



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**"LA POESÍA COLOQUIAL EN LATINOAMÉRICA:
ORIGEN Y ESENCIA"**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**P R E S E N T A :
MARÍA ADRIANA ARRIETA MUNGUÍA**

**DIRECTORA DE TESIS:
DOCTORA ELISABETH SIEFER KRAUS**



MÉXICO, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

La investigación que se realizó para esta tesis no habría estado completa sin la ayuda de Arturo Vilchis, quien desde un principio me surtió de material importante, en particular, sobre Roque Dalton; y Juan Carlos H. Vera, quien me facilitó un vasto acervo de libros de todos los poetas que aquí se mencionan. Sin estos textos difícilmente hubiera podido terminar este trabajo.

De la misma manera, deseo agradecer a mi tutora, la doctora Elisabeth Siefer Kraus quien, en primer lugar, aceptó dirigir esta tesis cuando el panorama parecía ensombrecerse y quien se dedicó con paciencia y esmero a leer este trabajo. Así mismo, reconozco la generosa atención que pusieron todos mis sinodales quienes ayudaron a que este proyecto siguiera avanzando. Mi más sincero agradecimiento a la doctora Maya Aguiluz Ibargüen, al doctor Mario Magallón Ayala, al doctor Carlos Guaman López y, por supuesto, al doctor Lucio Oliver Costilla, quien además me impulsó a agilizar este proceso.

Por último agradezco a los que ayudaron a la producción de esta tesis: a Sayuri Hayashida, que imprimió sin cesar; a Judy por sus porras constantes y a Manolo, quien dio el empujón final para que se materializara esta tesis.

Índice:	página
Introducción.....	3
Capítulo I. Panorama literario al inicio del siglo XX en Latinoamérica.....	8
1- ¿De dónde surge la idea de un habla coloquial en la poesía? Albores de la literatura latinoamericana: el modernismo.....	8
2- Perspectiva histórica y cultural de las vanguardias literarias: movimientos renovadores que propiciarán nuevas poéticas.....	22
3- Breve anatomía de las principales vanguardias: pilares de la poética coloquial.....	31
4- Trasposición de las vanguardias: adaptación y cimentación en Latinoamérica.....	44
5- Del legado modernista al agotamiento de las vanguardias: la ley de la ruptura y el hibridismo.....	73
Capítulo II. Las raíces de una poesía llamada latinoamericana.....	86
1- Otras vanguardias como antecedente de la coloquialidad: César Vallejo y Pablo Neruda.....	86
2- La influencia directa de la antipoesía de Nicanor Parra.....	105
3- Los poetas que se sumaron al habla coloquial.....	128
Capítulo III. Influencia de la poesía estadounidense e inglesa.....	134
1- Otras atribuciones: Walt Whitman, T. S. Eliot y Ezra Pound.....	134
2- La generación <i>Beat</i>	159
Capítulo IV. La poesía coloquial en Latinoamérica.....	170
1- La tendencia poética a partir de los sesenta.....	170
2- La poesía coloquial de tono conversacional.....	189
3- Los matices de la coloquialidad.....	211
Conclusiones.....	240
Bibliohemerografía.....	243

Introducción

La poesía coloquial en Latinoamérica surgió y evolucionó como una consecuencia de los cambios históricos, sociales y políticos de principios y mediados del siglo XX. Es interesante conocer la sucesión de etapas que llevaron al nacimiento y establecimiento de una tendencia poética que ha predominado hasta nuestros días. Este trabajo revisa la poesía coloquial desde sus orígenes hasta la etapa en la que se asienta y se consolida en Latinoamérica.

A partir de la década de los sesenta se definen los linderos poéticos de la coloquialidad pero también hay que señalar que esta tendencia no nació de la nada, sino que las etapas anteriores claramente sentaron las bases para una poesía que pretendía ser netamente latinoamericana, o por lo menos, que incluyera a todos los habitantes dentro de una diversidad latinoamericana.

El primer capítulo parte del inicio del siglo XX, cuando predominaba el modernismo y Rubén Darío, su líder indiscutible. El modernismo tuvo dos etapas: la primera comenzó en 1888 con el libro *Azul*, que a pesar de renovar el lenguaje todavía recuerda las tendencias europeas. Será en la segunda etapa en que la renovación modernista del lenguaje ya deja espacios para la coloquialidad; en ese momento aparecen frases coloquiales que se filtraron al entramado afrancesado. Hay dos fases en Darío que pasarán a la poesía coloquial: una es el uso de giros del habla coloquial que vemos en poemas como *Epístola a la señora Lugones*; el otro es un ojo crítico sobre Estados Unidos, el cual deja ver la postura social y política que poco a poco irán tomando los poetas coloquiales en Latinoamérica.

Posteriormente se agotará el auge modernista y para la segunda década del siglo las vanguardias entrarán de lleno al ámbito poético. Aunque no todas llegaron a Latinoamérica al mismo tiempo ni se asentaron de la misma forma en todos los países del subcontinente, las vanguardias dieron un fuerte vuelco en las perspectivas literarias. Muchas veces, esta influencia fue tardía y dependía de varios factores sociales y políticos. Además, no todas las vanguardias tuvieron el mismo peso. En realidad, algunos grupos literarios dieron una pauta peculiar a ciertos vanguardismos. Por tal razón, decidí hacer dos cortes para entender la diferencia entre las vanguardias europeas y las que se asentaron en Latinoamérica, ya que las premisas generales de la poesía de este periodo dieron las bases estructurales de la

poesía moderna. También cabe detenerse en el andamio vanguardista porque después se buscará la claridad en el lenguaje y por tal, se descontarán los méritos vanguardistas.

Nicanor Parra es el creador de *Poemas y antipoemas* (1954). A partir de esta obra se usa el término “antipoesía” para denominar un tipo de creación poética que va en contra de la pose elitista de los modernistas y de la imagen endiosada del poeta vanguardista. La antipoesía planteará que la poesía debe acercarse a la gente que anda en la calle a partir de un lenguaje más prosaico. Su tono será contestatario y tenderá a ironizar todos los temas “importantes” de la sociedad moderna. Por ende, ya desde la antipoesía la metáfora tendrá otro papel. El alejamiento del hermetismo y el rechazo a las formas complejas semánticamente que planteó la vanguardia fue el punto de partida para un lenguaje de expresión clara.

Sin embargo, el movimiento de la poesía coloquial en el siglo XX no ha sido lineal sino pendular. No se dio un salto directo del modernismo a la antipoesía, que sería el antecedente inmediato de la coloquialidad de los sesenta. Más bien, la poesía tomó fundamentos de las etapas anteriores y los integró en un molde en el que también se incluyeron las difíciles situaciones sociales, económicas y políticas que atravesaba Latinoamérica. Su formación dependió de una modificación graduada; es decir, la poesía coloquial tomó elementos incluso de otras poéticas, como la estadounidense, y optó por mostrar una postura social cercana a la historia que conformaba a los pueblos. Por eso la Revolución cubana será un parteaguas que establecerá la postura política de muchos miembros de la poesía coloquial. La ideología, como lo planteó alguna vez Mariátegui, ya era parte del quehacer artístico desde México hasta Argentina. Las situaciones políticas y sociales que vivían los países latinoamericanos no permitieron excluir estos ámbitos de la perspectiva artística. Las mismas vanguardias tuvieron un matiz revolucionario anti-burgués que iba en contra del positivismo y de la idea de una “gran cultura civilizadora”. Esta visión combativa de las décadas de los veinte y treinta pasó como estafeta a los demás movimientos poéticos.

En el capítulo II se analizan los casos individuales que ofrecieron un panorama distinto en el lenguaje pero que aún pertenecieron al tiempo de las vanguardias. Estas voces dieron una pauta expresiva. A principios de siglo la poesía era *hispanoamericana*, pero después de César Vallejo –quien es en sí mismo una excepción en la evolución poética– y Pablo

Neruda –quien también utilizó una forma prosaica y el uso de vocablos del habla común– la poesía empieza a ser *latinoamericana*. Pero será Nicanor Parra en la década de los cincuenta quien romperá definitivamente con todo lo anterior. Parra sentó los parámetros de la coloquialidad. Las aportaciones de los tres son vanguardistas, por un lado, pero ya no en el sentido de que pertenecieron a un movimiento. Ciertas obras resultaron tan innovadoras que fueron un parteaguas para la poesía moderna a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este salto cualitativo no pasará inadvertido para los poetas coloquiales que ya no deseaban verse como un conglomerado de imitadores.

El capítulo III revisa otra influencia primordial y, en realidad, poco vista, que es la poesía estadounidense, la cual también contribuyó mayormente al enfoque particular de los poetas latinoamericanos que leían y traducían –algunos– a varios poetas como Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot y a los poetas de la generación *Beat*. Hay tres puntos sobresalientes que notar. No sólo no se entendería cabalmente el origen de la poesía coloquial si descontáramos la influencia sustancial de los poetas estadounidenses, sino que descartaríamos un aspecto apremiante. Los poetas latinoamericanos ya no querían imitar a los europeos pero empezaron a imitar a los estadounidenses (aunque vivieran en Europa). Y por otro lado, la influencia que empezó a tener Estados Unidos como contracultura no es menor que la que tuvo Francia a principios de siglo. La identidad latinoamericana aún tomaba fragmentos de otros para completarse. La independencia artística ha sido una utopía (otra más) que por un lado se alimenta al criticar el imperialismo yanqui pero por otro lado alababa e imita a poetas como Whitman, Eliot, Pound y Ginsberg, entre otros, como baluartes de una contracultura original y poderosa. No obstante, y esto hay que resaltarlo, para entonces, los poetas hispanoamericanos también ejercen una influencia en otros poetas, no sólo estadounidenses, sino de otras latitudes. De cualquier manera, lo que planteará la poesía coloquial posteriormente será –en efecto– partir del material vernáculo, de los temas circundantes, para elaborar una realidad familiar.

El capítulo IV se centra en la esencia y/o estructura de la poesía coloquial y por otro lado, integra los demás capítulos. El propósito de este trabajo ha sido mostrar una secuencia de momentos que se han encausado en un resultado axiomático: que la poesía coloquial se entienda como una consecuencia evidente. Para comprender por qué una tendencia que aparentemente se aleja de lo poético (como el uso elaborado de la metáfora y

el sentido codificado) es la elegida por una gran mayoría de escritores latinoamericanos, que además comparten ciertos rasgos en cuanto a su ideología y sus posturas políticas, era necesario ver la poesía desde cuatro enfoques. Por un lado, había que partir de la década en la que se asienta. No es casualidad que sean los sesenta, una década clave para entender muchos cambios sustanciales en la historia moderna general. A esto le añadimos 1959, año que se consuma la Revolución cubana y con eso se determinarán generaciones de escritores de izquierda y por otro lado, se añadirá una visión más realista. Posteriormente habría que ver qué es la poesía coloquial en sí y qué significa eso de “tono conversacional”. Por consecuencia, también habría que distinguir los matices de esta corriente. Estas derivaciones las dieron los mismos poetas y aunque pueden variar en algunos rasgos leves, todas persiguen el mismo objetivo.

También es cierto que a lo largo de este recorrido hallaremos varios temas que son nudos coercitivos. Si del modernismo cruzamos el puente del posmodernismo para encontrar la tierra experimental de las vanguardias, también encontramos la historia de las leyes sociales que regían las creaciones poéticas. De ahí, que las pautas del siglo XX den una constante ruptura. Las primeras cuatro décadas cambiaron su estructura histórica vertiginosamente, de tal forma que sería imposible establecer una configuración homogénea para las siguientes décadas. Así mismo, el rechazo a los purismos, a la “gran” civilización europea y a la rigidez positivista aunado a la mayor influencia de los medios masivos y el predominio de otros géneros como el periodismo, dieron paso al hibridismo, y a retomar la oralidad, elementos que desembocaron en la antipoesía. Otros rasgos definitorios son el neorrealismo y el prosaísmo en contraposición con el verso medido. Así mismo, encontramos una tendencia a tomar en cuenta lo social y, a veces, lo político en la mayoría de los casos con una mira socialista o bien, comunista. Hay una actitud solidaria para enfrentar las nuevas realidades latinoamericanas distinta de cómo lo hacía el modernismo y las vanguardias. La ironía, por ejemplo, será un recurso de los poetas que hablarán de temas antes impensables como las guerrillas, la política, el exilio y la situación social de los países de Centroamérica.

El resultado es una poesía que va directo al significado, que no busca vocablos cifrados que delimiten formal o semánticamente y que enfatizan la comunicación directa con el lector para nombrar la realidad circundante. Los cuatro capítulos reúnen lo que constituiría

el origen y la esencia de la poesía coloquial. La idea de abarcar casi todo el siglo XX era necesaria porque las diferencias entre las tendencias poéticas son muy radicales en las primeras décadas. Pero también porque la poesía sostuvo su preponderancia hasta la década de los treinta. Después de la antipoesía que desembocó en la poesía coloquial no ha habido tendencias nuevas realmente. De un lado quedó la literatura “difícil”, como lo señalaron algunos escritores en la revista *Vuelta* de 1996¹, que utiliza lenguajes codificados y, por otro, la poesía “fácil”, coloquial o conversacional, que es la que entienden todos. Sin embargo, es notable señalar que la poesía coloquial ha decaído en las últimas décadas (mediados de los ochenta, noventa y lo que va del 2000). No es casualidad que la poesía no se lea hoy en día (los editores además reclaman que no se vende) a pesar de que “todos la entiendan”. Por lo visto, las virtudes en torno a la poesía coloquial no son tan exactas. Lo que sí es evidente es que la poesía coloquial de hoy es repetitiva; una vez desgastada su retórica no ofrece gran novedad. La poesía cedió su predominio a la narrativa.

En ese sentido, este ensayo no sólo da una breve historia de la poesía coloquial por haber indagado en su historia desde sus orígenes, sino de la evolución de la poesía latinoamericana en general. Al recorrer estos capítulos hemos debido atravesar la configuración del siglo XX: una primera guerra mundial que dio la pauta de cómo iría el resto del siglo, una crisis financiera en 1929, una segunda guerra mundial más devastadora que la primera, la posterior división del mundo en dos bloques fundamentales y la caída del comunismo en 1989 junto con la desarticulación de la ex-Unión Soviética.

Todos estos episodios históricos dan un marco para el desarrollo de la poesía coloquial latinoamericana y completan la comprensión cabal de una tendencia poética que ha predominado por más de cuatro décadas.

¹ *Vuelta* núm. 188, junio de 1992, editorial *Vuelta*, México.

Capítulo I. Panorama literario al inicio del siglo XX en Latinoamérica.

1. ¿De dónde surge la idea de un habla coloquial en la poesía? Albores de la literatura latinoamericana: el modernismo.

El siglo XX despuntó en Latinoamérica con una ilusión generalizada: la del progreso y la fe en el positivismo. La idea de que el progreso era una meta alcanzable se vio con claridad a partir de las ferias mundiales que iniciaron en 1860 y finalizaron en 1910.¹ Éstas presentaban los diversos avances en el “mundo” como a manera de indicador del grado de civilización. El progreso era el estándar por el que los tiempos “modernos” deseaban medirse. *“The history of modern progress is the history of the self-awareness of progress and modernity”*.²

Desde finales del siglo XIX las grandes ciudades ya tendían a buscar la universalidad. La pretensión era ser cosmopolita y entrar en el cauce de la modernidad, la cual consistía de varios componentes: la creencia en una verdad homogénea, universal y positiva; la obtención del progreso y el orden a través de la razón y la ciencia; el concepto del fin de la historia al recapitular el pasado y controlar el futuro; y por último, el credo de los nacionalismos como parte de una identidad y una fortaleza para crear un país cosmopolita internacional. La idea de progreso se basaba en el desarrollo tecnológico e industrial y en el predominio de la ciencia la cual contraloría –y eliminaría– todos los males del siglo XIX. Una vez logrado esto, florecerían por igual otras áreas, como la del arte.

En otras palabras, la modernidad no se refería al mundo concreto sino que era una amalgama de conceptos sobre un mundo ideal, basado en una representación de civilización que podía realizarse por medio de las élites políticas, económicas e intelectuales. De esa manera, la idea de modernidad se convirtió en una metáfora inalcanzable. Sin embargo, pocos podían distinguir esto. Antes bien, las sociedades se convencieron de que el siglo XX lograría ese objetivo y alcanzaría una homogeneidad de oportunidades de tipo material para una mayoría. Esto no quiere decir que dicho objetivo proyectara la concepción de una democracia o que se pensara en un tipo de igualdad social. Aunque entonces no se

¹ Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley, University of California Press, 1996: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2k4004k4/>, p. 1.

² *Ibidem*, p. 12.

percibiera con nitidez, el siglo XX sólo arrastraba los rezagos del XIX. Aún así, ya despuntaban los nuevos dioses del futuro: la industrialización idealizada a través de la máquina, los medios de transporte y la ciencia (ergo, la razón cartesiana): “La conciencia moderna de comienzos de siglo partía de tres presupuestos que el mundo de hoy no puede suscribir en modo alguno: la idea de una ruptura radical con el pasado, la concepción racionalista de la historia como triunfo absoluto de la razón en el tiempo y el espacio y, con ella, de los ideales de justicia social y de paz, y, por último, la fe en un progreso indefinido fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de la industria, la tecnología y los conocimientos científicos”.³

La realidad era que el siglo XX se reacomodaba por las guerras civiles del siglo anterior, y la independencia en Latinoamérica no era un acto consumado, por lo menos no en la conformación de la identidad y de una sociedad definida, sólida y unificada. Como lo señala Roberto Fernández Retamar, poeta cubano y uno de los representantes de la poesía coloquial de tono conversacional: “La independencia de Hispanoamérica es, pues, la condición *sine qua non* para la existencia de nuestra literatura, de nuestra cultura. Pero, debido sobre todo a lo artificial de esa independencia –que no hizo sino facilitar nuevas dependencias–, aquella condición resultó *necesaria pero no suficiente*”.⁴ En efecto, varios países aún miraban con nostalgia hacia Europa para resguardar su seguridad trastabillante. Por una inmadurez consecuente, aún se pensaba en la imitación, ya fuera por una larga y acostumbrada dependencia o por una confusión histórica comprensible.

La poesía de principios de siglo no fue la excepción; arrancó con el mismo paso titubeante. Como había dicho José Martí: “No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica”.⁵ De la misma manera, Anton Chekhov había advertido: “*if you want to work on your art, work on you life*”,⁶ que significa, construir una Latinoamérica en esencia, para que pueda ser plasmada como arte. O dicho de otro modo, la literatura

³ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Colección Pluma Rota 9, ensayo, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985, p. 33.

⁴ Roberto Fernández Retamar, “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, ponencia leída en francés en el coloquio sobre ideologías, literatura y sociedad en América Latina, celebrado en Royaumont del 15 al 17 de diciembre de 1972. Publicado por primera vez en *Casa de las Américas*, núm. 80, sep-oct., 1973, p. 83.

⁵ José Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1972, pp. 50-51.

⁶ Anton Chekhov, citado en Julia Cameron, *The Artist’s Way, A Spiritual Path to Higher Creativity*, G.P. Putnam’s sons, Nueva York, 1992, p. 80. Traducción: si quieres trabajar en tu arte, trabaja en tu vida.

hispanoamericana no existía como sistema porque no era aún un mundo autónomo. “Casa del ser” llamó Heidegger al habla. Y esa casa del ser es erigida por el pensar.⁷ Martí también decía “A pueblo indeterminado, ¡literatura indeterminada!”.⁸ Ciertamente es que en esos momentos España ya no tenía tantos adeptos en sus ex-posesiones americanas. París había ocupado el lugar preponderante como modelo a seguir, especialmente en el ámbito cultural y artístico. Claro, no se trataba más que de otro ideal, de “un París marginal, de poetas malditos y *cocottes*, no el París real, práctico y cultural, simbolizado en la torre Eiffel, abominada por los poetas”.⁹ Lo importante es que los ojos de los poetas de principio de siglo no estaban puestos en el hombre americano sino en un modelo europeo.

Así se dejó ver en los círculos literarios desde la penúltima y, sobre todo, la última década del siglo XIX, cuando la literatura hispanoamericana adquiría plena personalidad sustancial y original. Así mismo lo subrayó Rubén Darío –Félix Rubén García Sarmiento, con el “Darío” por sobrenombre de su padre–, poeta nacido en 1867 en Metapa, Nicaragua, quien encabezó el modernismo, un movimiento literario que intentó devolver al lenguaje mayor potencia en sus virtualidades originales de visión y expresión; color y música, principalmente. Ésa es la raíz del modernismo: una vuelta a los orígenes del lenguaje con reniego de las formas vigentes aceptadas oficialmente.

