

Pedro Lastra

State University of New York at Stony Brook

NOTAS SOBRE LA POESIA HISPANOAMERICANA ACTUAL*

Quiero amparar estas notas bajo las advertencias que hace el poeta René Ménéard al comienzo de su "Ensayo sobre la experiencia poética". Como él trataré de evitar la impresión de "avanzar con seguridad y pretender una descripción clara y universalmente aceptable de la experiencia poética" procurada, en mi caso, por la lectura de textos hispanoamericanos actuales. También evitaré ante la dificultad de afirmar, "el auxilio de referencias, por otra parte muy raras, y exponerme con ello a interpretaciones aleatorias (o) arbitrarias". En la circunstancia presente, eso significa que tengo en cuenta el peligro de las generalizaciones indebidas, pues aquí se trata sólo de aproximaciones a ciertos rasgos que, por su extensión, contribuyen a dibujar el perfil de un momento literario. Considérese, sin embargo, que las notas que diseñan ese perfil no bastan para definir por sí solas ninguna obra en particular: Caracterizar el trabajo de un poeta es tarea que debe realizarse a partir de otros supuestos metodológicos, y esto es igualmente claro para quien suscribe, como yo lo hago, un tercer reconocimiento avanzado por René Ménéard: el de los poemas como "textos que no obedecen más que a la libre efusión de otro hombre, quien por lo general sólo ha querido rendirse cuentas a sí mismo de un estado de existencia que ha sido el único en experimentar, y sobre el que no proyecta ninguna claridad inmediata, sino mediante el empleo de palabras de una lengua conocida, no siempre ligadas entre sí por asociaciones que surjan del fondo común del entendimiento"¹.

Esta presentación insinúa, entonces, el diseño de un momento determinado de la historia literaria a partir del reconocimiento de algunas *manifestaciones tendenciales* que, por la novedad de su ocurrencia respecto del pasado inmediato, o por sus intensificaciones y variaciones, revelan un sistema de preferencias peculiar y diverso.

Adelanto que las notas que he aislado coexisten a menudo en un mismo texto, o

* Estas notas constituyen la introducción a la muestra "Catorce poetas hispanoamericanos de hoy" dispuesta por P.L. y Luis Eyzaguirre, que aparecerá en un número especial de la revista *Inti* en el curso de 1985. Los poetas incluidos en la muestra son Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Sáenz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Eugenio Montejo, Oscar Hahn, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco y Antonio Cisneros.

¹ René Ménéard, *La experiencia poética*. Versión y nota preliminar: Raúl Gustavo Aguirre. Caracas/Venezuela, Monte Avila Editores, C.A., 1970, pp. 13 y 16,

aparecen también variadamente en más de un lugar en el corpus de un autor; que en otros casos uno solo de estos rasgos asume relevancia especial, relegando a los otros aunque sin borrarlos del todo; por último, que podrían indicarse ejemplos en los cuales algunas de esas notas no tienen cabida en el sistema expresivo de ciertos poetas. Creo que esa movilidad existente en el espacio poético hispanoamericano —buena prueba de sus posibilidades y logros— no invalida la pertinencia de un esfuerzo descriptivo como es éste, inscrito de manera deliberada en un ámbito que privilegia la consideración de componentes formales y temeroso de las divagaciones temáticas.

¿Cómo caracterizar los cambios operados, y profundizados en algunas oportunidades, en la poesía de los últimos treinta y cinco años en Hispanoamérica? Esta pregunta no ha tenido hasta hoy sino respuestas parciales, situación que contrasta de manera notoria con las muchas que ha merecido y merecen la novela, el cuento y el ensayo, en cuyos respectivos espacios se incluye el diálogo crítico como una instancia inseparable de la producción originaria. Me parece que es hora de extender esa saludable práctica a esta otra zona algo penumbrosa que es la poesía hispanoamericana actual, como ha ocurrido en torno a los grandes movimientos que la preceden y que orientaron y dieron sentido al proceso de la modernidad: el Modernismo y las llamadas —con tan ingrata resonancia bélica— literaturas de vanguardia han sido objeto de exámenes, cuestionamientos y definiciones. Ejemplos: los estudios de Saúl Yurkievich incluidos en su libro *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*², o los volúmenes antológicos de José Olivio Jiménez³ y de Homero Aridjis⁴. Útiles, a menudo precisos y, en general, convincentes, proporcionan una imagen de la poesía hispanoamericana de un vasto período y se detienen en un punto en el cual los tres autores coinciden: las obras de Octavio Paz y de Nicanor Parra, ambos nacidos en 1914.

