejanos, no solo en el mapa, sino también en el tiempo. El poeta puede recuperarlos únicamente mediante el conjuro poético. Pero ese recuerdo se aleja, del mismo modo que se va el “Nashville & Louisville” por los campos de Kentucky. El tren, los autos en la carretera y los aviones que pasan como las aves por el cielo, son tres símbolos que contribuyen a relacionar espacios, a entablar conexiones entre dos momentos y lugares de la vida del poeta. Del pasado que retorna en “2 A.M. Es la hora del Oficio

Nocturno”, le llega el pecado a sus ojos, al presente del salterio tradicional.<sup>17</sup> *Gethsemani*, KY inscribe el espacio en la búsqueda de la vocación monástica que, sin embargo, no termina de separarse totalmente del mundo en el que también está presente Dios.

En este sentido, Will Derusha afirma que “la poesía de *Gethsemani*, KY nos da la mejor perspectiva del pensamiento religioso de Cardenal antes del impacto del Vaticano II” (80). El libro de poemas se construye entre permanentes tensiones: la de Getsemaní y Nicaragua, entre pasado y presente, y la de dos modos de comprender el amor divino. Sostiene Derusha:

Sensibilizado por el maestro, Cardenal nunca pudo olvidarse de la sociedad para dedicarse tan sólo a una vida contemplativa idealizada. Se divisan, por ello, huellas de la concientización en el libro de poemas *Gethsemani*, KY (1960), escrito después de que había salido Cardenal de la Trapa. No obstante, se trata también de una obra muy de la época anterior al Concilio Vaticano II, cuyas preocupaciones son principalmente las de un místico solitario en busca de Dios. (80)

Tal vez los poemas más místicos de la colección sean los de la nieve, que están hacia el final del poemario. En ellos, el sujeto lírico se pierde en la engeguecedora blancura para encontrar la unión mística. El primero de ellos contrasta dos espacios, adentro y afuera:

Yo apagué la luz para poder ver la nieve.  
Y vi la nieve tras el vidrio y la luna nueva.  
Pero vi que la nieve y la luna eran también un vidrio  
y detrás de ese vidrio Tú me estabas viendo. (Cardenal, *Poesía* 61)

En este breve poema, sumamente musical por la aliteración del sonido /v/, el novicio espera dentro del monasterio y, paradójicamente, Cristo (asumimos que el *tú* destinatario del poema es *él*) está afuera. La luna nueva se produce cuando el satélite se encuentra exactamente entre la tierra y el Sol, entre el poeta y Dios y promete nuevos comienzos. Resulta curioso que Cardenal elija esta fase lunar para su poema ya que, en rigor, la luna nueva

17 Ya que incluso este aspecto de su contacto con lo religioso será reformulado posteriormente en los Salmos.



no se ve. Pero el poeta *ve* la luna nueva y la nieve detrás del vidrio, y como en un espejo, del otro lado es Cristo el que lo mira a él. La búsqueda recién ha comenzado. En el poema siguiente, “Tú nos envuelves como la niebla”, es la naturaleza misma la que transmite la omnipresencia divina. Así, el poeta escucha a Dios “en el grito del grajo, / los gruñidos de los cerdos comiendo, / y el claxon de un auto en la carretera” (Cardenal, *Poesía* 62). Desde el entorno, la naturaleza, y en el auto que (una vez más) pasa tocando bocina por la carretera, el poeta vislumbra la posibilidad del encuentro con Dios.

El antepenúltimo poema logra la unión mística en el abandono de sí, en la fe más allá del conocimiento racional o las certezas:

No sé quién es el que está en la nieve.  
Sólo se ve en la nieve su hábito blanco.  
[...] El novicio en la nieve apenas se ve.  
Y siento que hay Algo más en esta nieve  
que no es novicio ni nieve y no se ve. (Cardenal, *Poesía* 62)

También aquí hay una aliteración: el sonido /n/ se repite veintidós veces en los siete versos del poema. Así como la luna nueva no se ve, aunque el poeta la perciba, también en este caso hay Algo que deslumbra en la blancura de la nieve. Pero esa unión con ese Algo no sería completa, si en ella no hubiera ecos de una comunión total con todo cuanto lo rodea. Por eso Marcelo Fuentes sostiene que:

Para Cardenal, todas las cosas y todas las voces son dignas, por cuanto todas constituyen ecos de la voz divina original y es, en este sentido religioso, como hay que entender los graznidos de los pájaros o los cantos de las cigarras como manifestaciones del mismo alcance que la palabra poética. (78)

## **El espacio litúrgico y la necesidad de lo político**

A diferencia de estos poemas, casi clásicos en su acercamiento a la unión divina, el poema más sociopolítico es “2 A.M. es la hora del oficio nocturno”, teniendo en cuenta las palabras de Massey citadas antes: “Conceptualizar el espacio como abierto, múltiple y relacional, inacabado y siempre en estado

de hacerse, es un requisito para que la historia sea abierta y por eso, también, un requisito para la posibilidad de la política” (59). Si antes citamos estas palabras de Massey, para referirnos a la fluidez del espacio que, lejos de ser estático, está atravesado por la movilidad temporal, ahora nos interesa señalar cómo esas interacciones y movimientos actúan en la conformación de lo político en la poesía de Cardenal.