En un sentido profundo, el modernismo es el punto extremo del romanticismo en cuanto que busca la raíz del lenguaje mediante la sinceridad y la espontaneidad. Mas éste logra superar la egolatría del romanticismo. En especial, porque el prolongado paso del romanticismo en Hispanoamérica no había dado frutos originales; en realidad, nada más era un reflejo de un estancamiento cultural. “Mucho después de que en Europa se hubieran ganado y perdido una serie de batallas, cuando el realismo era ya la nueva vanguardia, los hispanoamericanos seguían empeñados en librar oscuros combates estéticos y todavía consideraban al romanticismo como el movimiento moderno por excelencia”.¹⁰ Pero ¿qué fue el romanticismo hispanoamericano? Octavio Paz define la esencia de esta tendencia:

⁷ Martín Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Fondo de Cultura Económica, México 1995, p. 122.

⁸ José Martí, “Ni será escritor inmortal en América...”, *Ensayos sobre arte y literatura*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, *Casa de las Américas*, La Habana, 1972, pp. 50-51.

⁹ José María Valverde, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo IV, “Madurez de la literatura hispanoamericana: el modernismo y José Martí. Una nueva época de la literatura hispánica”, tomo IV, 2ª edición, Editorial Planeta, Barcelona, 1977, pp. 150.

¹⁰ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Edición revisada y puesta al día, Ariel, Barcelona, 2002, p. 80.

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración, y por tanto, estuvo determinado por ella; fue uno de sus productos contradictorios. [...] En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque España no tuvo propiamente modernidad; ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre. Esta es una de las paradojas de nuestra historia. El descubrimiento y la conquista de América no fueron menos determinantes que la Reforma religiosa en la formación de la edad moderna; si la segunda dio las bases éticas y sociales del desarrollo capitalista, la primera abrió las puertas de la expansión europea e hizo posible la acumulación primitiva de capital en proporciones hasta entonces desconocidas. No obstante, las dos naciones que abrieron la época de la expansión, España y Portugal, pronto quedaron al margen del desarrollo capitalista y no participaron en el movimiento de Ilustración. [...] desde el siglo XVII España se encierra más y más en sí misma y ese aislamiento se transforma paulatinamente en petrificación. Ni la acción de una pequeña élite de intelectuales nutridos por la cultura francesa del siglo XVIII ni los sacudimientos revolucionarios del XIX lograron transformarla.¹¹

En efecto, “en Latinoamérica, recién salida de la independencia, las ideas que se impusieron de un modo más rápido fueron las de la originalidad y el genio nacional. Las consideraciones de orden estético y formal eran menos apremiantes”.¹² Por eso el modernismo entra con gran vigor para romper con la estatificación. Sin embargo, aunque el modernismo puso en marcha la renovación del lenguaje, no por eso dejó a un lado el decorativismo y el esteticismo que entorpeció ese impulso renovador central. Tendrá que ser el vanguardismo el que prolongue esa aventura, en forma literariamente pura, ya en una posición francamente anti-romántica.

Aún así, debemos partir de lo que originó el modernismo, pues eso sería posteriormente la piedra fundacional para la poesía coloquial de los sesenta. En el modernismo encontraremos ciertos elementos que utilizaron varios poetas, entre ellos Darío, y que se retomarían posteriormente. Es imprescindible comprender la distancia que hay entre el habla coloquial y la esencia modernista para revalorar el trecho andado. Para aceptar el lenguaje coloquial dentro de los códigos poéticos había que ir en contra de los mismos preceptos modernistas. Actualmente puede ser que el trayecto entre ambas tendencias no se aprecie tan extremo, pero al ver la síntesis de la mente modernista en el poema inicial de

¹¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca de bolsillo, 4ª edición, Barcelona, 1993, pp. 121, 122.

¹² Jean Franco, *op. cit.*, p. 80.

Cantos de vida y esperanza, de Rubén Darío, el cual embona lo profundo y lo extraordinario, podemos notar esta separación:

... y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.¹³

Este fragmento resume toda una actitud cultural e histórica, e inaugura un nuevo escenario en la actividad literaria hispanoamericana. El modernismo, en efecto, es una innovación netamente americana. “Es en Hispanoamérica donde se establece el *dolce stil novo* hispánico, la nueva situación literaria de la lengua española”.¹⁴ Aunque a Darío se le reprendió en esos momentos por no haber escrito de una forma que se pudiera nombrar “americana”. José Enrique Rodó anota en *Ariel*:

‘No es el poeta de América’, oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de *Prosas profanas* y de *Azul*. Tales palabras tenían un sentido de reproche; pero aunque los pareceres sobre el juicio que se deducía de esa negación fueron distintos, el asentimiento por la negación en sí fue casi unánime. Indudablemente Rubén Darío no es el poeta de América.¹⁵

Más adelante, Rodó explica: “aparte de lo que la elección de sus asuntos, el personalismo nada expansivo de su poesía, su manifiesta aversión a las ideas e instituciones circunstantes, pueden contribuir a explicar el antiamericanismo involuntario del poeta, bastaría la propia índole de su talento para darle un significado de excepción y singularidad”.¹⁶ Aún así, si la postura de Darío frente a América se cuestionó al principio de su vida, no ocurrió lo mismo al final. Para Roberto Fernández Retamar, Darío sí es el poeta de América, incluso por su temática y su abordaje. “Darío es el primer poeta de nuestra América, como Martí la primera figura universal de su espíritu”.¹⁷ Sobre el comentario de Rodó, Fernández Retamar opina que si “Rodó puede decirle al autor de aquel libro (*Prosas profanas*, 1896) que ‘no es el poeta de América’, sería absurdo

¹³ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía selecta*, edición, introducción y selección de Alberto Acereda, Visor, Madrid, 1996, p. 135.

¹⁴ José María Valverde, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵ José Enrique Rodó, *Ariel*, Porrúa, México, 1997, p. 137.

¹⁶ *Ibidem*, p. 138.

¹⁷ *Ibidem*, p. 197.

quedarnos en estas escaramuzas, y limitar el modernismo hispanoamericano a ese libro de un poeta veinteaño. Darío es también (¿y por qué no *sobre todo*?) el autor de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de *Poema del otoño* (1910), incluso de ese *Canto a la Argentina* (1910) que ningún parnasiano ni simbolista hubiera escrito (como tampoco hubiera escrito las *Odas seculares* ni los *Romances* de Lugones), y en que la poesía de las *Silvas americanas* atraviesa, de paso hacia la ‘Suave patria’, hacia ciertos himnos de *Tala* y sobre todo del *Canto general*”.¹⁸

Lo que está claro es que la postura crítica de Rodó no significó una afrenta para Darío en ese momento. Los poetas y escritores no creían que el tema americano fuera relevante. El significado más profundo de la cultura y el arte lo quilataba el parámetro europeo. Si Darío, Rodó y otros modernistas reprochaban la imposición política y el puritanismo de Estados Unidos, no veían ningún defecto en cambio en lo que otras naciones europeas hacían.

Por otro lado, escribir sobre y para el pueblo era una cuestión fuera de cualquier consideración. La popularidad se buscaba a partir del aprecio de un grupúsculo de escritores y mejor aún, del aval de intelectuales europeos. Por eso, Rodó puede decir sin cargo de conciencia que Darío “no será nunca un poeta popular, un poeta aclamado ‘en medio de la vía’. Él lo sabe y me figuro que no le inquieta gran cosa. Dada su manera, el papel de ‘representante de las multitudes’ debe repugnarle tanto como al poeta de las *Flores del Mal*”.¹⁹ Esta referencia a una posición elitista señala un contexto y, en eso, apunta acertadamente a la esencia del modernismo. Los versos de Darío, como innovador y maestro del lenguaje retoman la Grecia clásica y la Francia de Luis XV; su poética huye de lo ordinario, ama la seda, el oro, el mármol, la rosa purpurada, el lirio heráldico, el cisne, esa ave wagneriana “que surge a cada instante, sobre la onda espumosa de sus versos, llamado por insistente evocación, y cuya imagen podría grabarse, el día que se blasonara la nobleza de los poetas, en uno de los cuarteles de su escudo [...]”.²⁰ El mismo Darío hace una “advertencia” en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905): “Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente

¹⁸ Roberto Fernández Retamar, “Intercomunicación y nueva literatura en nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1ª edición completa, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XCII, 1995, p. 197.

¹⁹ José Enrique Rodó, *op cit.*, 142.

²⁰ *Ibidem*, p. 143.

tengo que ir a ellas”.²¹ Las vanguardias intentarán cerrar las brechas entre el artista y el público, pero no logran incluir a las masas por ser tan herméticas. Ya en la década de los cincuenta, Nicanor Parra criticará esta postura sacando a los poetas de su torre de marfil. Después de él, ésta será la actitud definitiva de los poetas coloquiales, quienes se negarán a verse como parte de una aristocracia de poetas alejada del pueblo y de los problemas sociales de sus países.

Sin embargo, el inicio del siglo XX reflejaba el pensamiento en boga. No es raro que el mismo Rodó se incluya dentro del mismo movimiento modernista y que se asuma como hijo legítimo de su época, eliminando así toda oposición con Darío:

Yo soy un “modernista” también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tiene de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de las tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea – porque no tiene intensidad para ser nada serio–, la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores.²²

Sin embargo, no todos compartirán esta opinión. Otro poeta que iniciará en las colindancias del modernismo pero que tomará otro cauce es César Vallejo. Que poetas tan originales como Vallejo hayan abrevado de la fuente modernista, no es más que una consecuencia lógica. Fernando Alegría resalta con precisión: “Su lenguaje poético es, en su mayor parte, de ascendencia parnasiana, preciso, rebuscado, y lo es porque su visión del mundo surge del desenfoque característico de la gran retórica mestiza hispanoamericana del novecientos: a una realidad dura, dolorosa, compleja y cruda, se la tapa con un decorado de edificios, instituciones, academias y muebles, como si las cosas, las cosas grandes, mientras más grandes, ayudaran mejor a darnos el sentido y la clave de una civilización que no

²¹ Rubén Darío, *Poesía selecta*, p. 135.

²² José Enrique Rodó, *Ariel*, p. 169.

entendemos, que nos es extraña y aun hostil”.²³ Vallejo se siente heredero de Darío. En 1927 reconoce y defiende el universalismo y el americanismo dariano en la publicación *Variedades*, mismo que fue cuestionado en *Ariel*: “Rodó olvidaba que para ser poeta de América, le bastaba a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda”.²⁴ A pesar de que Vallejo está en lo cierto al aplaudir una sensibilidad incuestionable, Rodó señaló acertadamente el carácter antiamericano que tuvo el modernismo en general. El contexto histórico no asumía a toda la población. Así se definieron los estratos sociales desde la Colonia y el siglo XIX no iba a lograr una síntesis social y cultural de “igualdad y fraternidad”. Lo que sobresale, en todo caso, es que abiertamente se desconsidera la creación vernácula, que en realidad no nacía todavía. Aún así, por lo que toca a su encuadre social, se entiende que el modernismo resultaría rebelde a la pequeña realidad de su incipiente civilización burguesa, incluso en el precario estado en que se le presentaba en Hispanoamérica, lo que bastaba para que rechazara toda sociedad posible:

El escritor modernista, con una cultura de poco fondo y mucho brillo, literariamente muy a la última moda, pero de oídas; en países escasos en ciencia, industria y administración, no hubiera podido ni soñar en una crítica articulada de su sociedad, por otra parte, inmadura y confusa. Baudelaire dijo que había que ser *dandy* o socialista; el modernismo no disponía más que de la primera alternativa en su discrepancia social. Y la sociedad, por su lado, le facilitaba la evasión en un *cursus honorum* que podía llevar del periodismo al extranjero, como cronista, como cónsul o ambas cosas.²⁵

También hay que entender que el modernista sentía la influencia no de París en sí, sino de los escritores franceses, lo que no dejaba de ser paradójico, ya que vuelve la búsqueda de la construcción de identidad basada en la metáfora de lo moderno.

[...] el estímulo francés fue ante todo y sobre todo por lecturas, y eso de modo peculiar: Victor Hugo era el gran padre común [...] para algunos contó Musset, algo Vigny; después venían Gautier, el Hérédia afrancesado, y todo el decorativismo parnasiano –Leconte

²³ Fernando Alegría, “Las máscaras mestizas”, *Mundo Nuevo*, París, núm. 3, sep. 1966, compilado por Julio Ortega, *César Vallejo*, serie El escritor y la crítica, Taurus Ediciones, Madrid, 1975, p. 75.

²⁴ Juan Carlos Ghiano, “Vallejo y Darío”, en *Visión del Perú*, núm. 4, julio 1969, compilado por Julio Ortega, *César Vallejo*, p. 98.

²⁵ José María Valverde, “La literatura de Hispanoamérica” en *Historia de la literatura universal*, tomo IV, 2ª edición, Editorial Planeta, Barcelona, 1977, pp. 149-150.

de Lisle, Banville, Mendés, Guérin, Barbey, Moréas, Sully-Prudhomme— tardíamente, unos cuantos atisbos y soplos del inmenso Baudelaire; algo también, desde Rubén, de un Verlaine cuyos encantos de musical vaguedad, sin embargo, podían disfrazarse en el incongruente decorado parnasiano del *Responso*; muy poco de Mallarmé; nada —increíblemente— de Rimbaud... En general más “parnasianismo” —decorativo y pictórico— que “simbolismo” —de ambigua profundidad abierta a una lectura incluso filosófica—.²⁶

Sin querer resaltar las pretensiones, el modernismo recreó imágenes idílicas pertenecientes a la cultura europea. La meta seguía siendo parecerse a otro, no plasmar el habla de quien habitaba estas tierras, y menos aún se concebía la idea de describir la cotidianeidad. Por lo tanto, el inicio literario del siglo XX en Latinoamérica aún tenía un fuerte apego con Europa, ya fuera por gustos, por modas y/o por cánones literarios que determinaban un cierto tipo de lenguaje artístico. El parteaguas es que a pesar de todo esto, Darío —entre otros— abrió una nueva vertiente sobre todo con ciertos poemas entre los que se halla una inclusión de frases y vocablos coloquiales que retomarán posteriormente los poetas de los sesenta.

Ya en el título de *Prosas profanas* había cierta voluntad de *épater le bourgeois** al llamar *Prosas* a los que de hecho eran poemas, aunque predominantemente narrativos y plásticos. Al inicio del libro, Darío lanza sus ataques al burgués, además de no dictar el manifiesto estético que se esperaba de él, y hace alusiones a lo elegante y lo exquisito de los mundos remotos y pasados. También da un esbozo sobre sí mismo, con sus gotas de sangre africana, sus “manos de marqués” y su “galicismo mental”: “mi esposa es de mi tierra, mi querida, de París”.²⁷ Sin embargo, como dirá después Óscar Collazos refiriéndose a la era de las vanguardias pero que bien cuadra desde estos momentos: “Una burguesía no consolidada, no tenía el menor interés en dejarse epatar. El burgués epatable, en Latinoamérica fenómeno de excepción, no supo ni quiso tomar en serio a un movimiento que le lanzaba anatemas crípticos”.²⁸ Si bien es cierto que el modernismo no es tan críptico como podría ser el estridentismo, tampoco manejaba un lenguaje para las masas. *Prosas*

²⁶ Ibidem, p. 151.

* Escandalizar al burgués.

²⁷ Rubén Darío, *Poesía selecta*, pp. 96-97.

²⁸ Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 118.

profanas seguía siendo un libro para un sector definido. Los treinta y tres poemas de la primera edición –hasta *El reino interior*– hoy podrán parecer vacíos y superficiales, pero en su momento revelaron un nuevo mundo, un repertorio completo de materiales, efectos y recursos que, a partir de ese momento, tenía todo escritor a su disposición. La variedad compositiva pendula desde la *Sonatina*, pasando por *Margarita*, hasta el *Coloquio de los Centauros*, como un diálogo metafísico-poético: incluso, poemas de pura sugestión sensorial –*La página blanca*, *Año Nuevo*– o, por contraste, pinturas realistas, detalladas, en que el lujo del cromatismo empata con lo modesto y lo concreto; así, la *Sinfonía en gris mayor*:

El mar, como un vasto cristal azogado,
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.

.....
Las ondas, que mueven su vientre de plomo,
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país...²⁹

Lo más sobresaliente del nuevo estilo, y lo más vivo para nuestra lectura, era la ironía, el distanciamiento del poeta respecto a sus propios artilugios. Esto también será un aporte para la producción poética coloquial. La ironía es un elemento que retomarán varios poetas, desde Parra hasta José Emilio Pacheco, Benedetti, Gelman y el mismo Fernández Retamar. La ironía tendrá un papel preponderante en la producción latinoamericana posterior.

Otro ingrediente novedoso es que el esteticismo modernista ya llevaba inmerso cierto compromiso político: “incluso a costa de cierta hibridez, –los cisnes no tenían por qué ser las aves de la protesta antiyanqui, papel heráldico más propio, por ejemplo, de los cóndores; ni se ve por qué había que sacar para tal uso la mitología parnasiana de cartón piedra–, pero el poeta acude a la lucha sin cambiar de traje, o de disfraz”.³⁰ A su manera, ya se combatía desde el papel:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si
encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor

²⁹ Rubén Darío, “Sinfonía en gris mayor” en *Prosas profanas y otros poemas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008; www.cervantesvirtual.com/FicheObra.html?Ref=66&protal=133

³⁰ José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, p. 175.

continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.³¹

Lo cierto es que los poemas en las dos primeras partes del libro tienen más vitalidad que los demás. Un tanto decorativos son la *Salutación del optimista* y la *Oda a Theodore Roosevelt*, quien acababa de tomar Panamá, desdeñando coartadas jurídicas, y de proclamar la política del “*big stick*” (gran garrote) tras “lo que llamaba el realismo político”.³² En *Los Cisnes*, con el uso artificioso de tales aves, vuelve a increpar a esos “bárbaros” entre “brumas septentrionales”:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?³³

En realidad, lo mejor del libro está en la sección *Otros poemas*, como *La dulzura del Ángelus*, *Nocturno* (Quiero expresar...), *Canción de otoño en primavera*, *No obstante...*, *Filosofía*, *A Phocás el campesino*, *Soneto autumnal al Marqués de Bradomín*, *Nocturno* (Los que auscultasteis...), *Programa matinal*, *Allá lejos*, *Lo fatal...* Ahí está el Rubén Darío que sabe aplicar el enriquecimiento y la sensibilización a un sentir auténticamente humano, poniendo en sordina lo ornamental en la imaginería, y sin ostentar tanta experimentación musical que, en cambio, deja paso a un fino sentido de la ruptura conversacional en los ritmos, con pretextos prosódicos tomados de Verlaine.

En una entrevista realizada por Víctor Rodríguez Núñez, Roberto Fernández Retamar indica que “la presencia de la oralidad en nuestra poesía es fuerte desde Darío, como lo apreciaron Pedro Henríquez Ureña³⁴ y Sanín Cano³⁵. Para ellos, lo más novedoso en la poesía dariana no fue la introducción de términos cultos, de neologismos, sino de giros

³¹ Rubén Darío, “Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas”, en *Poesía selecta*, prefacio, p. 135.

³² Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza editorial, 3ª reimpresión, Madrid, 2001, p. 291.

³³ Rubén Darío, “Los cisnes” en *Poesía selecta*, p. 153.

³⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Rubén Darío” (1905), *Obra crítica*, edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero, prólogo de Jorge Luis Borges, México: 1970, pp. 100-101.

³⁵ Baldomero Sanín Cano, “El modernismo”, *Escritos* (selección y prólogo de J. G. Cobo Borda), Bogotá: 1977, pp. 423-424., *cit.* por Fernández Retamar en “Rubén Darío en las modernidades de Nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Texto leído en el Congreso “Rubén Darío: la tradición y el progreso de modernización”, celebrado entre el 5 y 7 de marzo de 1988 en la Universidad de Illinois.

cotidianos. En uno de sus poemas, Darío dice: ‘que se humedezca el áspero hocico de la fiera/de amor si pasa por ahí’.³⁶ Ese ‘si pasa por ahí’ era impensable en la poesía de lengua española antes de Darío, dice Sanín Cano. Igual que el verso: ‘Los Estados Unidos son potentes y grandes’.³⁷

Así, el primer antecedente de la poesía coloquial es el modernismo dariano. Junto a los cisnes y los cíclopes, y las formas métricas inusuales en la poesía castellana, Darío introdujo elementos prosísticos en sus versos. Cabe insistir que en esos años no se consideraba que la sátira ni las palabras del habla cotidiana fueran recursos poéticos. Esto conlleva a una actitud contradictoria hacia el mismo Rubén Darío, pues aunque fue admirado por todos los poetas coloquiales, también se le veía como superficial, retórico y decorativo. No sólo se trata de torcerle el cuello al cisne, como había dicho Pedro Henríquez Ureña después, sino de desaparecerlo para encontrar al hombre, como declaró Guiseppe Bellini en su libro *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*.³⁸ José Emilio Pacheco escribirá un poema, “Declaración de Varadero”, en 1967, en éste presenta la dicotomía de Darío al enfrentarse con su propio lenguaje y lo caduco del modernismo:

Cierra los ojos para verse muerto.
Comienza entonces la otra muerte, el agrio
batir las selvas de papel, torcerle el cuello
al cisne viejo como la elocuencia:
incendiar los castillos de hojarasca,
la tramoya retórica, el vestuario:
Aquel desván llamado “modernismo”.
Fue la hora
de escupir en las tumbas.
Pasaron, pues, cien años:
Ya podemos
perdonar a Darío.³⁹

En efecto, serán los poetas coloquiales quienes rescatarán lo genial de Darío. Fernández Retamar apunta sobre el modernismo: “En la poesía de Darío ya están presentes el ilogicismo, el desmantelamiento en la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión

³⁶ Rubén Darío, *Poesía selecta*, Visor, Madrid, 1996, p. 119.