Se trata, como se ve, de un consenso; y fue a partir de ese consenso que yo inicié mis indagaciones sobre el estado actual de la cuestión, considerando a algunos autores situados más acá del límite que se impusieron Yurkievich, Jiménez, Aridjis y otros. Tal fue el origen de una "Muestra de la poesía hispanoamericana actual", publicada en los números 11/12 de la revista *Hispanamérica* (1975). Incluí en esa muestra algunas notas y numerosos textos de diez poetas, desde Gonzalo Rojas (Chile, 1917) hasta José Emilio Pacheco (México, 1939). La novedad del conjunto era, por cierto, relativa: poetas como Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli y J.E. Pacheco eran ya bien conocidos en Hispanoamérica y tenían una difusión y una audiencia considerables en Europa y en los Estados Unidos⁵. Creo que hace una década no sucedía lo mismo con los demás, y tal vez la muestra de *Hispanamérica* cumplió su objetivo, al insistir en una llamada de atención sobre poetas como Eliseo Diego, Alvaro Mutis, Juan Gelman y Oscar Hahn, por ejemplo.

²Barcelona, Barral Editores, 1971. Hay ediciones posteriores, aumentadas.

³*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

⁴*Seis poetas latinoamericanos de hoy*. New York/Chicago/San Francisco/Atlanta, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972.

⁵En la "Muestra..." de *Hispanamérica* incluí también a Roberto Fernández Retamar, pero su práctica poética se me presenta ahora muy desdibujada; menos provocativa, en todo caso, que algunas de sus lecturas críticas.

A diez años de ese intento, o de esa insistencia como prefiero llamarla, es obvio que la situación ha cambiado. Diversas circunstancias han concurrido para favorecer la apertura de un espacio de recepción de la nueva poesía hispanoamericana, como lo prueba la existencia de una bibliografía crítica creciente que incluso se ha concretado en esas formas superiores de la investigación que son las disertaciones doctorales. Ya las hay, y no son escasas, sobre Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, E. Cardenal, J. E. Pacheco, E. Lihn, O. Hahn, y también sobre un poeta más joven, que el marco de mi muestra de 1975 me obligó a marginar: Antonio Cisneros (Perú, 1942).

En el trabajo de *Hispanamérica* esboqué una rápida caracterización de los poetas seleccionados, fundada en el diseño de lo que podría denominarse como *nivel de la composición*. Pienso ahora que es insuficiente, y hasta propensa a las confusiones. Habría que probar —yo lo insinué pero no lo hice— que el modo de configurar un espacio conflictivo” contribuye a definir una actitud generacional, revelada por ejemplo en la poesía de Gonzalo Rojas y en la de sus coetáneos, al paso que en las promociones siguientes se configuraría más bien un “espacio totalizador” (desde Eliseo Diego, digamos hasta Hahn y Pacheco).

Aunque esa distinción no sea un desacierto, me doy cuenta de que sólo es aproximativa: una hipótesis de trabajo —variaciones de composición en distintos estadios de una tendencia literaria— que tal vez valga la pena someter al análisis.

Me parece que se puede establecer un terreno más firme para la lectura de esta poesía al formular algunas proposiciones verificables en esta nueva muestra, que hemos dispuesto con Luis Eyzaguirre.

1) Muy frecuente y difundida en la poesía actual es la aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético. Se trata de un proceso que se puede describir como “traspasos de la palabra”, desdoblamientos que delatan un intento paradójico de despersonalización del hablante, y que Enrique Lihn ha visto como una suerte de culminación de la instancia desromantizadora iniciada por Baudelaire; Lihn ha designado ese proceso, en varias oportunidades, como “transformación del sujeto poético”⁶.

Remito a algunos ejemplos de esta práctica en la presente muestra: “Pregón de los hospitales”, de la *Summa de Magroll el Gaviero*, de Alvaro Mutis; “La vejez de Narciso”, de Enrique Lihn; “Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio Somoza”, de Ernesto Cardenal; los textos de C.G. Belli que se configuran como recuentos de las humillaciones padecidas por un “amanuense del Perú”, contrastadas con la manera como son dichas las carencias y fallas de esa anti Arcadia por unos hablantes emplazados presuntamente en otro tiempo: el de la literatura pastoril, una edad de oro que resulta ser la edad del oropel; “Adolfo Hitler medita en el problema judío”, de Oscar Hahn; “José Luis Cuevas hace un autorretrato”, de José Emilio Pacheco; “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”, de Antonio Cisneros; etc.