Frente a otros críticos que sostienen que el tema político-social aparece en la poesía posterior de Cardenal, Robert Pring-Mill señala:

Casi toda su poesía —por lo menos a partir de su época neoyorquina (1947-1949) [...] muestra un claro sentido de compromiso sociopolítico, pero suele exhibirlo de modo algo indirecto [...] Hasta cuando el *mensaje sociopolítico* queda bien claro para cualquier lector, Ernesto Cardenal parece preferir dejarlo sin explicitar [...] para que se transparente por sí solo. (20-21)

Esa presencia velada de lo sociopolítico en *Gethsemani*, KY se da en algunos de los poemas citados antes, por ejemplo, en “Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua”. Si bien la puesta en página menciona al “dictador / gordo, con su traje sport y su sombrero tejano” (Cardenal, *Poesía* 52), quien ahora yace embalsamado en la tierra que antes poseyera por la fuerza, no hay más que una apreciación que se da por medio del contraste con el amor que llevó al poeta al destierro, y es el lector quien debe inferir el juicio político de Cardenal.

Hay otro poema de la colección “2 A. M. Es la hora del oficio nocturno”, en el que, paradójicamente, a partir de una actividad rutinaria en el monasterio surge la denuncia más explícita de las condiciones civiles en la dictadura somocista. Las vigiliias de la noche monástica tienen como fin sensible recordar la vigilante espera del Señor y, dentro de la temática que campea sobre todo el poemario, suplicar la luz de la resurrección. En este sentido, el poema en cuestión, ubicado en el 16° lugar de treinta (es decir, a medio camino en el libro), resulta significativo porque es justamente en medio de la noche que el poeta espera la resurrección, busca a Dios, mientras rememora la oscuridad de su pasado. En *Vida perdida*, Cardenal recuerda:

Entonces empezaba el oficio nocturno, con la iglesia a media luz y el órgano tocando todo el tiempo una sola nota sin ninguna variación. Era cuando

yo tenía más distracciones, es decir, cuando los salmos en mi mente proyectaban todo mi pasado [...] Merton me dijo que no me importaran esas distracciones, que así era todo el espíritu de los salmos que se recitaban a esa hora: que ése era el estado de toda la tierra durante la oscuridad, y que Dios había querido que el alma se sintiera igualmente a oscuras y de noche hasta que Él llegaba en la comunión.

Las imágenes que recrea Cardenal en este libro de memorias se corresponden exactamente con las del poema “2 A. M.”. El poeta conjuga en esa hora nocturna el pasado y el presente, Nicaragua y Kentucky: “Esta es la hora de las tinieblas y de las fiestas. / La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado. / *‘Y mi pecado está siempre delante de mí’*” (Cardenal, *Poesía* 57). En los nombres de antiguos reyes, Cardenal ve a los dictadores de su Nicaragua natal. El poema va oscilando entre dos espacios y dos tiempos, presente y pasado, de los cuales el último se rompe entre el tiempo personal y el de su país: “Es la hora en que brillan las luces de los burdeles / y las cantinas. La casa de Caifás está llena de gente. / Las luces del palacio de Somoza están prendidas” (Cardenal, *Poesía* 58). El tiempo retrocede veinte siglos hasta la noche en que traicionaron a Jesús; y esa fluidez temporal se traspasa también al espacio, que puede saltar desde Managua hasta Jerusalén, alcanza también al espacio, en un continuo espacio-temporal. En esa intersección se produce la posibilidad de lo político, como afirma Massey. Es que el “oficio nocturno”, como parte de la liturgia católica, tiene su contrapartida en lo oculto del pasado personal y en el “oficio” o tarea que se lleva a cabo en la oscuridad, a escondidas, en cualquier país abatido por un gobierno dictatorial. Así como en “Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua” hay un claro contraste entre el “amor” del tirano y el “amor” con el llamado divino. En el poema sobre el oficio nocturno la oposición se da entre los salmos recitados en la oscuridad de la abadía y los gritos de las cámaras de tortura:

Es la hora en que se reúnen los Consejos de Guerra  
y los técnicos en torturas bajan a las prisiones.  
La hora de los policías secretos y de los espías,  
cuando los ladrones y los adúlteros rondan las casas  
y se ocultan los cadáveres. Un bulto cae al agua.