³⁷ *Ibidem*, 144.

³⁸ Guiseppe Bellini, *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Bulzoni, Roma, 1990, p. 21.

³⁹ José Emilio Pacheco, “Declaración de Varadero”, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968), en *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1986, pp. 74-75.

propios de la poesía moderna; la ampliación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo, y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema”.⁴⁰ Mario Benedetti menciona que ciertos poemas de Darío, en particular la *Epístola a la Señora de Lugones*, escrito en 1907, dieron toda una concepción del prosaísmo poético actual:⁴¹

Me recetan que no haga nada ni piense nada,
Que me retire al campo a ver la madrugada
Con las alondras y con Garcilaso, y con
El *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien, Muy bien. ¿Y *La Nación*?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?⁴²

También Fernández Retamar resaltaré lo que dijo Benedetti sobre la obra de Darío y agregará que los poetas coloquiales recuperarán los versos en los que el prosaísmo, el humor y la libertad poética son evidentes. Es interesante notar que en este poema Darío confiesa “su innata tristeza, su temperamento neurasténico, su gusto por la bohemia y los placeres de la vida”,⁴³ lo cual cuadra muy bien con los temas sencillos y con el tono conversacional que adoptarán después los poetas coloquiales, quienes se dedican a narrar situaciones más cotidianas.

Para Carmen Alemany Bay, estudiosa de la poesía coloquial, los antecedentes inmediatos de la poesía coloquial están a finales del siglo XIX en América Latina.⁴⁴ La misma situación de falsedad de un lenguaje que no reflejaba la realidad obligó a que surgiera la coloquialidad. Ahí encontramos la inclusión y el manejo de vocablos coloquiales incluidos en los versos. “Desde Darío y el modernismo quedaría constituido el fenómeno de la poesía en prosa o el recurso al ‘prosaísmo’. El lenguaje poético latinoamericano se abre a las posibilidades ilimitadas de liberación artística mediante la

⁴⁰ Roberto Fernández Retamar, “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 298.

⁴¹ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, México, D.F., 2002, p. 23.

⁴² Rubén Darío, “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” en *Poesía selecta*, Visor, Madrid, 1996, p. 215.

⁴³ Alberto Acereda, edición, introducción y selección en Rubén Darío, *Poesía selecta*, Visor, Madrid, 1996, p. 21.

⁴⁴ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*. Publicación electrónica de la Biblioteca Virtual del Colegio de México Daniel Cosío Villegas. (www.colmex.com.mx) p. 41.

incorporación de otros nuevos códigos que codificarán la palabra poética”.⁴⁵ Como ya se indicó, este rasgo no podía ser relevante a principios del siglo XX, pero sería invaluable cuatro décadas después. Fernández Retamar da un lugar predominante al prosaísmo de Darío: “lo que Darío hizo con respecto a la gran poesía francesa en su momento, es decir, la aclimata en nuestra poesía, en nuestra lengua. También hay aquí un acercamiento entre verso y prosa (y especialmente entre verso y *conversación*, que no es lo mismo).”⁴⁶

Así inicia la renovación de la poesía hispanoamericana en la primera década del siglo XX. Mas hay que añadir que no sólo Darío dio muestras de este tipo de poesía. También se encuentran frases coloquiales en las últimas obras de Amado Nervo, y en *Gotas amargas* de José Asunción Silva hay un poema, “Cápsulas”, con los versos:

Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísica
y, al año y medio o más,
se curó con bromuro y con cápsulas
de éter de Clertán.⁴⁷

Lugones fue otro poeta que aportó elementos coloquiales, sobre todo en *Lunario sentimental*, en que se aprecia este acercamiento a una realidad circundante. En el poema “A la luna de verano” leemos:

Una *miss* coqueta
Quisiera volar
En su bicicleta
Con tu rueda impar.⁴⁸

Y en “La luna de los amores”:

La luna, abollada
Como el fondo de una cacerola...
...Se crispa sobre el moño rosa de la pantufla...
Con actitud que consagra
Un ideal quizá algo fotográfico...⁴⁹

⁴⁵ Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990, p. 20.

⁴⁶ Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 173.

⁴⁷ José Asunción Silva, *Obra completa*, Ayacucho, Caracas, 1979, p. 48.

⁴⁸ Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 246.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 244.

El asunto decisivo es que no prevaleció este tipo de poema, el lenguaje cotidiano no tuvo seguimiento en otras composiciones ni logró ser significativo, aunque diera una pauta de lo se escribiría después. Aún así, los elementos que se pueden considerar como una aportación en el discurso poético son la oralidad, las frases o palabras provenientes del contexto prosaico, y la comunicación que empieza a establecer un vínculo directo con el lector. “Será dentro del modernismo, verdadero movimiento de renovación y de originalidad de la poesía latinoamericana, donde los poetas coloquiales hallarán el primer antecedente de su forma de crear. Junto a las princesas, los cisnes, la búsqueda del exotismo y la utilización de formas métricas hasta entonces inusuales en la poesía en lengua castellana, algunos poetas modernistas, y entre ellos la cabeza más visible, Rubén Darío, introducirán elementos prosísticos en sus versos”.⁵⁰ Sin esta base no hubiera podido partir lo demás, pues aunque la estética de Darío no se desprendió del siglo XIX del todo, su lírica abrió un rico cauce a partir de 1890. “La modernidad auténtica de Darío debe buscarse en esos textos, expresión de los momentos en que asumió sin desfiguraciones su condición de hombre poeta”.⁵¹

2- Perspectiva histórica y cultural de las vanguardias literarias: movimientos renovadores que propiciarán nuevas poéticas.

Si hay algo de falso en los ideales de orden y progreso que iniciaron con el siglo XX, junto con la misma propuesta del modernismo como modelo de una realidad hispanoamericana, es la imposibilidad de sus propósitos: la falacia de que la sociedad podría homogeneizarse a partir del progreso. ¿Cómo se podría llevar a cabo semejante utopía si se desconsideraba a los diversos pobladores? Tulio Halperin Donghi menciona las condiciones sociales con respecto al México porfirista que iniciaba el siglo: “Para el régimen mismo, es cada vez más un México europeo, a la vez proyecto y ficción: en las grandes ocasiones las gentes de aspecto indígena son alejadas de las calles centrales de la capital: darían a los ilustres extranjeros una idea tendenciosa del país en que se hallan”.⁵² Las grandes distancias culturales y sociales entre los distintos sectores creaban más fragmentaciones que

⁵⁰ Carmen Alemany Bay, *op. cit.*, p. 41.

⁵¹ Juan Carlos Ghiano, “Vallejo y Darío” en *Visión del Perú*, núm. 4, julio 1969 compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, p. 99.

⁵² Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza editorial, 3ª reimpresión, 2001, p. 317.

posibilidades. Sólo una minoría podía acceder al Arte (con mayúscula) mientras que la mayoría ignoraba ese mundo burgués contra el que se opusieron tanto los simbolistas como las primeras vanguardias europeas. El único contacto que tenía la mayoría de los pobladores con lo que sucedía en su mundo inmediato se daba exclusivamente por medios impresos, como los periódicos. A principios del siglo XX en México, *El Hijo del Ahuizote*⁵³ inicia el Año Nuevo mostrando en su portada la ilustración de un niño hambriento; su cuerpo anémico viste a la usanza francesa. Esta alegoría crítica e irónica señalaba las carencias de una época en la que la literatura en general, y la poesía en particular, no tenían cabida. En aquellos tiempos la mayoría de la población sólo tenía acceso a los escasos medios impresos que circulaban en las calles. Otros periódicos de la época son *El Demócrata*, *Regeneración*, *El Demófilo*, o *El Ahuizote*. Todos serían reprimidos de manera sistemática por sus denuncias; sufrirían juicios, encarcelamientos y persecuciones, pero al final lograrían su objetivo y serían los precursores de la Revolución de 1910.⁵⁴

En los demás países de Latinoamérica la situación no era mejor. También los periódicos cumplen la función de difundir a los autores relevantes: “[...] una prensa de calidad, desarrollada por entonces, da a conocer a estos autores de un extremo a otro del Continente. Una veintena de periódicos difunde las crónicas de José Martí, que conmueven al anciano Sarmiento y deciden la prosa del joven Darío. Entre esos periódicos está *La Nación*, de Buenos Aires”.⁵⁵ Posteriormente Darío escribirá un artículo sobre el futurismo en dicho periódico, pues era su corresponsal europeo. Mariátegui escribía en *Variedades y El Imparcial* de Lima; Mario Andrade en *Diario Nacional* de São Paulo; “el estridentismo mexicano es impensable sin *El Universal Ilustrado*, y el movimiento de vanguardia de Puerto Rico recurrirá a diarios de gran circulación, como *Mundial y Puerto Rico Ilustrado*”.⁵⁶

En este contexto histórico nos cuestionamos qué tipo de poesía podría alcanzar al lector en Latinoamérica, si se pudiera hablar de un público lector. Con una mayoría de analfabetos y un círculo limitado de escritores, es difícil definir un panorama poético. Cómo hablar de

⁵³ *El Hijo del Ahuizote*, enero de 1901.

⁵⁴ Carmen Ruíz Castañeda, "La prensa durante el porfiriato," en *El periodismo en México: 450 años de historia*, Editorial Tradición, Ciudad de México, 1974, p. 209-64.

⁵⁵ Roberto Fernández Retamar, "Intercomunicación y nueva literatura en nuestra América" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, pp. 196-197.

⁵⁶ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 36.

lo literario cuando lo social empalmaba cualquier área. “En México habitaba una población de casi diez millones de personas en condiciones miserables y se hallaban dispersas en un extenso territorio que en gran medida estaba deshabitado”.⁵⁷ Y la situación del resto de Centro y Sudamérica no era mejor. Pero incluso el incipiente cosmopolitismo no hubiera podido dar una cultura literaria de peso. “Carecemos de un estudio sobre el público, sobre los consumidores de literatura en la América Latina, pero todo hace creer que, en buena parte del siglo XIX, ellos apenas sobrepasaban el conjunto de los propios productores de literatura. Los escritores, en medio de masas analfabetas que a su vez producían y transmitían literaturas orales, se leían entre sí, y además (o sobre todo) leían a esos escritores mayores que eran los europeos”.⁵⁸ Y por otro lado, la minoría de intelectuales y/o escritores por lo general se movían en circuitos cerrados, ya fuera como colaboradores en revistas o periódicos, y/o como funcionarios públicos con cargos políticos o diplomáticos. E incluso, tampoco formaban un gremio de peso. “A los escritores, que son pocos e imprimen sus trabajos en no más de quinientos ejemplares, tácitamente se les asigna una misión menos ambiciosa: poner al día las letras mexicanas, acabar cuando menos en este campo con el perdurable retraso, agravado por diez años de guerra civil y por el alejamiento de sus fuentes tradicionales a consecuencia de la conflagración europea”.⁵⁹

Por tanto, aunque es imposible hablar de una cultura literaria a nivel popular a principios de siglo, el modernismo abre camino como un movimiento legítimo. “Ante la todavía vacilante existencia de ese mercado de lo literario, el escritor modernista se vio enfrentado a una forma de doble devaluación social: había ya dejado de ser el poeta cívico de amplia participación e influencia en la vida política del país (Neoclasicismo y Romanticismo) y la sociedad parecía no tener demanda para sus nuevas producciones artísticas. Frente a este desafío [...] Darío comprendió profundamente que la respuesta adecuada era buscar alguna forma de especificidad de la labor y figura del escritor”.⁶⁰ Las rupturas y la renovación que traerían las vanguardias, junto con su originalidad y su rebeldía, desarticularían estas tradiciones inamovibles de los círculos literarios y de lo que se entendía como Poesía (con

⁵⁷ Mauricio Tenorio-Trillo, *op. cit.*, prefacio, 1996: xiii.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 196.

⁵⁹ José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia” en *Revista Iberoamericana* 106-107, Pittsburg, enero-junio de 1979, pp. 332.

⁶⁰ Ángel Rama, *Rubén Darío y el Modernismo: circunstancias socio-económicas de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 24.

mayúscula).

Las vanguardias europeas ofrecieron un abrevadero novedoso aunque hay que recordar que Europa no era lo que había sido en siglos pasados. Eric Hobsbawm comienza su libro *Historia del siglo XX* citando a algunas personalidades que describen ese tiempo como el “más terrible de la historia occidental”,⁶¹ “un siglo de matanzas y guerras”,⁶² o como una época “que despertó las mayores esperanzas... y destruyó todas las ilusiones e ideales”.⁶³ Definido como el siglo “corto”,⁶⁴ porque abarcó desde la Primera Guerra Mundial en 1914 hasta el fin de la era soviética en 1989, Hobsbawm lo concibe desde una tríada periódica⁶⁵ que también sienta los precedentes del avance literario. El primer lapso va de 1914 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial y manifiestamente es una época de catástrofes. Después viene un periodo de veinticinco a treinta años que marca un intervalo de crecimiento económico y de transformación social, consideraba por muchos como la edad de oro “de 1947-1973”.⁶⁶ La tercera época se ubicaría entre la desintegración del comunismo y la consecuente reconfiguración mundial. En estas tres etapas la poesía entra en sincronía con las circunstancias sociales y políticas produciendo una expresión congruente con las vicisitudes del momento.

Lo cierto es que ya desde la primera década del siglo XX se anunciaba un clima tenso. Las vanguardias delataban por dónde iba Europa con su pretendida “gran civilización”. La violencia iba escalando hasta que alcanzaría niveles inimaginables. El arte mostraba esta descomposición general. En realidad, los vanguardismos no hicieron más que traducir la situación histórica de Europa desde sus cimientos. El expresionismo alemán da buen ejemplo de ello. Esta corriente pictórica nace como resultado de la protesta y la crítica al positivismo. Denuncia la creencia ciega de que el positivismo resolvería todo problema:

Pero ni siquiera la predicación positivista logró ocultar las contradicciones que se incubaban en el seno de la sociedad europea y que muy pronto desembocarían en la matanza de la Primera Guerra Mundial. Filósofos, escritores y artistas, en la sensibilidad de su alma, ya sentían los ecos de los primeros derrumbamientos

⁶¹ Isaiah Berlín, (filósofo), citado en Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2004, p. 11.

⁶² René Dumont, (agrónomo y ecologista), citado en Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 11.

⁶³ Yehudi Menuhin, (músico), citado en *Historia del siglo XX*, p. 12.

⁶⁴ Hobsbawm menciona que este concepto se lo debe a Ivan Berend, antiguo presidente de la Academia Húngara de Ciencias, citado en Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 10.

⁶⁵ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibidem*, pp, 15, 16.

subterráneos que preludiaban la tremenda catástrofe. Desde Nietzsche a Wedekind tendían a demostrar la falsedad del espejismo positivista, y trataban de romper su tensa envoltura para descubrir que, dentro de él, sólo se agitaban maléficas insidias”.⁶⁷

Pintores como Otto Dix, de cuyos cuadros se dijo que “eran espejo fiel de una ‘civilización’ perdida o destinada a perecer”,⁶⁸ o George Grosz, quien dibujó a soldados mutilados, inválidos de guerra con brazos de acero parecidos a crustáceos, esqueletos vestidos de reclutas o escenas de desintegración humana, delataban una realidad desahuciada. Estos artistas anticiparon a través de su obra la miseria a la que quedaría reducida el hombre –por el mismo hombre– en los campos de concentración. Mario De Micheli expone su visión en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*:

Gran parte de la vanguardia artística europea tiene su origen en esta situación: al abandonar el terreno de su clase y al no hallar otro al que trasplantar sus raíces, los artistas de la vanguardia se transforman en *déracinés*.^{*} Sin embargo, sería un error involucrar en un juicio apresurado a estos artistas con el decadentismo *tout court*. Ciertamente que no pocas experiencias del vanguardismo coinciden seriamente con las del decadentismo y forman parte de él, pero existe un alma revolucionaria de la vanguardia (que, además, es auténtica alma) que no se puede de ningún modo liquidar de modo tan expeditivo. La existencia de esta alma revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro de la realidad, es la única salvación.⁶⁹

Es justamente en el ámbito artístico de principios de siglo en que se proyecta la metamorfosis del alma humana. La expresión “arte de vanguardia” describió bien la actitud combativa de sus portavoces. “No olvidamos, por cierto, que los pioneros de la vanguardia postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los más elevados valores sociales utópicos y a la esperanza”.⁷⁰ El término “vanguardias” surgió en Francia durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914–1918). Su origen proviene del vocablo francés *avant-garde*, término de origen

⁶⁷ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Cátedra, 2ª edición, Madrid, 1989, p. 72.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 123.

^{*} Desarraigados.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁷⁰ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, p. 17.

militar y político, que reflejaba el espíritu de lucha, de combate y de confrontación que el nuevo arte del siglo oponía frente al llamado arte académico. Este término dio origen a sucesivos “ismos” interrelacionados con las artes plásticas, la música, el cine, y otras artes. Oscar Collazos habla de estas denominaciones: “Ocurridas ya, al iniciarse la tercer década de este siglo, las conmociones artísticas inauguradas por el cubismo en Francia y el futurismo en Italia, cuya impresionante serie de *ismos* recogió en su libro nutrido y festivo Ramón Gómez de la Serna (*Ismos*, 1931), diose en llamar “vanguardia” a la suma o el resumen de estos *ismos*”.⁷¹ En esta sucesión, tras el futurismo italiano siguieron el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, en Francia; el adanismo o acmeísmo, en Rusia; el imaginismo en Inglaterra y en Estados Unidos, el ultraísmo y el creacionismo, en España y en Latinoamérica.

Desde el principio, el arte vanguardista adquirió una impronta provocadora contra lo antiguo, lo naturalista o lo que se relacionará con el arte burgués. De Micheli habla de una ruptura de la unidad “histórica, política y cultural de las fuerzas burguesas-populares en torno a 1848” y del rompimiento de esta unidad nace “el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo”.⁷² No es causalidad que las primeras manifestaciones vanguardistas sean un vasto catálogo de actos y gestos de impacto social, como expresión de un profundo rechazo a la llamada cultura burguesa. La Primera Guerra Mundial, como expresión del afán imperialista y del profundo fracaso de la burguesía por conseguir la paz, será el período en que aflorarán todas estas manifestaciones artísticas con una versatilidad y agilidad desconocidas hasta entonces. Junto con éstas surgirán diversas actitudes de rechazo a la guerra. Por eso, los vanguardismos se suceden uno tras otro, pues tratan de explicar los diferentes matices de la prismática realidad. “[...] esos movimientos eran sólo manifestaciones de la revolución vanguardista que se había registrado en las artes mayores antes de que se hiciera añicos el mundo cuya desintegración expresaban”.⁷³

Si las vanguardias despuntan antes y durante la Primera Guerra, alcanzan su apogeo en la década de los veinte para entrar en crisis a partir de 1929 y desaparecer en los treinta. En esos años, los artistas se enfrentaron al mundo de las ideas proveniente del pensamiento

⁷¹ Oscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, p. 197

⁷² Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª edición, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 22.

⁷³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 7ª edición, Crítica, Barcelona, 2004, p. 185.

burgués: unos derivarán hacia la anti-burguesía de tipo fascista, como el futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti, mientras que otros volcarán su rebeldía en el movimiento proletario izquierdista. De esta forma, los grandes movimientos que marcarán el siglo XX en Europa, el fascismo y el nazismo, y por otro lado, el comunismo, se exhibirán en sus años iniciales de poder a través de una estética y unas formas vanguardistas. El caso más claro es el surrealismo francés y su apuesta por la revolución comunista. Aunque habrá críticas con respecto a su verdadera función social. En Latinoamérica, César Vallejo cuestionará la verdadera adhesión al comunismo y señalará los defectos y las falsedades de Breton y otros surrealistas:

Los superrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas. Cada superrealista hizo lo que le vino en gana. Rompieron con numerosos miembros del partido y con sus órganos de prensa y procedieron en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas. Desde el punto de vista literario sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras. El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediabilmente.⁷⁴

Aún así, en Europa, los artistas surrealistas serán perseguidos y vetados por los aparatos culturales del Estado, como ocurrió en la URSS estalinista a partir de 1923 con las purgas y en la Alemania nazi de 1933 con la prohibición de todo lo que no mostrara los valores de la cultura nacionalsocialista. *“Politics was not just one side of life, or one among many other sciences; it was instead the concrete expression of the Nazi world view. This world view was held to be the very crux of what it meant to be a German, and therefore politics was the consciousness of race, blood, and soil, the essence of the Nazi definition of human nature”*.⁷⁵ Mientras que se veta a los poetas futuristas a partir de la nueva estética realista y

⁷⁴ César Vallejo, “Autopsia del superrealismo” publicado en *Amauta*, núm. 30, abril-mayo de 1930, pp. 44-47.