Lo que me lleva a acercar poemas tan distintos por su fraseo verbal, por la configuración de sus temas y por sus proyecciones significativas, es un hecho que reconoce algunas antecendencias (que los poetas actuales no niegan sino que se

⁶Cf. mis *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, Veracruz, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 25, 44-45, 117 y ss. También la “Mesa redonda” sobre Nicanor Parra que se publicó en el número 1 de la revista *Cormorán*, Santiago de Chile, 1969.

apresuran a reconocer, como se verá más adelante), pero que como práctica específica tiene ahora consecuencias notables. Me parece que ella está en la base de una distinta concepción del lenguaje: La transformación del sujeto es inseparable de una transformación de su palabra. Los ejemplos señalados constituyen pruebas palmarias de tales posibilidades, pero esas posibilidades se manifiestan de las maneras más variadas en casi todo el espectro expresivo de este momento.

En efecto, el lugar desde donde habla este nuevo sujeto no es ya más el lugar que ocupaba el hablante inspirado de la poesía tradicional, quien se reconocía a sí mismo, de un modo u otro, poseedor de un privilegio. De ahí la costumbre de considerar el lenguaje poético como un lenguaje *otro*, y la atribución, frecuente en la crítica, de un carácter especializado a la expresión de la poesía en verso. Difícilmente habría podido concebirse, por ejemplo en el período modernista, la asunción de la norma coloquial, aunque de esta posibilidad no dejó de percatarse Darío, con su habitual perspicacia (recuérdese la "Epístola. A la señora de Leopoldo Lugones", o su "Pequeño poema de carnaval", dedicado también a la señora Lugones), ni tampoco José Asunción Silva en sus "Gotas amargas": por esta razón Silva ha sido visto como una especie de precursor de la antipoesía y de la llamada poesía conversacional. Pienso que esa relación se ha establecido más bien sobre aspectos externos, fragmentarios, y sin tomar en cuenta la totalidad de la propuesta y menos aún su fundamento. Incluso en el caso de otras cercanías muy sugestivas, con poetas mundonovistas como Luis Carlos López, Ramón López Velarde o Carlos Pezoa Véliz, están por precisarse el alcance y los límites de una modificación del paradigma poético especializado, que importaría una ruptura del estatuto del discurso. Yo creo que esos discursos no vulneran esencialmente su propia norma, sin embargo, porque el sujeto cuenta todavía con la seguridad de la palabra y con la entereza de quien la emite en el poema. En los poemas de esos autores se constituye un hablante en plena posesión de su facultad expresiva, por así decirlo, que puede impugnar *una costumbre* del discurso, pero que se reconoce a sí mismo como poseedor de un poder para impugnarla. Otra es la condición del sujeto poético en los textos actuales: un sujeto precario, situado en un lugar común y, por eso, atravesado por los más diversos lenguajes. Oscar Hahn puede escribir entonces:

*La muerte no tiene dientes: se ríe con la encía pelada.
Y cuando muere un rico, la muerte tiene un diente de oro.
Y cuando muere un pobre, no tiene ningún diente
o le crece un diente picado. ¿Cachái, ganso?
[.....]
Yo tuteo a la muerte.
"Hola, Flaca, le digo, ¿Cómo estái?"
Porque todavía soy un diente de leche.*

(*"La muerte tiene un diente de oro"*)

Joaquín Pasos, años antes:

.....
*Un poema que sale a pie, y como está inédito, yo
 le digo: Hasta que te vea te creo,
 pretendo primero sacudirme de encima estas alas
 de ángel que me agobian,
 a ver si botando toda esa pluma quedo con la ternura
 virginal del pollo
 o siquiera con algo de ese equilibrio inestable de
 lo que da risa,*

(“Poema a pie”)

Insisto, pues, en esta hipótesis: En el momento en que se generaliza la conciencia de una transformación del sujeto poético, cambian también las valencias de su lenguaje. ¿No será este el fundamento de la expansión del lenguaje poético hacia esas zonas reconocidas como lengua coloquial o conversacional? Se trata sí de una expansión y de una conquista, pero que no hace del poema otra cosa. Se me ocurre intercalar aquí una cita de Auden, que en sus “Reflexiones sobre la formación del poeta” escribió: “Un poema es un rito; de allí su carácter formal y ritual. Su uso del lenguaje es deliberada y ostentosamente diferente del de la conversación. Aun cuando emplea la dicción y los ritmos de la conversación, los emplea como una informalidad deliberada, presuponiendo la norma con la cual se tiene la intención de que contrasten”⁷.