Es la hora en que los moribundos entran en agonía  
La hora del sudor en el huerto, y de las tentaciones. (Cardenal, *Poesía* 59)

Cardenal logra una síntesis de sus creencias religiosas con el contexto político de la época, por medio de la alusión a Caifás, el Sumo Sacerdote. El poeta alcanza esa conexión a partir de la meditación en la noche de Getsemaní,<sup>18</sup> la agonía del huerto de los olivos es similar a la de quienes mueren torturados; la bóveda tenebrosa de la iglesia donde salmodian los monjes es tan oscura como el Malecón nicaragüense de su juventud, oscuro no solo en lo personal, sino sobre todo en lo político (por la intromisión en sus recuerdos de Somoza, los torturadores, la policía secreta, los espías y los cadáveres que “se ocultan” porque no han muerto naturalmente). Es decir, por una parte Cardenal rememora las circunstancias políticas de su país, donde los detenidos sufren la tortura y hasta la muerte en lugares inaccesibles, desconocidos. Por otra parte, esos lugares de tortura y muerte son espejo del Monte de los Olivos donde el propio Jesús sufrió la tentación de no cumplir con el designio de su muerte, y experimentó la agonía del temor por la crucifixión.

La conjunción entre la iglesia y las prisiones, Nicaragua y Getsemaní, se da por medio de los recuerdos (“Y mientras recitamos los salmos, mis recuerdos / interfieren el rezo como radios y como roconolas” (Cardenal, *Poesía* 60). La nostalgia no es un modo de querer recobrar el pasado lejano, sino un intento de perderlo: “Conversaciones absurdas de noches de borrachera / que se repiten y se repiten como un disco rayado” (Cardenal, *Poesía* 54). La repetición de esas conversaciones en la mente del poeta es replicada por la monodía del salmo. El final del poema no es auspicioso para la agobiada memoria, ya que “la iglesia está helada, como llena de demonios / mientras seguimos en la noche recitando los salmos” (Cardenal, *Poesía* 59). Los salmos no alcanzan para conjurar los recuerdos oscuros del horror que, incluso dentro de la iglesia, parecen demonios que se ciernen sobre los monjes. Extrapolando esta sensación del poeta sobre una iglesia —recinto sagrado— invadida por demonios de la memoria, puede afirmarse que la vida monástica misma no puede, tal como le va señalando su maestro Thomas Merton, aislarse de la oscuridad del mundo por fuera del monasterio y,

18 El huerto donde fue aprehendido Jesús antes de ser llevado ante Anás, y el monasterio del mismo nombre, donde él pasa su tortuosa noche.

en todo caso, será necesaria la intervención, en ese contexto, para que lo sociopolítico pase a ser parte de la experiencia vital y de la poesía posterior de Cardenal.

## Conclusiones

La lectura de estos poemas, marcada por los ritmos cotidianos de las experiencias de Cardenal en Getsemaní, muestran en primer plano el presente de la Kentucky rural, que desde la abadía llama a la vida monástica, y el pasado de Nicaragua, con el pecado frente al poeta. Ambos tiempos, pasado y presente, no pueden ser tomados en sentido absoluto ya que, como se especificó antes, al indagar en el epistolario Merton-Cardenal y en la composición de los propios poemas, es evidente que, en los textos, Getsemaní forma parte de un pasado (aunque sea muy reciente) que el poeta rememora e idealiza. A la vez, el pecado que, en “2 A. M. Es la hora del oficio nocturno”, el poeta lleva en la recitación del Salmo 51, no es solamente el de su juventud de rocolas, bailes, conversaciones de borrachos y noches con mujeres: es un pecado que alcanza a toda la sociedad en las prisiones y las torturas, en el dictador que ha corrompido su propia Tierra, en los policías secretos, los espías, y los expertos en torturas.

Por un lado, sobresalen pinceladas visuales y auditivas (la blancura de la nieve, los campos en flor, el semáforo intermitente, las cigarras cantando, el tractor en los surcos y la bocina de los automóviles) que llevaron a Merton a alabar estos poemas por su “encantadora brevedad china” y simplicidad. Por otro, comienzan a advertirse, entre líneas, en versos intercalados con la monotonía rural o el silencio monástico, ecos de la patria que lo reclama, que lo interpela para que actúe en el mundo y encuentre, en sus semejantes y en el contexto de la Nicaragua abatida por dictadores, la unión que un Cardenal joven buscaba por la vía mística. La simplicidad de la expresión, aplicada a la variedad temática de su obra, da como resultado, en este primer libro, una poética en la que el espacio se construye en medio de tensiones y de diálogos que lo imbrican con la temporalidad del siglo xx, en el que lo social y lo político reclaman con urgencia la presencia del poeta.