⁷⁵ George L. Mosse, introducción de *Nazi Culture*, Grosset & Dunlap, Nueva York, 1964, p. xx. Traducción: la política no sólo era un aspecto de la vida, o uno más entre otras muchas ciencias; más bien era la expresión

populista tras la guerra civil revolucionaria, los nazis decomisarán la pintura vanguardista que había caracterizado el renacer cultural alemán y la etiquetarán de “arte degenerado”. Cuando Adolfo Hitler alcanzó la cima de su poder, dio una idea sucinta de lo que era el concepto de cultura. Celebró la inauguración de la Primera Exhibición de Arte Alemán el 18 de julio de 1937.⁷⁶ La exhibición se expuso en un edificio construido para ese propósito y debía mostrar lo que era la cultura nazi a través del arte. En primer término se hallaban las representaciones de la naturaleza (40 por ciento de los cuadros), y después abundaban los campesinos y los temas en los que aparece la familia. “*Art must have clarity, as Hitler stated, and the idyllic pictures symbolize well the traditionalism of the framework within which National Socialism did its work*”.⁷⁷ La Exhibición de Arte Degenerado se mostró en un salón contiguo proveyendo una lección para la gente que, según Hitler, “no entendía con apretones de mano”.⁷⁸

Ésta es la clase de contradicción que dejaban ver las vanguardias. Ahora bien, si los tanteos iniciales de la vanguardia europea datan de comienzos del siglo (Picasso, Apollinaire y Max Jacob se agrupan en 1904), sólo hasta 1920 se desencadena una verdadera crisis de transición. Es el fin del movimiento dada y los comienzos del surrealismo (*Les Champs magnétiques* de André Breton y Philippe Soupault aparece en 1921).⁷⁹ La innovación invade de manera más o menos simultánea todos los sectores de la actividad humana: técnico, científico, filosófico y artístico. Aparejado al desarrollo industrial, se sacuden los viejos pilares ideológicos. Las nuevas doctrinas trastocan por completo la visión del mundo: historicismo, vitalismo, teoría de la relatividad, psicoanálisis, psicología de la forma, empirismo lógico. La facilidad de desplazamiento amplía los conocimientos etnográficos. Ya no hay una cultura por antonomasia que pueda considerarse como paradigma supremo. El modelo occidental queda relegado por la metamorfosis que atraviesa Europa. “Aún así, para la mayoría de los artistas del mundo no

concreta de la perspectiva del mundo nazi. Esta perspectiva del mundo resultaba ser el mismo eje de lo que significaba ser un alemán, y por tanto la política era la conciencia de la raza, la sangre y la tierra, la esencia de la definición nazi de naturaleza humana.

⁷⁶ Ibidem, p. xxiv.

⁷⁷ Ibidem, p. 3. Traducción: el arte debe tener claridad, como declaró Hitler, y las pinturas idílicas simbolizan bien el tradicionalismo del marco dentro del cual el nacionalsocialismo hacía su trabajo.

⁷⁸ Ibidem, p. 4.

⁷⁹ Mario De Micheli, *op cit.*, pp. 175-177.

occidental el principal problema residía en la modernidad y no en el vanguardismo”.⁸⁰ Pero será la guerra de 1914 la que evidencie la gran frustración: el desarrollo técnico al servicio de la destrucción masiva. Ni la cultura ni el refinamiento atesorados por Europa pueden impedir el desastre. El dadaísmo y el surrealismo son la respuesta de una juventud decepcionada que reacciona contra una sociedad cuya conducta denigra y cuyas concepciones de vida considera caducas. “El hombre moderno se ha convertido en el náufrago de un mundo civilizado repleto de objetos desvaídos, carentes de su sentido humano”.⁸¹ Crisis de valores, realidad que se desmorona: los poetas se sienten desamparados. De ahí su visión desintegradora, su soledad, su angustia, la tónica de desasosiego y de resquebrajamiento que tiñe a tanta poesía en todo el mundo occidental. “La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que lo sustentaban”.⁸²

Contrapuesto a la desesperación, se produce, como salida, un ahínco por lo vital, la búsqueda de una poesía ligada directamente a la vida real y cotidiana, un volcarse hacia las fuentes primordiales de la existencia; un desdén por el excesivo buen gusto de los simbolistas, por la mediatización libresca de las vivencias, por todo lo que fuera tradición literaria contra toda normativa que constriña la espontaneidad. El razonamiento no es la única facultad cognoscitiva sino que ahora se complementa con la intuición, la cual percibe la realidad desde otros ángulos. Una ola de ideologismo envuelve a la poesía contemporánea; ésta se propone incorporar a sus dominios todas las parcelas hasta entonces menospreciadas o reprimidas por prudencia, pudor o inhibiciones: lo caótico, lo inconsciente, lo demencial, lo erótico, las zonas oscuras de la mente, lo onírico, lo disonante, lo desmesurado, lo feo, lo deforme. Estos cambios estructurales se propagarán por doquier. Ya nada volverá a ser igual en la poesía, ni en el arte en general.

Hay un común denominador que subyace al fondo de todas estas tendencias y es que todos los “ismos” no excluyen buena dosis de contradicción y de confusión. Aún así, en esos momentos la literatura se entregaba a un continuo ejercicio de experimentos creadores que coexistieron o se sucedieron rápidamente.

En términos históricos, la literatura de vanguardia es la que corresponde a la posguerra

⁸⁰ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 194.

⁸¹ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, p. 120.

⁸² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, capítulo I, p. 30.

que siguió a 1918, aunque algunos movimientos, como el futurismo o el cubismo, son inmediatamente anteriores. Diez años después Europa disfrutaba de una relativa prosperidad y optimismo. En este lapso se siente el deseo de olvidar los horrores pasados por lo que se practica una literatura de “evasión”. Estamos en el momento de lo que Ortega llamó *la deshumanización del arte*, aunque hay que añadir que según José Carlos Mariátegui, Ortega tampoco entendió muy bien lo que era el arte nuevo pues dio una definición basándose en lo que corresponde “típicamente a una decadencia”⁸³ para delimitar lo que era una revolución. En otras palabras, Mariátegui hace responsable a Ortega y Gasset de que no se distingan los elementos revolucionarios del arte moderno en el mundo hispanoamericano. Aún así, visto a la distancia, Latinoamérica iba a emprender en su poesía un camino completamente distinto al que recorrería España.

Lo cierto es que el surgimiento de las vanguardias artísticas y literarias se relacionó íntimamente con el periodo de mayor intensidad social e ideológica del siglo XX: el periodo que va desde la Primera Guerra de 1914 al inicio de la Segunda Guerra en 1939. En esos veinte años se solidificaron las experiencias del nuevo arte. Unas pasarán rápidamente mientras que otras se incorporarán al arte para siempre, como el surrealismo, que fue la propuesta más perdurable. Vemos cómo la depresión económica de Occidente coincidió con una honda crisis espiritual en la que naufragaron el optimismo y los ideales que habían nutrido a la década anterior a 1930. A partir de esta fecha, la poesía, manteniendo algunas adquisiciones de los años veinte, perderá extremosidad y tomará otra trayectoria. La gran confrontación ideológica y militar de la década de los cuarenta, tras la Segunda Guerra, acabará con los vanguardismos. Sus restos derivarán en el arte moderno cuya expresión más genuina será el arte de los Estados Unidos a partir de los años cuarenta.

3- Breve anatomía de las principales vanguardias: pilares de la poética coloquial.

El hecho de que nos detengamos en la esencia de las vanguardias parecería ocioso. No obstante, la poesía coloquial no partió del modernismo *per se* aunque superficialmente eso parezca. Los poemas coloquiales podrían ser la contraposición de cualquier composición vanguardista, a primera vista, dado que es muy evidente la claridad semántica y la sencillez sintáctica. Pero en realidad, esto no es así. De hecho, no son pocos los poetas coloquiales

⁸³ Para ver la opinión completa, véase la presentación de la revista *Amauta*, año 1, núm. 1, septiembre de 1926, p. 1.

que iniciaron ensayando en alguno de los ismos y después, continuaron en otra línea del lenguaje. También hay que decir que los mismos poetas coloquiales mencionan poco las vanguardias como antecedente. Sin embargo, si analizamos la poética coloquial en Latinoamérica, encontramos que sus elementos constitutivos no vienen del modernismo o del mal llamado posmodernismo. Sólo podrían provenir de las rupturas y la extrema libertad que asentaron las vanguardias. Pero como éstas entraron en desuso y perdieron popularidad, de alguna manera sus méritos han quedado en el olvido y por ello se descuentan sus aportes. Sin embargo, la labor de este trabajo es encontrar los orígenes de la poesía coloquial y por ello, es obligado retomar esta época cuya riqueza, no está por demás decirlo, fue extraordinaria.

Las vanguardias más sobresalientes del siglo XX y que tuvieron más influencia en todas las artes fueron el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo. En Latinoamérica se desarrollaron el creacionismo y el ultraísmo cuyos fundadores, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, viajaron a Europa en la década de los veinte. A su vez, surgieron otros vanguardismos como el estridentismo en México y el postuismo en la República Dominicana, entre otros. Pero incluso las vanguardias latinoamericanas se fundaron en varios preceptos que ya habían concretado las vanguardias europeas, por más que los poetas quisieran darles un sello ciento por ciento original. También cabe mencionar que muchos ismos llegaron tarde a América y se acoplaron de un modo particular creando fusiones con otras tendencias, como el nativismo en Uruguay.

Sin embargo, para entender las vanguardias latinoamericanas hay que conocer primero las vanguardias europeas a partir de sus fundamentos. En gran medida, esto deja ver lo que es original y lo que es mera repetición o, incluso, adaptación, así como también se pueden apreciar las diferencias que posteriormente se desarrollarían en tendencias poéticas americanas. Con excepción del expresionismo que no tuvo un desarrollo concreto en Latinoamérica, los demás vanguardismos sí sentaron sus raíces en la producción artística. Cada una aportó distintos modos de expresar la realidad y por eso es relevante entender sus rasgos característicos.

La primera vanguardia que apareció en la faz europea fue el futurismo, un movimiento literario y artístico surgido en Italia en el primer decenio del siglo XX y que tuvo su mayor auge en la década de los veinte, aunque algunas de sus manifestaciones continuaron en los

años treinta y aún después de la Segunda Guerra Mundial. “El futurismo toma la delantera de todos los *ismos* como violenta reacción contra la burguesía de la época, contra el arte museológico y contra todo parámetro pasatista. El intento de abolir el tiempo y la distancia aproxima el futurismo italiano con el simultaneísmo y el multiperspectivismo propuestos por los cubistas de la década del 10”.⁸⁴ El futurismo logró convertirse en una corriente internacionalista, que si en algunos casos se circunscribió a un espacio reducido, en otros se extendió a una amplia comunidad lingüística, en países culturalmente tan dispares como Italia y Rusia.

“El padre del futurismo nace directamente de los lívidos lomos del decadentismo francés ruidosamente aliado al ‘superhombre’ nietzscheano”.⁸⁵ Nos referimos a Filippo Tommaso Marinetti quien publicó un primer *Manifiesto* el 20 de febrero de 1909 en *Le Figaro* de París. Ahí proclamó como formas de expresión la agresividad, la temeridad, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo, y a la par, celebraba la velocidad, la máquina, la industria y la modernización general. En 1912, el mismo Marinetti apuntó en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*⁸⁶ que el medio específico de expresión literaria eran las “palabras en libertad”, las cuales eran capaces de traducir, por analogía y sugestión, los mecanismos psíquicos y el frenesí de la vida moderna. Esto incluía abolir la sintaxis, la puntuación y los calificativos del discurso (adjetivos y adverbios).

En esencia, el futurismo es una proyección exasperada hacia el futuro y si por un lado expresa la voluntad de romper con la tradición, por el otro demuestra una cierta incapacidad de realizarse en formas menos hipotéticas y más actuales. El deslumbramiento de los futuristas ante el “mundo moderno”, ante una nueva era de máquinas en que parecían multiplicarse los poderes del hombre, no dejaba de tener justificación. Posteriormente los vanguardistas latinoamericanos mostrarán el mismo asombro ante la tecnología. Esto es parte del entusiasmo con el que inició el siglo XX cuyo tenor de “orden y progreso” retumbaría en todos los centros urbanos que se preciaban de modernos. También es parte de la resaca del positivismo y de la razón cartesiana, pues aunque Descartes no había elaborado una doctrina estética, el proceso de conocimiento de la realidad que instituye su

⁸⁴ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 34.

⁸⁵ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas en el siglo XX*, p. 60.

⁸⁶ J. Brihuega. (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 37-40.

obra presenta elementos que afectan la perspectiva estética. Se trata de “aspectos fundamentales de la teoría cartesiana del conocimiento como el rechazo de la imaginación y la fantasía, la negación de la memoria histórica y la tradición, la negación de la memoria biográfica individual, el rechazo absoluto de la naturaleza interior del hombre o el cuestionamiento de los elementos sensibles de la experiencia, en los que reposa su moderna concepción de la crítica filosófica”.⁸⁷

Uno de los aspectos más llamativos del futurismo es lo caprichoso, que se enmascara de triunfalismo para rechazar el mito de la derrota propio del romanticismo y del decadentismo. Los futuristas cultivarán, por el contrario, el mito de la victoria. Claro, victorias ficticias coronadas no por una gloria aristocrática y solitaria (como en Gabriele D'Annunzio), sino por el escándalo en los cafés, en las calles, en las salas de conferencias, lo que a ellos parecía una victoria (de rebeldía) frente a los moldes rígidos de la sociedad. Aún así, el futurismo fue una escuela de polémica y de moral. Si usó con eficacia la técnica publicitaria, admitiéndola de golpe en la expresión artística, lo hizo con una finalidad básicamente pedagógica. Pero ello no impidió que los futuristas transformaran, con el tiempo, los temas iniciales de la máquina, la velocidad y la técnica, en pretextos para exaltar la violencia, el imperialismo, la guerra, la “higiene del mundo” y, por lo menos con Marinetti, el fascismo, lo que demeritó el valor que había tenido el futurismo en sus inicios y limitó su prolongación posterior.⁸⁸

La siguiente vanguardia es el cubismo literario que nace del cubismo pictórico y se llama así por la fraternidad entre los artistas de uno y otro bando. Ambos comparten diversos puntos de semejanza en sus doctrinas de abstracción y/o evasión artística. Así, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars y Max Jacob son los guías de la literatura cubista, y participaron de las inquietudes artísticas de Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Bracque y Robert Delaunay.⁸⁹ Esto explica en parte por qué la poesía cubista, abandonando los elementos musicales tan queridos para el simbolismo, se haya convertido en una poesía puramente visual. En el poema cubista no se plasma la realidad externa sino la proyección poliédrica y acelerada del espíritu. La imagen cubista es intrincada y polifásica como un

⁸⁷ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, p. 98.

⁸⁸ Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 75.

⁸⁹ V. Essers, “La modernidad clásica. La pintura durante la primera mitad del siglo XX”, en *Los maestros de la pintura occidental*, volumen II, Taschen, Barcelona, 2005, pp. 546-547.

mosaico. El poema cubista es una yuxtaposición instantánea de imágenes autónomas, desligadas. Se recrea en lo visual y desprecia lo auditivo. No hay anécdota ni argumento ni historia. Cada verso o doble verso es una célula independiente que a su vez está confederada con lo demás para dar un poema cuyo centro unificador es el mismo poeta. Su enfoque, las fracciones de la realidad que la inspiran, no están en el pasado sino en el presente, en la vida y no en el sueño; en la vida moderna con su velocidad y dinamismo.

La figura principal de este movimiento, sin duda, es el poeta Apollinaire, quien en 1911 publicó *El bestiario o el cortejo de Orfeo* y en 1913 publicó su libro *Alcoholes*, así como un importante manifiesto en el que se encuentran las siguientes exhortaciones: “palabras en libertad”, “invención de palabras”, “destrucción”, “supresión del color poético, de la copia en arte, de la sintaxis, de la puntuación, de la armonía tipográfica, de los tiempos y personas de los verbos, de la forma teatral, de lo sublime, del verso y de la estrofa, de la intriga en los relatos, de la tristeza”.⁹⁰ Pierre Reverdy fundará en 1917 la revista *Nord-Sud*, que disputará luego la paternidad del creacionismo al poeta chileno Vicente Huidobro, y que será, junto a Apollinaire, uno de los poetas más admirados por la nueva generación en la que se encontraban los futuros surrealistas: André Breton y Paul Eluard.

En general, en el cubismo se alude a un importante sector de la poesía francesa cuyo punto inicial podría situarse en 1896 y que en 1917 confluye con el dadaísmo,⁹¹ el cual surgió en Suiza. Pero el dadaísmo tampoco se quedará en Zürich, después de un tiempo se expandirá a Alemania y a Francia y posteriormente se trasladará a Estados Unidos en 1916. En París ya era el movimiento de moda en 1923. El dadaísmo tiene la particularidad de no ser un movimiento de rebeldía contra otra escuela anterior sino que se funda al cuestionar el marco conceptual del arte y de la literatura anterior a la Primera Guerra Mundial.

Tristan Tzara pronto se convirtió en el promotor y principal exponente del movimiento. Entre él y Hugo Ball dieron sustancia a la teoría dadaísta.

El dadaísmo se puede considerar el primer movimiento artístico que se basa en el desarrollo de lo ilógico, de lo absurdo. Su vigencia fue corta pero ayudó a arraigar una serie de actitudes y reflexiones que luego se plasmarán en el surrealismo. El artista dada es

⁹⁰ Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1994, p 12-15.

⁹¹ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, traducción castellana de Juan Ramón Capella, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 35-47.

productor de arte y también de una actitud humana. Tzara decía que dada era “una fórmula de vida”. Sus preceptos principales son:

1) Dada es el punto final en una etapa de la evolución del arte.

2) Dada no desarrolla nuevas propuestas a partir de lo anterior sino que crea una conciencia de que “esto es el fin del camino” y una actitud de “saltar el precipicio” hacia algo nuevo, de ahí su profundo rechazo incluso a las vanguardias previas (futurismo, cubismo).

3) Dada sostiene la idea del primitivismo, de la creación espontánea de la obra de arte.

4) El vitalismo dadaísta pasa por la reivindicación del nihilismo, de la duda sistemática: Todo es dada, por lo tanto, hay que desconfiar de dada. El artista dada opta por la locura, la burla, el humor, el exhibicionismo, incluso el terrorismo cultural como juego para desorientar al burgués. Se opone a las nociones de gusto y producción artística clásicas.

5) El artista se integra al mundo circundante. Para ello expondrá frecuentemente sus ideas a través de manifiestos y revistas, subrayando los aspectos de denuncia de la guerra, del capitalismo, de las ideas burguesas, de todo lo que para él sea caduco.

6) El lenguaje es la fuerza natural del hombre; es un arma de provocación. Desde esa perspectiva la poesía no puede existir para el placer sino para la provocación y la agresión. La técnica que Tzara plasmó en su texto *Para hacer un poema dadaísta* ilustra bien esa actitud.⁹²

Aunque se haya dicho que el surrealismo viene directamente del dadaísmo es importante señalar una gran diferencia. El dadaísmo es un arte que propone destruir; voluntariamente provoca el caos y tiende a una postura de aniquilamiento, mientras que el surrealismo construye una concepción del arte y de la vida. Como expone Octavio Paz: “[...] para Dada [...] la poesía no era una construcción sino una experiencia, no algo que hacemos sino algo que alternativamente nos hace y nos deshace. [...] La poesía como re-conocimiento. Para los surrealistas, la poesía no era contemplación sino un medio de transformación del mundo y de los hombres”.⁹³ Por otro lado, desde el inicio, el postulado del psicoanálisis de Sigmund Freud había generado una gran controversia en varios sectores científicos y

⁹² Richard Ball, *Flight Out Of Time*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1996, pp. 11-43.

⁹³ Octavio Paz, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca de bolsillo, 4ª edición, Barcelona, 1993, p. 178.

artísticos.⁹⁴ En el surrealismo ejerció una influencia decisiva. Sus teorías acerca del mundo autónomo de los sueños, de la capacidad automática de la psiquis, del oscuro mundo interior de la mente —el subconsciente o inconsciente— revelan una nueva naturaleza del arte humano. André Breton, uno de los principales fundadores y promotores del movimiento, comienza a estudiar al psicoanalista vienés en 1916 y desarrollará un amplio caudal de conocimientos sobre dichas teorías.