2) Veo, pues, al centro de una constelación de rasgos de la nueva poesía, la transformación del sujeto poético, que he recalcado en estas páginas. Me referiré ahora a lo que entiendo como otra consecuencia, relacionada con el plano de la disposición del discurso: la que se manifiesta bajo la especie de las interpenetraciones genéricas y particularmente como *recurso a la narratividad*.

También aquí se han producido algunos espejismos críticos, me parece, al sugerir relaciones anticipatorias, y esto porque ese recurso no fue ajeno a los poetas del modernismo y del mundonovismo. Silva, Luis Carlos López, Pezoa Véliz estarían entonces en la situación de precursores. No puedo ni quiero negar que esas antecedentes sean productivas. Sin duda lo son y resultaría muy útil precisar —también en este caso— sus alcances y sus límites; porque es evidente que para esos poetas las fronteras de los estilos genéricos (poema y narrativa) eran claras. Para Martí, Darío, Silva, Lugones, como para López Velarde o Pezoa Véliz, el peso de la sustancia épica no desaparecía, y ni siquiera se diluía, en el acto de traspasar las líneas que los demarcaban: sus textos podían llamarse todavía *poemas narrativos* en un sentido neto, así como la prosa en que se debilitaba deliberadamente esa sustancia era sin más *prosa poética*. Ha sido necesaria una honda transformación en las concepciones literarias para que esos traspasos cambiaran de signo y la interpenetración genérica asumiera

⁷W.H. Auden, “Reflexiones sobre la formación del poeta”. Traducción de Isabel Fraire. *Diálogos*. El Colegio de México, Vol. 7, número 2 [38], marzo-abril 1971, p. 22.

esa dimensión que los poetas ingleses del imaginismo señalaron más de una vez, con una clara conciencia de las distinciones: el dato narrativo en el poema no importa ni significa en el orden de lo representativo, pues un poeta no pretende contar una historia, sino provocar una intensificación. El dato narrativo está al servicio de su poema como desvío y multiplicación de sentidos, en algunos casos; como recurso de naturalización del artificio, en otros; como disparador de un efecto de realidad o con todos esos propósitos juntos. La conciencia de esas virtualidades, ligada a las notas que he esbozado, se empieza a manifestar en la década del cincuenta. En estos aspectos, la importancia de la obra de Nicanor Parra es decisiva. Una de las dimensiones, salientes de la antipoesía fue ese apuntar hacia sucesos, que recurre en la poesía actual como “una nueva toma de contacto con la realidad”, como se proponían Ezra Pound, Eliot y Hulme; y no sólo ya la confianza sentimental, tan eficaz sin embargo en algunos poetas de intenso registro lírico (posibilidad abierta en este contexto, uno de cuyos méritos es su amplitud).

Léanse en esta muestra algunos de los poemas que ilustran la interpenetración genérica a que me he referido: “Anclao en París”, de Juan Gelman; “Monólogo del viejo con la muerte”, de Enrique Lihn; “Niña en jardín”, de Alejandra Pizarnik; “Pantomima”, de Eliseo Diego; “Ha llegado el domingo”, de Carlos Germán Belli; “204”, de Alvaro Mutis; etc.

3) Un tercer aspecto de esa constelación de características de la poesía actual, en el orden de las relaciones y de las intensificaciones a que he aludido, es el recurso a la intertextualidad. Tal recurso es ahora un procedimiento singularizador, por la frecuencia y la variedad con que se manifiesta: Los textos como *productividad*, al decir de Julia Kristeva, como un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran otras textualidades. Estas textualidades de base suelen provenir, como se sabe, de lugares muy distintos, y bastará atraer unos pocos ejemplos para ilustrar este rasgo: En Ernesto Cardenal pueden ser los salmos, las crónicas de la conquista (*El Estrecho dudoso*, 1966), la información periodística, la circunstancia histórica inmediata; en la escritura de C.G. Belli la confluencia de barroco y modernidad, definida brillantemente por Enrique Lihn a partir del principio de *imitación diferencial* propuesto por Claude-Gilbert Dubois en su estudio sobre *El manierismo*⁸; en Alvaro Mutis la recuperación y reinstalación poéticas del pasado en el presente de su texto, o la historia de otro personaje imaginado por ese anticipador que fue León de Greiff (1895-1976): Matías Aldecoa aparece en un temprano poema de 1920 y luego vuelve a ser puesto en escena en el libro *Variaciones alrededor de nada* (1936); en Enrique Lihn ciertos momentos de la pintura (Monet, Edward Hopper), y en su último libro la poesía de Fernando de Herrera; en Eugenio Montejo el retorno de Orfeo, los mares de Turner, los rostros de Rembrandt; en Oscar Hahn la recurrencia a la escritura bíblica, a las danzas medievales de la muerte, las lecturas de Heráclito, del siglo de Oro, el paso fugaz de una imagen de Rimbaud; en J.E. Pacheco las lecturas de la historia mexicana. Remito también a tres textos sobre la circunstancia central de la época que fue Hiroshima: de un modo u otro, las menciones bíblicas subtienden en ellos una visión apocalíptica (Joaquín Pasos, Eugenio Montejo, Oscar Hahn).