En las primeras páginas de este artículo citamos la carta de Merton en la que ofrece a Cardenal su visión de los poemas. En su diario personal *Turning*

*Toward the World*, Merton escribe también en forma bastante extensa su apreciación sobre el libro:

Ha llegado el libro de poemas de Ernesto Cardenal sobre Getsemaní. Poemas pequeños, desnudos pero cálidos, anotaciones austeras, como Haiku, [...]. Sus alusiones a Nicaragua, al tren junto lago de Managua, al vapor Victoria que se hundió – les dan una cualidad especial. Pero estas referencias no son necesarias para hacerlos muy personales, puros y sagrados. [...] Simplicidad = Sacralidad. Estos poemas demuestran la conexión esencial y profunda.<sup>19</sup> (10)

En la entrada de su diario, Merton sintetiza la poética temprana de Cardenal, tal como se hace manifiesto en *Gethsemani*, KY. La simplicidad de lo cotidiano es, a la vez, la expresión de lo sagrado en la vida, no solo dentro de la abadía, sino en esa Nicaragua lejana, recordada por Cardenal no solo con nostalgia por la tierra natal, sino también como una tierra arrebatada a la libertad.

## Obras citadas

- Cardenal, Ernesto. *Poesía Completa*. Tomo I. Buenos Aires, Editorial Patria Grande, 2007.
- . *Vida perdida. Memorias I*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012. Web. 17 de diciembre de 2019.
- Daydí-Tolson, Santiago. “Introducción”. Merton y Cardenal, págs. 9-27.
- Derusha, Will. “De poesía en evangelio: la trayectoria poética de Ernesto Cardenal frente a la teología de la liberación”. *Digital Library, University of Utah*. Web 30 de noviembre de 2019.
- Fuentes, Marcelo. “La autenticidad de la palabra en busca de la palabra: *Gethsemani*, KY de Ernesto Cardenal”. *Taller de Letras*, núm. 34, 2004, págs. 75-84. Web. 30 de noviembre de 2019.

---

19 El original dice: “Ernesto Cardenal’s book of poems about Gethsemani arrived. Small, bare, but warm poems, austere annotations, like Haiku [...] His allusions to Nicaragua, to the train by the lake of Managua, to the steamboat Victoria that sank — give them a special quality. But they do not need this reference to be already very personal, pure and sacred. [...] Simplicity = Sacredness. These poems prove the essential and deep connection”.

- Hutcheon, Linda, y Mario Valdés. "Irony. Nostalgia and the Postmodern: a Dialogue". *Poligrafías, Revista de Literatura Comparada*, núm. 3, 2000, págs. 18-41.
- Massey, Doreen. *For Space*. Londres, Sage Publications, 2005.
- Matt, Susan. "You Can't Go Home Again: Homesickness and Nostalgia in U.S. History". *The Journal of American History*, vol. 94, núm. 2, 2007, págs. 469-497. Web 28 de abril de 2017.
- Merton, Thomas y Ernesto Cardenal. *Correspondencia (1959-1968)*. Editado y traducido por Santiago Daydí-Tolson. Madrid, Trotta, 2003.
- Merton, Thomas. *Emblems of a Season of Fury*. Nueva York, New Directions, 1963.
- . *Turning towards the World. The Journals of Thomas Merton Volume Four: 1960-1963*. Nueva York, Harper-Collins, 1996.
- Pring-Mill, Robert. "El saber callar a tiempo en Ernesto Cardenal y en la poesía campesina de Solentiname". *Caligrama: revista insular de Filología*, vol. 2, núm. 2, 1987, págs. 17-42. Web. 16 de diciembre de 2019.
- Porrúa, Ana María. "Ernesto Cardenal: la estrategia del pasado". *Texto crítico*, núm. 39, 1988. págs. 80-89. Web. 30 de noviembre de 2019.
- Raggio, Marcela. *Thomas Merton: el monje traductor*. Buenos Aires, Corregidor, 2018.

### **Sobre la autora**

Marcela Raggio es licenciada en literatura inglesa y doctora en Letras. Realizó una maestría en Literatura hispanoamericana (Universidad Nacional de Cuyo) y una en Historia y Estética del Cine (Universidad de Valladolid). Es investigadora de Conicet y profesora titular de Literatura Norteamericana y Literatura Británica en la Universidad Nacional de Cuyo, donde también dirige el programa de posgrado en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa. Actualmente se desempeña como directora del Departamento de Inglés en la Universidad Nacional de Cuyo. Ha publicado artículos y libros sobre literatura comparada latinoamericana y estadounidense, traducción poética, cine latinoamericano. Entre sus libros se cuentan *Traducción poética en Argentina* (EDIUNC, 2015) y *Thomas Merton, el monje traductor* (Corregidor, 2018).