El resultado de aquella indagación y del encuentro posterior con varios artistas será la revista *Littérature* fundada por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault como consecuencia de la crisis del dadaísmo. En 1924 Breton redacta el *Primer Manifiesto* del surrealismo. El concepto del surrealismo ya lo había expresado Guillaume Apollinaire en 1917 con su obra de teatro *Las tetas de Tiresias* que nombró “drama surrealista” porque no halló mejor palabra. Dijo: “Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo.”⁹⁵ Sin embargo, Breton aporta un nuevo contenido y una nueva significación. “De 1919 a 1925 el superrealismo fue un movimiento escandaloso, nihilista y polémico. A partir de 1925 se orientó, con cierta seriedad, hacia la filosofía y la política”.⁹⁶ Su inclinación izquierdista no evitó que el comunismo estalinista desconfiara de ellos. Esto, a su vez, no impidió que Breton redactara su *Segundo Manifiesto*⁹⁷ en diciembre de 1929 en el que criticaba a aquellos surrealistas “puros” que no habían apoyado la revolución marxista. La convergencia con el marxismo se debió a que los surrealistas se sintieron atraídos por “sus promesas de violencia y subversión. Las dos utopías: la del comunismo económico y la del comunismo psíquico. El comunismo, sin embargo, se interesaba más por la condición social común (el hambre) que por la condición humana común (la subconsciencia)”.⁹⁸ Para 1930 el surrealismo alcanza su mayor florecimiento.

Todos los vanguardismos interrelacionan las artes plásticas, la música, el cine y la creación literaria. El surrealismo no fue excepción, su lírica convive con la narrativa, la pintura y el cine. De todos los “ismos”, el surrealismo podría dar sentido por sí solo a todo

⁹⁴ Bruno Bettelheim, *Freud and Man's Soul: An Important Re-Interpretation of Freudian Theory*, Vintage Books Edition, Nueva York, 1984, p. 78-80.

⁹⁵ Dan Franck, *Bohemios*, Olleros Ramos, Madrid, 1999, p. 358.

⁹⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, p. 147.

⁹⁷ Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, París, 1994, pp. 64-66.

⁹⁸ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 147.

el movimiento vanguardista. Como menciona Anderson Imbert:

En los años de la primera Guerra Mundial y en los que inmediatamente siguieron la antropología filosófica avanzó en Europa a grandes pasos. Pues bien: al mismo tiempo que filósofos, sociólogos, psicólogos, biólogos querían responder a la pregunta ‘¿qué es el hombre?’, los escritores de vanguardias, independientemente de la antropología, contribuían sin embargo a ella con sus propias exploraciones, una de las cuales fue el surrealismo. No se planteaba el problema en términos antropológicos pero se proponía expresar tenebrosas zonas que nunca antes la literatura había pisado. El estilo de esos escritores era tan caótico como el objeto que describían: el caos humano.⁹⁹

La capacidad imaginativa y la sugerencia de sus construcciones mentales significaron una verdadera revolución en el arte posterior a la Primera Guerra Mundial. Con la Segunda Guerra Mundial el movimiento llega a América. Breton, exiliado en los Estados Unidos, funda allí la revista *V.V.V.*, conoce a Trotski en México y propicia el efecto surrealista en México y en otros países latinoamericanos.

En cuanto a la palabra, *surréalisme* es un término francés compuesto del prefijo *sur* que significa “sobre” y el vocablo *réalisme*, realismo. Los fundamentos del surrealismo se resumen en varios puntos:¹⁰⁰

1) Alejado del nihilismo dadaísta, el surrealismo pretende desentrañar el sentido último de una realidad más amplia o “superior”. Como dijo Breton, quiere develar “el funcionamiento real del pensamiento”, con “ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón”.

2) Para los surrealistas, el descubrimiento de esa realidad más amplia pasa por la reivindicación del subconsciente y del sueño a los cuales otorgan una entidad de igual o mayor importancia que los estados de conciencia. Se trata de estudiar de forma sistemática los mecanismos del subconsciente.

3) Todo lo anterior implica superar los formalismos en el arte para que éste pueda entrar a la colectivización, a la democratización. Todos los humanos manejamos un mismo lenguaje que es el de los sueños. El poeta surrealista –como porta-llaves que es, según Breton– conecta los planos real y suprarreal de la realidad mediante símbolos y mitos, que

⁹⁹ Ibidem, p. 18

¹⁰⁰ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, traducción castellana de Juan Ramón Capella, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 73-79.

son las claves.

4) La escritura automática es un instrumento para hacer patente el mundo suprarreal. Ya no se trata de las palabras orientadas hacia la libertad futurista, ni de la asociación de frases del cubismo, ni del absurdo dadaísta enconado en el sarcasmo. La escritura automática responde a un mecanismo más elaborado (y más paradójico): “Escribid rápidamente, sin tema preconcebido, lo bastante rápido para no sentir la tentación de releeros...la frase vendrá por sí sola, sólo pide que se la deje exteriorizarse”.

5) Otros mecanismos de lenguaje son el ensamblaje fortuito de palabras (collage de frases recortadas de periódicos) y la reseña de sueños (*compte-rendu des rêves*).

6) Los poetas surrealistas mezclan objetos, sentimientos y conceptos que la razón mantiene separados; aparecen asociaciones libres e inesperadas de palabras, metáforas insólitas, imágenes oníricas que pueden alcanzar el delirio. Pero todo ello no responde a un impulso gratuito, como en el dadaísmo o el creacionismo. Para el surrealista, su lenguaje acarrea una densa carga humana, incluso una carga subversiva que libera al propio lenguaje del peso de las pasiones reprimidas. A través del lenguaje se devela el subconsciente libre de cada uno y de todos.

¿Quién, por lo tanto, entre los lectores de este diario, no se sintió arrebatado por la extraña poesía que se desprende de los sueños? [...] Por lo tanto, basta de expulsar esa razón encadenadora y escribir, escribir, escribir, sin parar, sin tener en cuenta el embotellamiento de las ideas. No existe más la necesidad de saber qué es un alejandrino o una lítote. Tenga a mano papel, tinta y una lapicera con una pluma nueva e instálese confortablemente ante su mesa. Ahora, olvídense de todas sus preocupaciones, olvídense de que es casado, de que su hijo tiene sarampión, olvídense de que es católico, de que es comerciante y que el fracaso lo rodea, olvide que usted es senador, que usted es discípulo de August Comte o de Schopenhauer, olvídense de la antigüedad, de la literatura de todos los países y de todos los tiempos.¹⁰¹

Así compendió Benjamín Péret lo que era el surrealismo en su artículo “La escritura automática” (1929). O como lo sintetiza Maurice Nadeau: “Mídase el camino recorrido desde la época en que el hombre sólo sabía expresarse por medio de artificios lógicos. A

¹⁰¹ Benjamín Péret, “La escritura automática” publicado en *A Phala. Revista do Movimento Surrealista* 1 (agosto, 1967), pp. 133-134, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 428.

partir de este momento, el surrealismo puede gloriarse de haber hecho retorcer buen número de fronteras”.¹⁰²

En cuanto al creacionismo y al ultraísmo, podemos situar su proceso evolutivo entre 1918 y 1923. Conectado con las tendencias vanguardistas provenientes de Francia, estas dos vanguardias se caracterizarán por rechazar lo sentimental, lo trágico, lo subjetivo y lo íntimo. Ya no es época –dicen los ultraístas– de cantar al amor, a la muerte, a Dios; ni siquiera al hombre. El poeta, como creador que es, debe purificar la literatura de toda la carga moral, filosófica o política que le había impregnado el romanticismo. La poesía, como el arte, se convierte en un fin en sí misma. Frente a otras tendencias que todavía mantienen la carga literaria, estos movimientos poéticos son quizá los que más se distancian de la literatura como reflejo de la realidad del mundo circundante.¹⁰³

En 1918 el poeta chileno Vicente Huidobro llega a España tras su estancia en París. Es común acuerdo que Vicente Huidobro es el fundador del creacionismo. “Fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear”.¹⁰⁴ A través de ese término Huidobro quiso establecer que la obra literaria es totalmente autónoma del mundo exterior. El poeta ya no imita a la naturaleza sino que la equipara. “Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*”.¹⁰⁵ El poeta elimina todo lo descriptivo o anecdótico. Hay que “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”. Más allá de la mimesis aristotélica, el poeta es autónomo y participa de la creación como autor. “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados, no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la

¹⁰² Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, p. 69.

¹⁰³ Gloria Videla, *El Ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 89-102.

¹⁰⁴ Vicente Huidobro, “El creacionismo” publicado en francés, “Le créationnisme”, en *Manifestes*, París, Éditions de la Revue Mondiale, 1925, pp. 31-50, tomado en Vicente Huidobro, *Obras completas*, edición de Braulio Arenas, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964, tomo I, pp. 672-681.

¹⁰⁵ Vicente Huidobro. “Non serviam”, conferencia dictada en el Ateneo de Santiago, 1914, en *Obras completas*, pp. 653-654.

realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización”.¹⁰⁶

El creacionismo será una de las vanguardias más interesantes desarrolladas en Latinoamérica. También tuvo grandes representantes en España, como Gerardo Diego y Juan Larrea. Y por otro lado, formuló teóricamente una estética y una poética a la vez que las llevó a cabo en la práctica. Vicente Huidobro recopiló de manera detallada y sistemática todos los principios de este movimiento en su manifiesto “El Creacionismo”, aparecido por primera vez en francés en su libro *Manifestes* (1925).¹⁰⁷ Ahí justifica la existencia del creacionismo antes de su llegada a París: “El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París”.¹⁰⁸

Sin embargo, lo que más interesa de la formulación teórica de Huidobro es su propuesta de poesía universal, lo que nos permite comparar esta concepción poética con la defendida por Ezra Pound, quien, al igual que Huidobro, aunaba la aportación teórica con la producción poética: “Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas”.¹⁰⁹ Al final de este manifiesto Huidobro ratifica su idea de que el poeta es un creador comparable con un dios. De ahí que repita la frase de *Horizon carré*: “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.¹¹⁰

Ahora bien, los rasgos del creacionismo se pueden enumerar en varios puntos:

- 1) Supresión de los signos de puntuación.
- 2) Yuxtaposición gratuita de imágenes, sin referente claro.
- 3) Ilaciones semánticas de las imágenes, sin un hilo conductor aparente; a veces la fonética juega ese papel unitario.
- 4) El poeta crea imágenes sorprendentes porque son únicas.
- 5) El poema prescinde de lo anecdótico, de lo descriptivo.

Por último, el ultraísmo, otra vanguardia relevante que surge en un contexto europeo de

¹⁰⁶ Vicente Huidobro, “El creacionismo” en *Obras completas*, pp. 672-681.

¹⁰⁷ Vicente Huidobro, *Manifestes*, París, *Éditions de la Revue Mondiale*, 1925, pp. 31-50, en *Obras completas*, edición de Braulio Arenas, Santiago: Zig-Zag, 1964, tomo I, pp. 672-681.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 672-681.

¹⁰⁹ Vicente Huidobro, “El creacionismo” en *Obras completas*, pp. 672-681.

¹¹⁰ Vicente Huidobro, “Non serviam” en *Obras completas*, pp. 653-654.

renovación artística y literaria.

Algunos rasgos característicos de la poesía ultraísta serán la riqueza de imágenes y las metáforas sorprendentes, así como el tono lúdico de la creación estética, un profundo lirismo, la agudeza conceptual y el sentido del humor, como se puede apreciar en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.¹¹¹

La palabra “ultraísmo” (del latín *ultra*: más allá) es un neologismo que puso en circulación Guillermo de Torre, y que fue reciclado por Rafael Cansinos-Assens quien utilizó el término para titular un breve manifiesto *Ultra*. En realidad, el ultraísmo tiene bastante en común con el creacionismo. Su corta vida en España no impidió que floreciera en Latinoamérica, donde lo promovió Jorge Luis Borges, además de González Lanuza, entre otros.

Ya desde el primer manifiesto se esbozan los objetivos de su grupo: “Proclamamos la necesidad de un ultraísmo, (...) nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra, como hoy pretende lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título: Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida”.¹¹² En este manifiesto se enuncia el propósito fundamental del grupo: crear un arte nuevo que supla la última etapa literaria, el novecentismo, lo cual implica el abandono de las técnicas de expresión poéticas del modernismo decadente y la apertura a los movimientos de vanguardia europeos.

Los rasgos más visibles de la nueva estética serían, de acuerdo con las reflexiones de Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, los siguientes:

1) Hay una predilección por la poesía lírica y predominio del culto a la imagen y la metáfora (reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora). Una poesía entendida como síntesis; fusión de imágenes y estados anímicos, es decir, simultaneísmo y velocidad imaginativa.

2) En el contenido teórico suprimen el elemento sentimental y erótico de la poesía confesional o de las posibles referencias morales. Preferencia por los temas de la vida moderna pero resaltando sus connotaciones líricas. En todo caso, se trata de vislumbrar el fondo primigenio de las realidades del mundo.

¹¹¹ Gloria Videla, *El Ultraísmo*, p. 173.

¹¹² Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Visor, Madrid, 1965, pp. 214-216.

3) En el plano lógico y sintáctico suprimen las cadenas de nexos y las fórmulas de equivalencia (como, semejante a), se eliminan los adjetivos, los adverbios, con lo cual se rompe la continuidad del discurso; resaltan las percepciones fragmentarias con la convicción de que se potencia la pureza del flujo lírico.

4) En el aspecto formal suprimen los elementos ornamentales; desaparece la rima y ciertos valores retóricos y musicales; atención a los valores visuales y plásticos. Los ultraístas relacionan la poesía con la pintura y la arquitectura, se entusiasman con el cubismo, de ahí su interés por imitar gráficamente los objetos sugeridos en el poema por medio de una presentación tipográfica en la que se juegan los espacios en blanco, las alineaciones quebradas, las ondulaciones, los círculos y otras figuras geométricas.

A pesar de su corta duración, el ultraísmo cumplió un papel fundamental en la renovación de la poesía española de los años veinte y treinta del siglo XX. El ultraísmo sirvió para purificar el ambiente literario. Es perceptible su influjo en el culto a la imagen y la metáfora.

El denominador común de todas las vanguardias fue el carácter combativo y de ruptura con la tradición estética anterior (realista, naturalista, simbolista, romántica) y el espíritu pionero en la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y literaria, así como el deseo de liberación y de rebeldía iconoclasta (futurismo, dadaísmo y surrealismo) de las trabas morales, políticas y religiosas que impedían la emancipación y el desarrollo integral del hombre. Los manifiestos vanguardistas se aproximarían más a ser un método para transformar el arte por medio del conocimiento que repercutiría en la transformación de la realidad. La desventaja de las vanguardias fue la temporalidad, ya que también crearon un tipo de arte fugaz. Su postura de perpetuo cuestionamiento y la continua experimentación de nuevas formas creadoras es su herencia vitalicia. “La actualidad de estas corrientes del pensamiento contemporáneo reside en su capacidad de dar expresión a una realidad contradictoria y tensa, en el subjetivismo que abre las puertas a la elaboración de la angustia o la esperanza, en la voluntad reflexiva que trasplanta los problemas objetivos de la historia en lo interior, para sobreponerse a ellos a través de la forma, de la voluntad de estilo o la fantasía utópica”.¹¹³ Esta tendencia a la subjetividad creadora era capaz de captar por anticipado el espíritu de los tiempos y la crisis histórica, lo cual concede un papel

¹¹³ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 106.

crucial al lenguaje como medio de expresión de esas experiencias. “Las metáforas se independizan de las cosas reconocibles por nuestro pensamiento racional, se destierran del mundo y nos revelan una realidad interior, totalmente creada por el poeta”.¹¹⁴ El aprendizaje enriquecido por las diferentes perspectivas estéticas fue el fundamento previo a la sensibilidad del arte actual. De aquí partirían todas las fórmulas poéticas, las que retomaron el hermetismo, las que recapitularían la poesía pura así como las mismas tendencias neorrealistas o coloquiales.

Las vanguardias europeas son un fiel epílogo de la época precisamente por su ímpetu rupturista:

La vanguardia rompe con la tradición inmediata –simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura– y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. [...] Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. [...] La vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo.¹¹⁵

Como es de suponer, también mostraron contradicciones, lo que no es una descalificación en lo absoluto. Antes bien, esto sería otro rasgo común de su legado. A pesar de su intención consciente de crear un arte nuevo, los vanguardistas no hicieron más que regenerar, como a manera de palimpsesto, de una realidad traslapada por la posibilidad alternativa, que era la ideal. Pero es este ímpetu revolucionario el que subsistirá en lo consecutivo. Cualquier tendencia nueva sería parte fundamental de la era de las rupturas en las que el arte admitió otros ámbitos y áreas de conocimiento que antes no habrían sido materia a considerar.

4- Trasposición de las vanguardias: adaptación y cimentación en Latinoamérica.

Aunque es cierto que las principales vanguardias europeas se importaron con cierta

¹¹⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, p. 147.

¹¹⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 161.

fideliad a Latinoamérica, ya que había manifiestos y proclamas escritas, también es cierto que los poetas latinoamericanos dieron un giro a las propuestas adaptándolas a las diversas realidades latinoamericanas. Al querer implantar una nueva poesía con una nueva sensibilidad, los poetas pretendían favorecer la creación nacional. Haciendo a un lado lo que ya era una tendencia establecida, como lo vimos en el inciso anterior, pues no se pueden desconsiderar las bases existentes, “la confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados – no un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas”.¹¹⁶ Latinoamérica generó ciertas propuestas según las condiciones históricas que a su vez traslucieron lo que sus fundadores repelían, desdeñaban e incluso, añoraban para crear una nueva poesía. En este sentido, en las tendencias vanguardistas aparece una nueva filiación social y política que no se veía antes en Latinoamérica y que será parte de una historia más general. “Si las vanguardias latinoamericanas pueden ser vistas como una consecuencia de los *ismos* europeos, también en este caso las preocupaciones político-sociales de las primeras en los años 30 se comprenden mejor si se las sitúa en un contexto internacional”.¹¹⁷

Sin embargo, a pesar de que las vanguardias pretendían romper con lo anterior y ser pura innovación, no pudieron fijar la vista en la realidad circundante dada las enormes diferencias entre los ideales de los creadores y las circunstancias sociales e históricas existentes. Aún así, con el tiempo la situación latinoamericana logrará ser la temática en el arte y adquirirá un carácter propio y una independencia que se fortalecerá pasando las décadas. Pero en la década de los veinte y los treinta las vanguardias no lograron esta independencia en su totalidad aunque varios poetas deseaban establecer un arte propio. Lo cierto es que las rupturas de estos movimientos sí lograron separarse del arte decimonónico e incluso, una vez “mitigado el afán artificioso del modernismo, los escritores se vuelven hacia una expresión más sencilla, más humana, más americana”.¹¹⁸

También es cierto que algunos críticos –entre ellos el mismo César Vallejo– acusaban a la “nueva” poesía de seguir siendo una copia de lo europeo. Aún así, el afán de los

¹¹⁶ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición, 1995, p. 11.

¹¹⁷ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 30

¹¹⁸ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, 5ª impresión, Fondo de Cultura Económica, México, p. 9.

vanguardistas latinoamericanos era el rompimiento y eso ayudaría para que después surgieran otras tendencias más originales. Por eso, no debemos subestimar el carácter explosivo de las vanguardias. La desconsideración posterior de este periodo ocurre porque la experimentación alcanzó tal exceso que no era posible más que volver a lo elemental. La complejidad sintáctica y semántica debía dar paso a la sencillez. Pero sí hacemos un ejercicio crítico, las décadas posteriores a la vanguardia no deberían recibir el nombre de posmodernismo sino de posvanguardia. Fue Federico de Onís quien acuñó el término “posmodernismo” en su *Antología* de 1934 para hablar de cierta poesía escrita después del modernismo hispánico. Él menciona que:

El posmodernismo [que se sitúa entre 1905 y 1914] es una reacción [véase que en ambos casos se trata de una *reacción*] conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esta actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora: el poeta que la tiene se refugia en el goce del bien logrado [...] en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior, en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia.”¹¹⁹

En este sentido se rompe la continuidad de las vanguardias en pos del denominado posmodernismo que vincula a la poesía posterior con el modernismo cuando la relación directa es con el vanguardismo. Pero cabría la aclaración que hace Paz en cuanto al posmodernismo, “nombre no muy exacto. El supuesto posmodernismo no es lo que está después del modernismo –lo que está después es la vanguardia– sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el modernismo”. Esta aparente contradicción se desvanece por el aspecto crítico. “Esos poetas son su conciencia crítica, la conciencia de su acabamiento. Se trata de una tendencia *dentro* del modernismo: las notas características de esos poetas –la ironía, el lenguaje coloquial– aparecen ya en Darío y en otros modernistas. [...] En el sentido cronológico, para ese pseudo movimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los

¹¹⁹ Federico de Onís menciona el término en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, Madrid, 1934, p. xviii.

posmodernistas?”¹²⁰.