⁸*Le manierisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979. Hay traducción española: Barcelona, Ediciones Península, 1980.

El recurso a la intertextualidad es, de hecho, consustancial a la literatura; pero en algunos períodos —y hasta en los primeros años renovadores de la vanguardia— predominó una tendencia al ocultamiento de las relaciones, bajo la especie de un prurito de originalidad (la historia literaria reciente abunda en debates constituidos por acusaciones y desmentidos de ese tipo). Sin duda, se advierte ahora una nueva actitud, manifestada en la convicción de que la intertextualidad permite ver el texto global como “el lugar donde se estructuran [y se ponen a prueba] sus diferencias”, según concluye Philippe Sollers⁹. Eliot lo señaló en el ensayo “Tradition and Individual Talent”, incluido en 1920 en su libro *The Sacred Wood*, y con expresión inmejorable:

...the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense [...] is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

4) Resumo algunas observaciones sobre otro rasgo que caracteriza a la poesía hispanoamericana actual. Se refiere a la relevancia que tiene en ella la reflexión sobre la literatura dentro de la literatura, un hacerse presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma, y esto en un grado poco frecuente con anterioridad. Las llamadas “Artes poéticas” vienen de antiguo, por supuesto, y han sido difundidas y compartidas con mayor o menor éxito por los contemporáneos y seguidores. Pero esas “Artes poéticas”, como dice bien René Ménéard, eran “reglas, maneras de hacer, casi giros de la escritura. El emplearlos particularizaba el lenguaje, guiaba su audición y, por eso mismo, sorprendía al entendimiento natural, despertaba la sensibilidad a una dimensión misteriosa del espíritu. Durante mucho tiempo —agrega— poesía y poetas se contentaron con esa disciplina por entero formal del lenguaje. [...] Pero [es] tema de reflexión el comprobar que hoy se plantea más que nunca la cuestión de la naturaleza de la Poesía, de la naturaleza de la experiencia poética. Al mismo tiempo, se han derrumbado reglas, géneros y hasta la intención explícita de comunicación”¹⁰.

En efecto, sorprende ahora la eficacia con que esa inclinación —también consustancial al acto de escribir— ha devenido aquí y ahora procedimiento generador, válido en sí mismo: de la literatura a la metaliteratura. Los ejemplos (que no sólo se justifican por tal razón) abundan en esta muestra.

Por eso, las llamadas “Artes poéticas” —cancelado su ademán prescriptivo— no preceden ni preexisten al acto de la escritura, sino que lo constituyen en el instante mismo de su realización. Ese sujeto a la intemperie, un personaje más de la tierra baldía (metáfora en este caso de la página en blanco, y algo más desde luego) no dice

⁹ “Escritura y revolución. Jacques Henric pregunta a Philippe Sollers”, en Redacción de *Tel Quel. Teoría de conjunto*. Traducción de Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolors Ollers. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1971, p. 91.

¹⁰ René Ménéard, *Ob. cit.*, p. 16.

qué ni cómo escribir. Es una conciencia vuelta hacia sí misma observándose en el acto de escribir: cuestionamiento de la poesía y del lenguaje, ejercicio de la duda, expresión del *deseo de la palabra*, como en el revelador título de Alejandra Pizarnik. Textos que me parecen el corolario de la situación descrita como hecho central de este nuevo proceso: la transformación del sujeto, que ahora encarna la vivencia de lo que tal vez previó Huidobro al hablar de "una poesía escéptica de sí misma".