En este tenor, toda la poesía contemporánea posterior a la década del treinta debería llamarse posvanguardista porque sigue alimentándose de las libertades que instituyó la vanguardia. Obviamente incluimos a la poesía coloquial o conversacional, pues aunque los poetas coloquiales parten de la fracción del modernismo que incluyó vocablos extra-poéticos, la vanguardia legitimó toda ruptura, experimento e innovación. Esta permisividad le pertenece a este periodo. Como lo señala Paz: “La segunda década del siglo XX es un periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato”.¹²¹

En efecto, las vanguardias dieron un gran salto en la concepción general no sólo del arte sino del mismo mundo. Es cierto que el modernismo ya había generado su contra-reacción. Una de sus reglas fue superar el pasado para dar vitalidad al lenguaje. Los modernistas pensaron en la renovación como una clave, pero dentro de parámetros cerrados. La verdadera revolución vanguardista evitaría todo estancamiento, pero también, y esto no era tan positivo, toda permanencia. “La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura”.¹²² Las siguientes poéticas seguirán con esta actitud hasta agotar el camino; todas desgastaron sus propuestas, incluida la poesía coloquial. Pero esto lo veremos en su momento.

Por ahora, habría que ver lo que significó la vanguardia en Latinoamérica. Al revisar las vanguardias europeas, vemos que todas se alejaron del uso racional del lenguaje, de la sintaxis formal, del tono declamatorio y de la métrica para dar prioridad al verso libre, a las imágenes y metáforas sorprendentes y a una nueva disposición tipográfica, lo que también dio nuevos efectos visuales. En todos los vanguardismos predominó la imaginación frente al sentido lógico. También se establecieron las bases de un arte crítico, paradójicamente, puesto que el artista ya no era un espectador pasivo de la realidad sino un provocador. Entró en escena el mundo moderno, la tecnología, así como el absurdo de una civilización “sofisticada” pero destructiva, los sueños se veían ahora como un medio para adquirir

¹²⁰ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, p. 138.

¹²¹ *Ibidem*, p. 10.

¹²² *Ibidem*, p. 17.

conocimientos y libertad, y se apreciaban otras facultades mentales, como la libre asociación de ideas. “Después del modernismo, la muerte de Dios retiró del lenguaje su significación religiosa, y los poetas comenzaron a orientarse hacia el mundo material para captar su identidad. La percepción sensorial pasó a ser la puerta de acceso más importante y más digna de confianza del saber”.¹²³

El futurismo se centró en un exceso de fe al futuro y en la idolatría a la máquina. Su expresión se basó en la palabra en libertad usando como recursos la burla y el escándalo (para sacudir a los burgueses aletargados). El cubismo dio paso a lo visual y a la abstracción de la imagen como en la creación plástica, mientras que el dadaísmo propendió al absurdo, a la provocación y al sinsentido. El surrealismo aportó la libre asociación de ideas, la exploración del subconsciente y la influencia significativa de los sueños. El ultraísmo asentó el predominio de la metáfora así como el reduccionismo gramatical, al igual que el creacionismo, cuyo núcleo radicaría en la creación de la imagen sorprendente y original. El creacionismo también apoyó la individualidad y la independencia de la creación poética diferenciándola de la mera imitación.

Partimos de estos preceptos para reconocer lo ya hecho y para distinguir lo que añadieron las vanguardias latinoamericanas que abarcaron un periodo relativamente corto que empezó en 1916, aproximadamente, y finalizó en 1935, según Hugo Verani. Otros autores sitúan las vanguardias en diferentes periodos. Federico Schopf considera que la “teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935”.¹²⁴ Nelson T. Osorio las sitúa en 1919, a finales de la Primera Guerra Mundial, hasta la caída de la Bolsa en Nueva York en 1929.¹²⁵ Miklos Szabolscsi habla de un inicio temprano en 1905.¹²⁶ Para Jorge Schwartz es el manifiesto *Non serviam* de Vicente Huidobro publicado en 1914 lo que inicia las vanguardias en Latinoamérica.¹²⁷ Lo importante es notar que estas manifestaciones entraron en las primeras décadas del siglo XX.

Al igual que en las vanguardias europeas, las propuestas también se difundieron en

¹²³ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 15ª edición, Ariel, Barcelona, 2002, p. 269.

¹²⁴ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 33-38.

¹²⁵ Nelson T. Osorio, “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio, 1981), p. 238.

¹²⁶ Miklos Szabolscsi, “La ‘vanguardia’ literaria y artística como fenómeno internacional”, *Casa de las Américas* 74, La Habana, (septiembre-octubre, 1972), p. 5.

¹²⁷ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, p. 29.

manifiestos y proclamas publicados en revistas o en volantes que se pegaban en las paredes de la calle. Es importante citar estas fuentes dado que es la que recibió mayormente las propuestas de grupos e individuos participantes de estos movimientos. Como expone Anderson Imbert: “Las revistas son interesantes para una historia no tanto de la literatura cuanto de la vida literaria. Se dieron allí todos los excesos, disparates, locuras, chanzas, nihilismos y escándalos. Así tenemos la hoja mural *Prisma* de los ultraístas argentinos y el volante *Actual* de los estridentistas mexicanos. También circulaban otras revistas, como *Proa*, del grupo de vanguardia de Buenos Aires, y *avance*, revista cubana que si bien no se consideró de vanguardia sí difundió las tendencias del momento y abrió brecha para diversos poetas jóvenes.

Cabe mencionar que en este pródigo periodo confluyeron otras creaciones individuales que no pudieron encasillarse en algún “ismo”. Las obras de algunos poetas subrayaron el tono renovador del momento y a la vez, contribuyeron con su carácter personal. Así, en esa época aparece *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, *Andamios interiores* (1922) de Manuel Maples Arce, *Desolación* (1922) de Gabriela Mistral, *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges y *Crepusculario* (1919) de Pablo Neruda.¹²⁸ Estas obras dan fe de la fecundidad cultural que se vivía en esas décadas. Obviamente, algunos de estos autores participaron en la realización vanguardista pero también se distinguieron de manera particular.

Roberto Fernández Retamar menciona a Vasconcelos como el creador de un centro de atracción intelectual en México, el movimiento muralista; por otro lado, y en esas décadas también aparecen *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929) cuyos autores, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Rómulo Gallegos coinciden generacionalmente con Luis Carlos López y Fernández Moreno. A esto sumamos otras obras posteriores que todavía siguen la cauda vanguardista para entender que se trataba de una época en la que el nacimiento de una literatura propia era ya un hecho.

Ahora bien, hablar de las vanguardias latinoamericanas es revisar sus componentes primordiales, esto es, es saber quiénes fueron los fundadores, qué proponían, cuáles eran sus obras principales y cómo se difundían, es decir, qué medios usaron, si revistas, hojas murales o suplementos culturales de periódicos. Las vanguardias se difundieron

¹²⁸ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 11.

básicamente por esos medios que buscaban alcanzar a una mayoría. “Justamente en las revistas de vanguardia las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad. Debido a su esencial carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales, ellas mantienen una relación pragmática con el público lector, emplean un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presentan un estatus mucho menos ‘aurático’ (para usar el concepto de Benjamín) que la poesía o la prosa de ficción”.¹²⁹

En México predominó el estridentismo en 1921. La figura principal es el poeta Manuel Maples Arce quien lanzó un “comprimido estridentista” publicado en un volante titulado *Actual No 1* en 1921. Este manifiesto enumera catorce postulados de tono futurista, dadaísta y ultraísta que se enfocan en escandalizar a la sociedad mofándose de sus valores.

Los manifiestos que circulaban por las calles difundían el nuevo credo. Con esto, las propuestas no quedaban entre sus cofrades en un salón literario o en un café. El objetivo era trascender el círculo en que se movía el arte aunque todavía no se ocuparan de un lenguaje poético decodificado, es decir, aterrizado en el habla que compartieran todos los estratos sociales. Sin embargo, como menciona Vallejo, muchos de estos artistas eran anarquistas, lo que contribuía al pensamiento revolucionario y por tanto, incluyente de una mayoría. Diversos escritores se apegaban a la ideología socialista o comunista, si no es que militaban en algún partido. El hecho de adherirse al pensamiento marxista fomentaba la idea de un arte popular. Mariátegui considera que éste es uno de los aportes más significativos del surrealismo, el haber incluido el campo político en lo literario. “La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística sino una protesta del espíritu. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista”.¹³⁰ Estos “nuevos” hombres hispanoamericanos no ven el mundo con pasividad. Aún así, el arte de vanguardia sigue siendo para las minorías pues no toma en cuenta a la cultura popular. Menos aún el lenguaje coloquial. Progresivamente la poesía irá integrando otros elementos para convertirse en un arte para las masas, pero la década de 1920 era una puerta de entrada, apenas, para los cambios más radicales que vendrían después. También es cierto que el estridentismo se inicia poco después de la Revolución de 1910 y por lo tanto,

¹²⁹ Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁰ José Carlos Mariátegui, “El grupo suprarrealista y *Clarté*”, *Variedades*, Lima, 24 de julio de 1926.

coincide con la pintura muralista. No es raro que prevalezca el espíritu revolucionario durante esos años. Sobre todo entre los jóvenes artistas que propendían cambiar al mundo. “El vuelco hacia las cuestiones nacionales y sociales alcanzará una intensidad mayor en nuestra América a partir del estallido, en 1910, de la Revolución Mexicana, ese proceso democrático-burgués que echará afuera las raíces de la nación, y por primera vez hará irrumpir las masas populares en las artes de un país nuestro. En ninguna de esas artes el hecho se hizo más visible, ni alcanzó más calidad, que en la plástica del período”.¹³¹

Por otro lado, el estridentismo es un movimiento que se desarrolló de manera paralela al ultraísmo argentino y comparte varias ideas estéticas. Como el futurismo y el dadaísmo, sus miembros utilizan el escándalo como un medio para sacudir las conciencias y romper con los prejuicios burgueses. La estrategia “era lanzar una diatriba cáustica e iconoclasta contra todo lo establecido: el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales, los patriarcas de la literatura nacional”.¹³² En esto seguían la línea vanguardista al pie de la letra. Pero además incluían una difusión de tipo social al crear publicaciones periódicas como *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Horizonte* (1926-1927), que fue la revista de mayor difusión. Junto con Maples Arce, su fundador, también participaron Arqueles Vela en la narrativa, Germán List Arzubide en la crónica y Alva de la Canal en la pintura. Oscar Collazos dirá de Maples Arce, “el único poeta rescatable de estas ‘barricadas líricas’, padeció la incongruencia de todo espíritu romántico que adopta esquemas y estructuras supuestamente modernas y que en verdad no hace sino acatar la tradición que pretende destruir”.¹³³ Sin embargo, Collazos reconoce el peso histórico de estos movimientos aunque no rescata ninguna originalidad: “[...] su rebeldía y la de su grupo, fue saludable en la medida en que significó rebeldía, heterodoxia, amor por el desacuerdo. Nada más. Discípulos incoherentes de Marinetti y Tzara, sus poemas ruidosos, disparatados, cursis, libraron sus combates en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil”.¹³⁴

En rigor, el estridentismo “exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualista. Sus poetas prescinden de

¹³¹ Fernández Retamar, “La contribución de la literatura de la América Latina a la literatura universal en el siglo XX” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 222.

¹³² Hugo Verani, *op. cit.*, p. 14.

¹³³ Oscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 121.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 121.

la lógica explicativa, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental”.¹³⁵ Esto se puede apreciar en los escritos que alaban las posibilidades del mundo moderno, como lo hacía el futurismo:

Canción
florecida
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta
de las hélices nuevas,
metáfora inefable despejada de alas.¹³⁶

Las palabras que dan un giro novedoso a este poema estridentista y le dan un tono “moderno” son lo aéreo de las rosas, la propulsión y las hélices. Elementos pertenecientes a la tecnología, al progreso, puestos en el poema de una manera que se alejan de las tendencias conservadoras del XIX. En el manifiesto de *Actual No. 1*, los estridentistas señalan que este ismo es “una fuerza radical opuesta contra el conservadurismo solidario de una colectividad anquilosada”.¹³⁷ El problema fue que estas intenciones no duraron mucho. Aunque se asumían como un parteaguas de lo nuevo y su bandera era la provocación, no prevaleció un método regular de creación. Octavio Paz menciona con respecto al estridentismo que es una “lástima que durara tan poco. Lástima, también, que no haya tenido herederos directos”.¹³⁸ Para 1927, el movimiento se había fracturado como grupo, tal como le ocurriría a otros vanguardismos.

En México surgieron otros grupos de menor peso pero que también exaltaban la inquietud renovadora. Uno es el aforismo de 1929 que tendía a la socialización del arte como los estridentistas. También Agustín Yáñez creó el “grupo sin número y sin nombre” el mismo año en Guadalajara. Él se enfocó a expandir el desarrollo cultural entre los estados y los centros culturales capitalinos. Ninguno de estos esfuerzos sobrevivió. No obstante, hubo un grupo que no sólo se mantuvo sino que perduró en la tradición literaria. Al final de los veinte se reunieron varios poetas en la capital mexicana con un fin netamente literario. No tenían nexos con los estridentistas ni tampoco abogaban por la

¹³⁵ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 14.

¹³⁶ Manuel Maples Arce, “Canción desde un aeroplano”, publicado en *Poemas interdictos*, Ediciones de Horizonte, Xalapa, 1927, citado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 92.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 1.

¹³⁸ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 55.

propuesta de corte social y/o política. No obstante, sus integrantes crearon una obra perdurable que se materializó en la revista *Contemporáneos*. Estos escritores eran José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, y colaboraban otros como Carlos Pellicer, Mariano Azuela, Samuel Ramos y el joven Octavio Paz.

El logro de los contemporáneos, quienes no intentaron formar un grupo vanguardista ni tampoco postularon un manifiesto, es que asimilaron sutilmente las nuevas poéticas. No llegaron a la experimentación, respetaron la sintaxis tradicional así como la tipografía, pero lograron una síntesis del espíritu vanguardista que después sería la formación de una literatura nacional con alcance internacional. “En mayor o menor medida, los ‘contemporáneos’ se hicieron eco de las búsquedas de la poesía pura, de las aportaciones del surrealismo –lo onírico de Montellano– y del desarrollo de la psicología profunda, y dieron cuenta de un malestar existencial cada vez más acentuado”.¹³⁹

Ahora, en la República Dominicana sobresalió el postumismo tras superarse el modernismo dominicano. El postumismo es un sismo en búsqueda de acomodo: “Reaccionaremos a la vez contra el romanticismo de Hugo y contra el realismo de Balzac. Pero nada de malabarismos estéticos ni musicales. Rubén Darío ha muerto. Cada acto debe ser una palabra escrita y la belleza emocional de ese acto: ritmo, y ese ritmo: música. Reaccionaremos también contra los ultraístas, futuristas y creacionistas que pretenden en ‘acrobacia azul’ y sobre grupa de aeroplanos ir a conquistar un más allá escondido tras de las nubes”.¹⁴⁰ Esta propuesta estética deja ver las contradicciones vanguardistas de las que ya hemos hablado, además de subrayar el desprecio al pasado y a la herencia colonial con un acento dadaísta. “La América debe superar a la Europa” por una “vida sincera e íntima, arte autóctono, para abrir la talanquera que nos ha separado del infinito”.¹⁴¹ El mayor representante, Domingo Moreno Jimenes, escribió *Psalmos* (1921), una obra que se aleja de la estética establecida, desarticula la métrica y la armonía para dejarse llevar como un río

¹³⁹ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Historia crítica de la Literatura Hispánica 31, Taurus ediciones, Madrid, 1987, p. 56.

¹⁴⁰ Andrés Avelino, *Fantaseos*, Manifiesto postumista, en Santo Domingo, Imprenta la Cuna de América, 1921, citado en Alberto Baeza Flores, *La poesía dominicana en el siglo XX*, UCMMA, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago, República Dominicana, 1976, pp. 387-389.

¹⁴¹ Andrés Avelino, *Fantaseos*, Manifiesto postumista, citado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p 107.

que además de “sereno, fuera diáfano”.¹⁴²

En Puerto Rico se dio una sucesión de ismos de corta vida en la década de los veinte. Uno de los más sobresalientes es el diepalismo (1921) fundado por Luis Palés Matos y José Ignacio de Diego Padró. Luego le siguen el euforismo (1922), que como su nombre lo indica fue más escandaloso, y el noísmo (1925), dirigidos por Vicente Palés Matos. El manifiesto eurofista incita: “¡acabemos de una vez y para siempre con los temas teatrales, preciosismos, camafeos, artificios!”, y más adelante dicen, “¡rompamos los moldes viejos, la tradición!... ¡Y los que detrás vengan que destruyan como nosotros, que renueven! ¡Renovación, he ahí la clave!”.¹⁴³ La misma línea sigue el atalayismo (1929), un movimiento de poca difusión que también se inclina por los pronunciamientos iconoclastas. Aunque no contó con una figura representativa, sus miembros dejaban ver el mismo ímpetu de explosión: “Nuestro intento es quemar las montañas embriagadas de penumbras académicas y de falsos ídolos que con sus tijeras olorosas a romanticismo despilfarran lentamente los encajes fosforescentes de la única literatura de porvenir que podría crearse en nuestra gastada antilla, pisoteada aún por los espectros nostálgicos de extranjeros ociosos y faltos de salud espiritual”.¹⁴⁴

El periódico que difundía las nuevas estéticas era *La Democracia* con su sección “La Página de Vanguardismo” (1929) dirigida por Evaristo Rivera Chevremont, un poeta que formuló lo que significaba la vanguardia en su país. “Estamos asistiendo a una revolución lírica que destruirá todo lo que hasta aquí se ha hecho. Hay que nacer de nuevo. La consigna es anteponer el verso rítmico al verso métrico. Es sustituir la imagen indirecta por la imagen directa. La verdad está en la esencia y la potencia del poema, no en la metrificación, que puede llegar a ser un ejemplo de mecánica exterior, pero nunca una revelación de los fluidos psíquicos superiores del poeta”.¹⁴⁵ Y en el rechazo generalizado del pasado, lanza sus consignas: “¡Abajo el soneto, esa pieza que fue flor de orfebrería y pensamiento en Darío, sol de imágenes y rarezas en Herrera y Reissig, copa de magia en

¹⁴² Alberto Baeza Flores, *La poesía dominicana en el siglo XX*, Universidad Católica Madre y Maestra, República Dominicana, 1976, pp. 395-397.

¹⁴³ Tomas L. Batista y Vicente Palés Matos, Manifiesto euforista, publicado en *El Imparcial*, San Juan, 1 de noviembre de 1922, p.3, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, pp. 188-196.

¹⁴⁴ C. Soto Vélez, Manifiesto atalayista, publicado en *El Tiempo*, San Juan, 12 de agosto de 1929, p. 4 en Jorge Schwartz, *op cit.*, pp.199-204.

¹⁴⁵ Evaristo Rivera Chevremont, “El hondero lanzó la piedra”, publicado en *Puerto Rico Ilustrado*, 12 de abril de 1924, citado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, pp. 191, 192.

Lugones, y modelo de plasticidad en Guillermo Valencia; pero que, deformado por el pobre Francisco Villaespesa, ha quedado convertido luego en receptáculo de cuanto poetaastro pare el Mundo...!”¹⁴⁶

El movimiento de más peso en Puerto Rico fue el diepalismo que habla de “la necesidad de crear un modo sintético de expresión que agilice la poesía sin recurrir a la descripción”.¹⁴⁷ Éste retoma las raíces étnicas y culturales del Caribe para producir obras sonoras. *Orquestación diepálica* (1921) es una obra que reproduce los sonidos de la noche y el poema “Fugas diepálicas”, de Diego Padró, dan una “gustación de la palabra como sonido que conduce por una vía a la onomatopeya negra y por otra a la jitanjáfora”.¹⁴⁸ Roberto Fernández Retamar reconoce la similitud de este movimiento con la literatura cubana, que también recupera los sonidos rítmicos de la negritud como elemento compositivo. Posteriormente, estas también serán aportaciones a la poesía coloquial.

La vanguardia cubana se inició tardíamente en 1923 con una asociación cívica llamada “Grupo Minorista de La Habana” que no fue tan polémica ni experimental como las otras vanguardias antillanas pero que sostenía un principio social y político del que carecían las demás. El grupo minorista era un “movimiento de depuración y de renovación tanto político-social como literario y artístico”.¹⁴⁹ El nombre “minorista” se explica en la declaración del grupo: “El Grupo Minorista, denominación que le dio uno de sus componentes, puede llevar ese nombre por el corto número de miembros efectivos que lo integran; pero él ha sido, en todo caso, un grupo mayoritario, en el sentido de constituir el portavoz, la tribuna y el índice de la mayoría del pueblo...”; se trata de “la minoría, pues, constituye un grupo sin reglamento, sin presidente, sin secretario, sin cuota mensual, en fin, sin campanilla ni tapete; pero es ésta precisamente la más viable organización de un grupo de intelectuales” y el fin, es “la renovación ideológica, la *izquierdización* de los grupos de esta índole”.¹⁵⁰ En este movimiento encontramos escritores como Alejo Carpentier, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso y otros más. Entre sus publicaciones están *Cuba Contemporánea* (1913-1927), fundada por Alfonso Hernández

¹⁴⁶ Ibidem, p. 115.

¹⁴⁷ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 19.

¹⁴⁸ Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba, 1927-1953*, La Habana: Orígenes, 1954, p. 17.

¹⁴⁹ Félix Lizaso, *Panorama de la cultura cubana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 129.

¹⁵⁰ Varios autores, “Declaración del grupo minorista”, publicado en *Social*, La Habana, 7 de mayo, 1927, p. 7.

Catá y Max Henríquez Ureña; *Carteles*, suplemento literario del periódico *Diario de la Marina* y una revista, *Social*, que se convirtió en el vehículo principal del minorismo. El medio de mayor difusión del vanguardismo cubano fue la *revista de avance* (1927-1930) que se lanzó con el nombre de *1927*. La *revista de avance* (en minúsculas) tuvo un papel importante en los movimientos renovadores y reunió el nuevo ímpetu de la literatura nacional. Esta revista junto con *Martín Fierro* (1924-1929) de Buenos Aires y *Amauta* (1926-1930) de Perú, serán móviles en el desenvolvimiento de la cultura latinoamericana. Estos medios iniciaron una tendencia reflexiva que buscaba indagar sobre la raíz latinoamericana, lo cual repercutiría posteriormente en los poetas coloquiales que desearon reproducir la realidad inmediata y plasmarla sin mediaciones del lenguaje. Así mismo, estas revistas abonarán el terreno para el advenimiento y la creación de una poesía de corte popular con miras sociales. Lo mismo cabe decir sobre el minorismo, si hay algo que lo distingue es su mira social y política. No es gratuito que la poesía coloquial empiece con los poetas cubanos de 1959, es decir, con los que vivieron el triunfo de la Revolución cubana y que vincularon el compromiso político con el oficio de poeta. La idea de que el poeta pudiera usar la pluma como medio de combate tuvo una base social. Cuba ya se estaba preparando en este pensamiento social desde épocas tan tempranas como las vanguardistas. No por nada sería el modelo y guía de los escritores latinoamericanos a partir de los sesenta. Como indica Anderson Imbert, en Cuba “la poesía no marchó a la vanguardia ni en este periodo ni en el siguiente. Hasta podría decirse que, después de Casal, ni siquiera hubo un enérgico modernismo”. Y más adelante explica, “después que Cuba se independizó de España, fue el primero en sacudir el polvo a las letras cubanas”.¹⁵¹

Ahora bien, hubo otra modalidad de la poesía cubana de vanguardia que evolucionó con *Cuadernos de poesía negra* (1934) de Emilio Ballagas y que después se fincó con “Bailadora de rumba” de Ramón Guirao, publicado en el *Diario de la Marina* (1928), y que luego expresará en mayor grado Nicolás Guillén, quien no publicó nunca en la *revista de avance* pero que influirá en los escritores jóvenes de décadas posteriores.

En Centroamérica el vanguardismo sólo se desarrolla de manera sólida en Nicaragua. José Coronel Urtecho, un poeta que tendrá gran relevancia posterior en la poesía coloquial, creó un grupo vanguardista y publicó su “Oda a Rubén Darío” en 1927, primer manifiesto

¹⁵¹ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, p. 29.

de los jóvenes que rechazaba la imitación servil de lo anterior con una actitud iconoclasta y combatiente. Ya citamos un fragmento en el inciso sobre el modernismo. Ahora reproducimos otra estrofa concerniente a la actitud vanguardista nicaragüense:

Burlé tu león de cemento al cabo.
Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas,
Y no de perlas. Te amo.
Soy el asesino de tus retratos.
Por vez primera comimos naranjas.
Il n'y a pas de chocolat –dijo tu ángel de la guarda–.¹⁵²

Coronel Urtecho fundaría una “Anti-Academia Nicaragüense” en 1930 organizando debates que atentaban contra la tolerancia pública. La revista de este grupo es *Criterio* (1929), también dirigida por Coronel Urtecho, y el primer órgano es la página de *El Correo de Granada* titulada “rincón de vanguardia” (1931, en minúsculas) fundada por Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha. Luego vino “vanguardia: cartucho literario” (1923-1933), en el mismo periódico. Esta vanguardia contribuyó a la literatura con sus motivos populares y con su espíritu nacionalista. Por eso se reconoció tanto a Coronel Urtecho como a Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra quien resumía el movimiento: “Yo explico breve: Nuestro movimiento (Movimiento de Vanguardia que llamamos) es dinamismo por dos fuerzas. Una: Nacionalizar. Dos: Hacer un empuje de reacción contra las roídas rutas del siglo XIX. Mostrar una literatura nueva (ya mundial). Regar su semilla. Por la parte primera todo es muy claro. Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indoespañol”.¹⁵³ Como en otros postulados vanguardistas, se dejan ver ciertas contradicciones, y como otros movimientos de la época, el grupo cesaría a finales de 1933. Sin embargo, estos esfuerzos no caerían en vacío. José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra pasarán a la siguiente etapa literaria como miembros legítimos de las revoluciones literarias. Actualmente ambos forman parte de la lista de poetas coloquiales de tono conversacional.

En Guatemala algunos escritores publicaron obras relacionadas a las propuestas

¹⁵² José Coronel Urtecho, “Oda a Rubén Darío” publicada en *El Diario Nicaragüense*, Granada, 29 de mayo de 1927, citado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 155

¹⁵³ Pablo Antonio Cuadra, “Dos perspectivas” publicado en *El Correo*, Granada, Nicaragua, 28 de junio de 1931 citado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos* p. 215.

vanguardistas pero no prosperaron como grupo ni redactaron manifiesto alguno. Aún así, en este periodo surgieron escritores de talla universal como Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y el estridentista Manuel Arqueles Vela. También vale decir que no permanecieron en Guatemala. Durante los años veinte emigraron a París o a México.

En el resto de Centroamérica hubo casos individuales y por tanto, la producción vanguardista dio resultados menores. Las voces aisladas son las del panameño Rogelio Sinán con su obra *Onda* (1929), libro de poesía pura. En Costa Rica Joaquín García Monge impulsó la vanguardia con *Repertorio Americano* (1919-1929), revista que vinculó a los escritores latinoamericanos y permitió la expresión vanguardista sin pretender ser el portavoz de algún grupo. Finalmente, El Salvador y Honduras no participaron en estos movimientos hasta la década de los cuarenta.

En Sudamérica hubo desarrollos dispares. Venezuela llegó a la vanguardia en 1928. Surgieron dos revistas importantes, *válvula* (enero de 1928, minúsculas) sin un fundador o director reconocido, y *Élite* (1925-1932), promovida por Juan de Guruceaga. Aunque sólo circuló un número de *válvula*, aparecen escritores de gran talla como José Antonio Ramos Sucre, Miguel Otero Silva, Arturo Usler Pietri, entre otros, y un manifiesto de la llamada generación del 28, “Somos”, publicado sin firma aunque atribuido a Usler Pietri,¹⁵⁴ quien es su mayor representante. El manifiesto deja ver su esencia: “Aspiramos a que una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso pueda decir a un intelecto. A que cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujo de las pomposas escuelas difuntas. A que, en música, una sola nota encierre íntegro un estado del alma”.¹⁵⁵ Para Usler Pietri “la vanguardia no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye”.¹⁵⁶ Sus libros más representativos son *Barrabás y otros relatos* (1928) y *Las lanzas coloradas* (1931). También hallamos *Trizas de papel* (1921) de Ramos Sucre en el que utiliza un lenguaje surrealista.

En Colombia el caso es diferente porque subsiste el modernismo y, por consecuencia, el

¹⁵⁴ Lyll Barceló Sifontes, *Índice de repertorios hemerográficos venezolanos*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1977, t. I, p. 88; y Nelson Osorio, “El primer libro de Usler Pietri y la vanguardia literaria de los años veinte”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, núm. 9, 1978, p. 136.

¹⁵⁵ “Somos”, manifiesto, publicado en *válvula*, Caracas, núm. 1, enero de 1928, s.p. (sin firma pero atribuido a Arturo Usler Pietri).

¹⁵⁶ Arturo Usler Pietri, “La vanguardia, fenómeno cultural” publicado en *El Universal*, Caracas, 10 de diciembre de 1927, p. 5.

vanguardismo no se desarrolla como actividad grupal sino que aparecen poetas aislados que acogen tendencias innovadoras y antirretóricas. Uno de ellos es León de Greiff, un reformador en cierto sentido pero aún apegado a las formas tradicionales de las consonancias.¹⁵⁷ Por otro lado, hay un libro que rompe las normas tradicionales con humor. Se trata de *Suenan timbres* (1926) de Luis Vidales.

En Ecuador pasa lo mismo y no se forma una vanguardia. A pesar de ello, existe un grupo antirretórico y dadaísta aunque sólo sobresalga la poesía de Hugo Mayo, quien además difunde una revista *Motocicleta: Índice de poesía de vanguardia* (1927).

Bolivia y Paraguay atraviesan un periodo en que se debate la guerra del Chaco de 1932 hasta 1935 por el control de la región del Chaco Boreal, a pesar de su aridez y escasa población, que daba un punto estratégico por el río Paraguay. La guerra del Chaco fue la más grande y sangrienta que se libró en América durante el siglo XX.¹⁵⁸ En lo económico la guerra fue un desastre para ambos países. Años después descubrió que no había yacimientos petrolíferos aparte de los que ya se conocían en la precordillera boliviana del Chaco.¹⁵⁹ Una vez terminado el conflicto surge una vanguardia tardía hasta los años cincuenta.

El caso de Perú muestra el ejemplo contrario, ya desde las primeras décadas del siglo XX se veía la búsqueda estética en la literatura. Alberto Hidalgo inicia la rebelión futurista en *Panopla lírica* (1917). El poema “La nueva poesía: Manifiesto” exalta el dinamismo de la nueva civilización (el maquinismo, la velocidad) y aunque no tuvo un gran alcance, sí logró remover el ambiente cultural de su país a fines de la primera década, tal como había ocurrido con los estridentistas en México.

Posteriormente Hidalgo radicará en Buenos Aires donde funda el simplismo en 1922.¹⁶⁰ Este movimiento tendrá el corte del ultraísmo argentino pues ambos basan la poesía en la metáfora, se deshacen de la utilería retórica y usan la pausa como un elemento primordial del poema. “La autonomía del verso, es decir, la independencia de sentido entre las distintas partes del discurso (que Hidalgo llama ‘el poema de varios lados’) ejemplifica una

¹⁵⁷ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 145-207.

¹⁵⁸ José de Mesa, Teresa Gisbert, *Historia de Bolivia*, Editorial Gisbert y Cía, La Paz, 2007, pp. 248.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 246-255.

¹⁶⁰ López Lenci, Yasmín. *El Laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*. Editorial Horizonte, Lima, 1999. pp. 88-97 (Cap. VI: El Simplismo).

de las características de la poesía de vanguardia: la paridad del sentido de continuidad, la disolución del poema en elementos discordantes e incoherentes”.¹⁶¹ La obra de Hidalgo, no obstante, muestra una predisposición europeizante.

Por otro lado, en 1922 se publica *Trilce* en Perú. No sólo sería una obra que trascendería las vanguardias sino un modelo para la nueva literatura latinoamericana en general. Por ese motivo, César Vallejo forma un inciso aparte en este trabajo, pues fue una influencia determinante para la poesía coloquial. Gracias a su originalidad, Vallejo sentó una nueva tendencia de faceta universal. Por otro lado, Vallejo era escéptico ante las vanguardias, para él, no eran más que la continuación del arte europeo en América. Vallejo rechazaba la falta de honestidad de muchos vanguardistas. “Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética –si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América– carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y nombres. En los de ahora ni eso”.¹⁶²

A pesar de sus críticas a la poesía nueva, Vallejo asimila cierto carácter vanguardista que corresponde a la desarticulación del lenguaje, de la sintaxis y de la forma. Hay expresamente una intención de ruptura, disonancia y distorsión de la tradición literaria establecida. Sin embargo, la construcción audaz no tiene que ver con la experimentación formal, como en los vanguardismos, sino con la necesidad de adecuar la palabra al sentimiento, de amoldarlo a su visión personal y conflictiva del mundo. “Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplina, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción, seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.”.¹⁶³ También cabe tomar en cuenta su apego inicial al modernismo de Rubén Darío. Vallejo admiraba abiertamente al poeta y en su primer libro se deja ver esta influencia, así como la de Julio Herrera y Reissig. A partir de *Trilce* se alejará de todo resabio modernista para emprender su propio rumbo.

¹⁶¹ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 27.

¹⁶² César Vallejo, “Contra el secreto profesional”, *Repertorio Americano*, vol. 15, núm. 6 13 de agosto de 1927, pp. 92-93.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 92-93.

Aún así, Vallejo no es propulsor de una tendencia vanguardista. Como él mismo sentenció: “Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica, de las generaciones pasadas, de las que ella reniega”.¹⁶⁴ Al criticar la imitación, rechaza esos aportes que considera falsos. En “Poesía nueva” publicado en la revista parisina *Favorale Paris Poema*, fundada por Vallejo y Juan Larrea, aparece una especie de manifiesto personal. Su postura es que la verdadera poesía tiene que perseguir fines sociales, si quiere dejarse de superficialidades. “[...] en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan”.¹⁶⁵ Este reclamo lo retomarán otros escritores a partir de la década de los cincuenta para verse como actores de cambios sociales y ya no sólo como creadores de propuestas estéticas.

Entre las revistas vanguardistas de Perú, *Flechas* (1924) es la primera. Luego surgen otras revistas que fomentan la inquietud renovadora como *Hangar-Rascacielos-Timonel-Trampolín* (1926-1927), revista que fue cambiando su título en cada uno de sus cuatro números.¹⁶⁶ En el prólogo-manifiesto de *Flechas* leemos lo que sería su predicado general: “Queremos renovación espiritual. Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fanteche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente literario y artístico. Más. Queremos derrumbar falsos valores, esos que sin la acción de la juventud revisora y audaz flotarían sobre los lomos de la muchedumbre, como cadáveres en el mar...”.¹⁶⁷ Pero a diferencia de *Amauta*, revista peruana con inclinación de izquierda, *Flechas* subrayará su elitismo: “‘*Flechas*’ no es una revista para muchedumbres. Va dirigida a la clase espiritual más selecta. Sólo los espíritus lúcidos y puros pueden y deben comprendernos. Esto es todo. No queremos más. Si la incompreensión o la envidia o la malevolencia criolla nos muerde, pediremos a gritos nuevos

¹⁶⁴ Ídem, pp. 92-93.

¹⁶⁵ Ídem, pp. 92-93.

¹⁶⁶ Para ver más sobre estas revistas consultar a Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, University of California Press, Berkeley, 1954, pp. 60-86 y 191-194.

¹⁶⁷ Prólogo-manifiesto publicado en *Flechas*, Lima, año 1, núm. 1, 23 de octubre de 1929, pp. 1-2.

mordiscos. ¡Estamos acorazados!”.¹⁶⁸ A partir de los cincuenta habrá un fuerte rechazo a cualquier elitismo en la literatura. Nicanor Parra, anti-poeta chileno, será el primero en postular una actitud de hombre común en sus *Poemas y antipoemas* (1954). Pero a mediados y finales de los veinte los vanguardismos se movían en un terreno contradictorio, aunque definitivamente rebelde, que no distinguía las fronteras entre los lectores elitistas y los lectores (sin adjetivos) simplemente porque la poesía aún copiaba un modelo, como sensatamente indicó Vallejo y, por ende, el revestimiento del lenguaje aún se codificaba de acuerdo a ciertas pautas ajenas a una realidad nacional. En este sentido, la labor de algunas vanguardias y sus órganos de difusión ayudaron a desmembrar la rigidez del arte. En ese caso se halla *Amauta*, la revista de mayor incidencia cultural en Perú (1926-1930) y de resonancia continental. El fundador, José Carlos Mariátegui, decidió la orientación de la revista desde el primer número. Mariátegui propone estudiar “los grandes movimientos de renovación; políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos”,¹⁶⁹ sin hacer concesiones a todo lo que fuera contrario a su ideología.

No hace falta declarar expresamente que ‘AMAUTA’ no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica. No le hacemos ninguna concesión al criterio generalmente falaz de la tolerancia de las ideas. Para nosotros hay ideas buenas e ideas malas. En el prólogo de mi libro *La escena contemporánea* escribí que soy un hombre con una filiación y una fe: lo mismo puedo decir de esta revista, que rechaza todo lo que es contrario a su ideología, así como todo lo que no traduce ideología alguna.¹⁷⁰

Para Mariátegui, *Amauta* obedece a un movimiento social contemporáneo, ya que el arte se subordina a los fenómenos culturales de la época. En la presentación de *Amauta*, explica: “Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada días más vigorosa y definida, de renovación”, más adelante dice, “hace dos años, esta revista habría sido una voz un tanto personal. Ahora es la voz de un movimiento y de una

¹⁶⁸ Ídem, p.1-2.

¹⁶⁹ José Carlos Mariátegui, *Amauta*, año 1, núm. 1, Lima, septiembre de 1926, p. 1 citado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, p. 306.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 306.

generación”.¹⁷¹ Así, para Mariátegui las vanguardias en general son una manifestación de la crisis de la civilización occidental. Esta intolerancia a otras ideas no es un capricho sino que forma parte del móvil hacia una renovación cultural que es el socialismo. De ahí que aplauda el disparate puro como una correspondencia entre revolución estética y revolución social. Propone una revolución en el arte que forje una nueva civilización por vía del compromiso socialista pero previene a los jóvenes: “Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo”.¹⁷² También considera que el surrealismo es una experiencia de trascendencia cultural que libera al hombre de la servidumbre y la opresión. No sólo es una cuestión técnica sino que es una herramienta para rehusar el orden establecido. “La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística sino una protesta del espíritu. Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista”.¹⁷³ Sin embargo, es interesante notar que la postura de Mariátegui frente al surrealismo es totalmente dispar a la de Vallejo quien acusa a Breton y a otros en su artículo “Autopsia del superrealismo”¹⁷⁴ de ser unos farsantes, unos burgueses que no entendieron de qué se trataba el comunismo.

Sin menoscabo de lo que cada escritor opinara sobre las vanguardias, las contribuciones de *Amauta* modificaron la cultura peruana profundamente porque esta revista se caracterizó “por el compromiso con las clases indígenas sin representación política, la lucha por la reforma agraria, la denuncia del creciente imperialismo actuante durante el gobierno de

¹⁷¹ Ídem, p. 307.

¹⁷² José Carlos Mariátegui, *Amauta*, año 1, núm. 3, Lima, noviembre de 1926, pp. 3-4, citado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, p. 307

¹⁷³ José Carlos Mariátegui, “El grupo suprarrealista y *Clarté*”, *Variedades*, Lima, 24 de julio de 1926.

¹⁷⁴ César Vallejo, “Autopsia del surrealismo”, *Amauta* 30 (abril-mayo, 1930), pp. 43-47 en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, p. 433.

Leguía y otras reivindicaciones de orden social”.¹⁷⁵ Mariátegui se encargó de subrayar todas estas pautas como un compromiso con la literatura y con la política. Con el tiempo serían ejemplo para otros escritores coloquiales.

Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión. [...] Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario o artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente.¹⁷⁶

Aunque los poetas coloquiales no mencionan a Mariátegui o a la revista *Amauta* como una influencia, sí comparten la postura socialista y el hecho de partir de una ideología que reconfigura su creación poética. En su momento, *Amauta* encarnó “la militancia bifronte de su director”. Mariátegui “es el introductor del marxismo en América Latina”.¹⁷⁷ Para la década de los sesenta sería normal la responsabilidad política del poeta y su participación determinante como actor social. Posturas como las de Mariátegui sentaron los antecedentes del escritor en su avance extraliterario. Es un hecho que posteriormente se dio una poesía con las características de las que ya hablaba Mariátegui, o los minoristas cubanos o los mismos estridentistas, queriendo ser parte de un movimiento revolucionario.

Ahora bien, yendo hacia el Sur vemos que Chile fue una precursora vanguardista gracias a Vicente Huidobro quien no sólo promovió los movimientos estéticos de vanguardia sino que creó su propio postulado poético. El manifiesto *Non serviam* (1914) promulga la autonomía del objeto artístico. Huidobro lo leyó en el Ateneo de Santiago en 1914, así como en los ensayos de *Pasando y pasando* (1914), en el prefacio de *Adán* (1916) y en la conferencia en el Ateneo Hispano de Buenos Aires (1916) en que expone su teoría creacionista.¹⁷⁸ Por si no fuera suficiente, publicó su “Arte poética” en *El espejo de agua* (1916) que ilustra su credo poético-estético. Como hicieron otros escritores de la época,

¹⁷⁵ Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁶ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, S.A., Lima, 1996, p. 11.

¹⁷⁷ Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁸ Vicente Huidobro, “Non Serviam”, conferencia dictada en el Ateneo de Santiago, 1914. Tomada de Vicente Huidobro, *Obras completas*, edición De Braulio Arenas, Santiago, Zig-Zag, 1964, t. I. pp. 653-654.

Huidobro también viajó a París a fines de 1916 y asimiló el cubismo de Apollinaire y Reverdy que luego incluiría en su estética creacionista. Será en *Horizon Carré* (1917) y en *Ecuatorial Poemas árticos* (1918) en que la poesía de Huidobro señale “el verdadero momento revolucionario en la poesía de lengua española”.¹⁷⁹

Parte de los postulados estéticos de Huidobro aparecen en *Manifestes* (1925) como réplica al surrealismo de Breton –y a su primer manifiesto de 1924–, movimiento al que se oponía abiertamente, y con esto genera una polémica internacional. Lo que planteaba Huidobro en *Non serviam* era dejar de reproducir la realidad preexistente para encontrar una verdad propia y así crear un mundo original, paralelo a la naturaleza. “El poeta dice a sus hermanos: ‘Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada’”.¹⁸⁰ Como parte de la oposición a la tradición de la mimesis aristotélica, Huidobro se levanta para instaurar un régimen autónomo. “[...] el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas [...]”.¹⁸¹ Aunque hace una diferenciación, nuevamente cae en una contradicción al querer crear no sólo un arte poética sino un universo autónomo e independiente. Es decir, las apariencias pueden variar pero lo que no puede dejar de hacer el poeta es imitar las leyes constructivas que llevan a la creación. Por ende, hablamos de una independencia incompleta. Para resolver esto, aclaró: “No se trata de imitar la Naturaleza, sino de hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador”.¹⁸² Su afirmación de un arte como creación pura fue su fundamento, y con esto deseaba humanizar las cosas, hacer abstracto lo concreto. “Yo lucho desde hace bastante tiempo por el arte de creación pura y ésta ha sido una verdadera obsesión en toda mi obra”.¹⁸³ La máxima del creacionismo será la libertad frente a la naturaleza. El poema lo produce la imaginación, separado de elementos anecdóticos y descriptivos. Como indica Huidobro: “[...] mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse”.¹⁸⁴ Huidobro enfatizará los efectos visuales mediante la tipografía. El poema creacionista presenta las

¹⁷⁹ Cedomil Goié, *La poesía de Vicente Huidobro*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1974, p. 151.

¹⁸⁰ Vicente Huidobro, *Non serviam* en *Obras completas*, p. 653.

¹⁸¹ Vicente Huidobro, “La creación pura”, *Ensayo de estética* reproducido en *Obras completas*, pp. 656-661.

¹⁸² Vicente Huidobro, “La creación pura”, *Ensayo de estética* reproducido en *Obras completas*, pp. 656-661.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 656.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 655.

particularidades de la poesía cubista: “la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante”.¹⁸⁵ La culminación de estos elementos se halla en *Altazor*, (1931) en que completa su revolución verbal. En su *Arte Poética* se lee:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas [...]
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata [...]
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema [...]
El poeta es un pequeño Dios.¹⁸⁶

Para Huidobro la condición de la poesía debe ser mágica, por eso su empeño de que el poeta deba extrapolar el plano mundano del lenguaje. “Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica [...] Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda [...] que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada”.¹⁸⁷ Esta condición de poeta-mago no es nueva. Los románticos ya habían comparado al poeta con una especie de demiurgo. “Los grandes maestros románticos de la poesía –Novalis, los Schlegel, Schelling, Görres– reanudaron sin reparos la tesis de Hamann y Herder. Wilhelm Schlegel llamó ‘fórmulas de conjuro’ a las palabras de los poetas, ‘lenguaje de los dioses’ a los versos, ‘jeroglíficos’ a los dibujos. Su hermano Friedrich iluminó, en su historia de la literatura griega principalmente, los arquetipos primitivos de la poesía, su relación con la magia y el significado de las grandes figuras de magos en la Antigüedad”.¹⁸⁸ Y esta idea pasó a otros poetas de épocas posteriores: “‘Magia’ también es la palabra fundamental de la poesía romántica. Desde Jean Paul y Novalis hasta los simbolistas franceses gira en torno de la omnipotencia del pensamiento y la palabra que obra milagros. [...] para los románticos, la magia se

¹⁸⁵ Hugo Verani, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁶ Vicente Huidobro, “Arte Poética” en *El espejo de agua*, Biblioteca Orión, Buenos Aires, 1916, s. p.

¹⁸⁷ Vicente Huidobro, “La poesía” en conferencia leído en el Ateneo de Madrid, 1921. Publicada en *Temblores de cielo*, Plutarco, Madrid, 1931, en Vicente Huidobro, *Obras Completas*, pp. 654-656.

¹⁸⁸ Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, Lengua y estudios literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 80.

espiritualiza por completo, pasando a ser un tema poético y la fuente de un nuevo estilo literario”.¹⁸⁹

De la misma forma, la visión de Huidobro propone que “el poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir”.¹⁹⁰ En un artículo titulado “La creación pura” anota: “Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista –Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’. A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo paralelo e independiente de la Naturaleza”.¹⁹¹ Una vez más Huidobro se contradice; en una instancia el poeta debe ser como un mago y luego corrige que debe crear un mundo paralelo en el que apliquen sus propias leyes. En realidad, esto no es más que un exceso de ego en Huidobro, lo que luego sería blanco de otros poetas, quienes se burlarán de esta condición sobrenatural de dios. José Valente comenta al comparar a Huidobro con Vallejo: “Poeta interesante, aunque de estatura menor. Merecería la pena leer hoy a Huidobro previamente desplumado de su estética, ingenua y excesivamente hinchada de pretensiones de futuro.”¹⁹² Mientras que Oscar Collazos dice: “Hay un juvenilismo en Huidobro, un infantilismo casi, en que en parte coinciden su temperamento y su carácter con el clima histórico de una época ‘cuya literatura se parece a un juego delicioso, a la imagen de un mundo que es como un bello domingo después de una fatigosa semana’ pero por el que, de otra parte, el poeta acusa nuestras limitaciones y nuestras desmesuras de ‘pueblos jóvenes’”.¹⁹³

De cualquier manera, a pesar de la crítica a su postura egótica, Huidobro ofreció una libertad expresiva mediante la experimentación metafórica. “Huidobro es una figura clave de este período, típicamente vanguardista por su energía, sobre todo en años posteriores, cuando se trataba de demostrar que había sido el primero en interesarse por la novedad, la

¹⁸⁹ Ibidem, p. 81.

¹⁹⁰ Vicente Huidobro, *op. cit.*, p. 655.

¹⁹¹ Vicente Huidobro, “La creación pura” *Ensayo de estética* reproducido en *Obras completas*, pp. 656-661.

¹⁹² José Ángel Valente, “César Vallejo, desde esta orilla” en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, compilado por Julio Ortega, p. 115.

¹⁹³ Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 95.

primicia, la creatividad”.¹⁹⁴

En la lista de poetas chilenos también se encuentra Pablo Neruda, aunque con otra perspectiva y actitud. Neruda aspiraba a crear una poesía impura, al contrario de Huidobro. En otro inciso también analizaremos las aportaciones de Neruda a la poesía coloquial, ya que logró –al igual que Vallejo– asentar bases originales para una poética diferenciada. Pero debido a la vastedad de su obra, era inevitable que Neruda atravesara las vanguardias sin incluirse en alguno de los “ismos”. Aún así, su postura en Chile es contrafuerza de la de Huidobro. En “Conducta y poesía” anota: “¿[...] lo ‘artístico’ se apodera del poeta y en vez del canto salobre que las profundas olas deben hacer saltar, vemos cada día al miserable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida?”¹⁹⁵ A Neruda no le interesaron las escuelas ni los manifiestos. Si acaso, publicó un texto “Hacia una poesía sin pureza” en *Caballo verde para la poesía* (1935-1936), revista que él dirigía en Madrid y que resume su poética.

En esencia, a Neruda le interesa la vida y por tanto, plasma lo vital en lo estético. En sus poemas deja ver sus pasiones, sus impulsos naturales, es decir, Neruda se alinea con la naturaleza, no compite con ella, como proponía Huidobro. Lo que tienen en común, claro está, es que ambos son hijos de la misma época, por tanto, e inevitablemente, entran en la experiencia vanguardista. Tan inevitable que Neruda se convierte en un poeta vanguardista con *Tentativa del hombre infinito*, y el relato *El habitante y su esperanza*, ambos de 1926. Estos son textos surrealistas adaptados a la condición nerudiana, esto es, su percepción incluye “una cosmovisión identificada con lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, con el vitalismo desbordante y espontáneo”.¹⁹⁶

En el mismo corredor experimental se hallan otros escritores chilenos que comparten la vanguardia a su manera, y que vale la pena citar por el influjo que tuvieron en la literatura general de su país: Juan Emar, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Jorge Edwards Bello. También hay otras manifestaciones como “Rosa Náutica”, un volante mural de 1922, publicado en *Antena: Hoja de vanguardia*, un movimiento iconoclasta y ecléctico. Así mismo, aparece el runrunismo que inicia Benjamín Morgado con *Esquinas* (1927), que

¹⁹⁴ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, edición revisada y puesta al día, Barcelona: Ariel, 2002, p. 223.

¹⁹⁵ Pablo Neruda, “Conducta y poesía” en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, núm. 3, dic. de 1935, p. 1.

¹⁹⁶ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral, Barcelona, 1971, p. 153.

muestra el disparate, en franca remembranza del dadaísmo. Finalmente, el grupo surrealista Mandrágora tendrá el mayor impacto en 1938 gracias a Braulio Arenas, fundador y promotor.

En Argentina la vanguardia también inicia tempranamente con Ricardo Güiraldes y “su experimentación formal, su libertad rítmica y metáfora audaz”¹⁹⁷ en *El cencerro de cristal* (1915), y con Macedonio Fernández, un narrador de humor conceptual cuyas especulaciones metafísicas se encierran entre el misterio y la paradoja. Por lo tanto, el auge vanguardista despuntará entre 1921 y 1927. Las revistas difusoras son *Martín Fierro* (1919), en su primer época, y *Los Raros: Revista De Orientación Futurista* (un solo número, 1920). Bartolomé Galíndez es el director y publica *Nuevas tendencias* (1920) que es una apología del futurismo. Además incluyó el creacionismo e introdujo el ultraísmo español. En realidad, la revista imitaba el futurismo italiano y no tuvo gran repercusión.

Jorge Luis Borges tuvo más contundencia, sin duda, pues sus propuestas renovadoras aceleraron el movimiento vanguardista en Buenos Aires. Vuelve de Madrid en 1921 y ya conocía bien el expresionismo alemán de Suiza que alcanzó su clímax durante la Primera Guerra Mundial.¹⁹⁸ Como había participado en 1919 en el ultraísmo español junto con Cansinos-Assens, posteriormente fue su vocero principal. En diciembre de 1921 lanza la hoja mural *Prisma* para criticar el enquistamiento cultural de su país. Junto con González Lanuza, Guillermo Juan (primo hermano de Borges) y Guillermo de Torre firma la proclama ultraísta. Ahí explica el nombre de la revista y su postura estética: “Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja –más allá de las cárceles espaciales y temporales– su visión personal”.¹⁹⁹ También lanza un manifiesto, *Nosotros*, junto con una antología ultraísta en la misma revista. Al contrario de Huidobro, ellos definen su postura: “No pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión”.²⁰⁰ Posteriormente habrá otras dos publicaciones vanguardistas que consolidarán

¹⁹⁷ Hugo Verani, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁸ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹⁹ Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar, Jorge Luis Borges, Manifiesto del Ultra, *Baleares*, Palma de Mallorca, febrero de 1921, en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 251.

el movimiento y una tercera que tuvo que ver con la recepción temprana del surrealismo: *Proa*, (en dos épocas, 1922-1923 y 1924-1926), el retorno de *Martín Fierro* (1924-1927), que fue el medio más difundido y unificador de la vanguardia argentina, y *Que* (1928), fundada por Aldo Pellegrini con su movimiento surrealista. Sin embargo, ya para 1927 decae la intención de sacudir el letargo del público y su pasión por lo novedoso. Se deja de publicar *Martín Fierro* y se disipa el grupo.

Como ya vimos en las vanguardias europeas, el ultraísmo se basa en el uso prioritario de la metáfora. “Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia [...] Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inmediata. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable”.²⁰¹ La metáfora une realidades ajenas y hasta antagónicas, fusiona elementos concretos y abstractos. Es el puente hacia la irrealidad con base en lo real. “La búsqueda de la metáfora insólita e ingeniosa, que suscita asombro, es uno de los propósitos que guía la nueva estética. El ultraísta pretende hacer del verso un elemento autónomo, convertir a la poesía en una sucesión de metáforas voluntariamente incoherentes, sin transición verbal. Para ello suprime nexos lógicos, despoja al poema de toda retórica poética (métrica, rima) y de toda sustancia (narración anecdótica, desarrollo temático), de tal suerte que predomine el fragmentarismo, la sugestión ilógica y discontinua, la ruptura de la continuidad del discurso”.²⁰² También vemos la tendencia vanguardista de eliminar los signos de puntuación y el juego tipográfico, así como el simultaneísmo, una mayor incidencia en los temas prosaicos, el cosmopolitismo y los elementos disonantes en el poeta.

De todos los vanguardismos latinoamericanos, el ultraísmo es el que condensa múltiples elementos que provienen del futurismo, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el creacionismo. “El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él

²⁰¹ Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, “Proclama” en *Prisma*; *Revista Mural*, núm. 1, diciembre de 1921. Reimpresión en *Ultra*, Madrid, núm. 21, 1 de enero de 1922.

²⁰² Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 43.

su apoteosis”.²⁰³ Borges emparenta al ultraísmo con el creacionismo en el primer trabajo sobre la nueva poesía, “Al margen de la moderna lírica”. Pero en un manifiesto titulado “Ultraísmo” establece los principios del movimiento:

- a) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- b) Tachadura de frases medianeras, de nexos y adjetivos inútiles.
- c) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- d) Síntesis de dos o más imágenes en una para ensanchar su facultad de sugerencia.²⁰⁴

En España correspondieron sus ideas y sus poemas con estos lineamientos pero en Buenos Aires su poética se fue alejando de sus preceptos ultraístas para trascenderlos con una obra de peso internacional.

Concluimos la vanguardia argentina con una cita de Oliverio Girondo, poeta singular de carácter irreverente. Su manifiesto “Carta abierta a ‘La Púa’”, publicado en el periódico *Martín Fierro*, define el carácter del vanguardismo argentino: “el afán cosmopolita y universalista, desarrollado paralelamente a una conciencia nacionalista bien definida, es decir, la apertura a nuevos criterios artísticos, infundiéndoles temática y un lenguaje nacionales”.²⁰⁵ Las palabras de Girondo apuntan a la nueva tendencia del criollismo que estaría revestida de la esencia de la argentinidad. O como lo expone Borges en *El tamaño de mi esperanza*: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno; ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero”.²⁰⁶

Por último, la vanguardia uruguaya sigue la misma vía de renovación aunque sin un ímpetu transformador tan profundo. El grupo que sobresale es el nativista. Como establece su manifiesto: “El nativismo es el movimiento que puede definirse de este modo: el arte

²⁰³ Jorge Luis Borges, “Al margen de la moderna lírica”, *Grecia*, Sevilla, núm. 39, 31 de enero de 1920, pp. 1517.

²⁰⁴ Hugo Verani, *op. cit.*, p. 266.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 46.

²⁰⁶ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pp. 5-10, citado en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 610.

moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo”.²⁰⁷ Los propulsores fueron Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche que resaltaban las particularidades autóctonas de la nacionalidad con el tono del ultraísmo porteño. Al igual que ellos, exaltan el uso de la metáfora como lo fundamental y pretenden alejarse del criollismo pues “es una cosa vieja y estética; el nativismo es una cosa nueva y en evolución”.²⁰⁸ La obra representativa del nativismo es *Agua del tiempo* (1921) de Silva Valdés.

Hay un escritor que cabe destacar por su originalidad, Alfredo Mario Ferreiro con su poemario *El hombre que se comió un autobús* (1927) que entremezcla el humor dadaísta y el maquinismo de los futuristas. Dice en “El entrecasa en el arte”: “de un golpe –el maravilloso soplo de ahora. Se crean las cosas. Lo mismo un automóvil que un poema”.²⁰⁹ En cuanto a las revistas vanguardistas, se dieron cuatro en ese proceso: *Los Nuevos* (1919-1920), *La Cruz del Sur* (1924-1931), *La Pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-1931).

En todos estos movimientos prevalece la voluntad de combatir los valores caducos y la necesidad de que el arte adquiera nuevas formas, rumbos distintos. En mayor o menor grado, ya sea por los vanguardismos que sobresalieron o por los que fueron fugaces, “la importancia de la vanguardia no consiste, quizá, en sus propias obras, sino en su papel de incitación, de levadura, de componente de una síntesis superior.”²¹⁰ Sin el terreno cimentado por la renovación e innovación vanguardista difícilmente se habría ensayado con tanta seguridad en lo que vendría después en materia poética. No obstante, la experimentación alcanzó tal límite en las décadas de los veinte y los treinta, que no hubiera sido posible insistir en la misma línea. Antes bien, frente a todas las propuestas rupturistas, no quedaba más que retomar lo propio, lo que hablara por uno (y por todos), lo que se basara en un lenguaje de todos conocido. Claro que los preceptos de rompimiento y negación de la era vanguardista determinaron la cadencia de la poética posterior. Si desde el modernismo hubo una inclinación a usar cierto prosaísmo, así como algunas frases y

²⁰⁷ Fernán Silva Valdés, “Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*”, en *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 18, julio-agosto de 1927, p. 4.

²⁰⁸ Fernán Silva Valdés, “Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*”, p. 4.

²⁰⁹ Alfredo Mario Ferrerio, “El entrecasa en el arte” en *Cartel*, año 1, núm. E, 15 de enero de 1930, p. 1.

²¹⁰ Miklós Szabolcsi, “La ‘vanguardia’ literaria y artística como fenómeno internacional”, *Casa de las Américas*, vol. 13, núm. 74, 1971, p. 16.

vocablos coloquiales, la vanguardia permitiría todo juego imaginativo en los planos sintáctico y semántico. Pero de todo este recorrido florido de ismos latinoamericanos, es interesante ver que en definitiva serán Vallejo y Neruda, entre otros, quienes darán el ejemplo claro de un lenguaje realmente novedoso. Posteriormente, sin temor alguno, entrará al escenario la antipoesía de Nicanor Parra que allanará el terreno para la coloquialidad latinoamericana.

5- Del legado modernista al agotamiento de las vanguardias: la ley de la ruptura y el hibridismo.

Una de las ideas más repetidas en *Los hijos del Limo*²¹¹ de Octavio Paz es que la ruptura literaria se constituyó como la verdadera tradición de la poesía moderna. Durante las primeras décadas del siglo XX, el cambio, la experimentación y la innovación se sucedieron de modo continuo y, a menudo, poco perceptible. En el lapso de tres décadas, la poesía alternó diversos estilos y abrió diferentes perspectivas literarias, que a su vez, no permanecieron fijas. Esto dio como resultado que la poesía se estableciera sobre dos pilares que han sido el *modus* a seguir desde entonces: la ruptura y la hibridez de los géneros.

Lo más difícil de estas tendencias ha sido entender su linealidad histórica, es decir, percibirlos como movimientos continuos que surgen por evolución natural. En este sentido, es interesante ver que la obra misma es la ruptura. La antipoesía da buen ejemplo de ello:

La madre de un hombre está gravemente enferma
Parte en busca del médico:
Llora
En la calle ve a su mujer acompañada de otro hombre
Van tomados de la mano
Los sigue a corta distancia
De árbol en árbol
Llora
Ahora se encuentra con un amigo de juventud
¡Años que no nos veíamos!
Pasan a un bar
Conversan, ríen
El hombre sale a orinar al patio
Ve a una muchacha joven
Es de noche
Ella lava los platos

²¹¹ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Barcelona: Seix Barral, 1986, p.63.

El hombre se acerca a la joven
La toma de la cintura
Bailan vals
Juntos salen a la calle
Ríen
Hay un accidente
La muchacha ha perdido el conocimiento
El hombre va a llamar por teléfono
Llora
Llega a una casa con luces
Pide un teléfono
Alguien lo reconoce
Quédate a comer hombre
No, dónde está el teléfono
Come, hombre, come
Después te vas
Se sienta a comer
Bebe como un condenado
Ríe
Lo hacen recitar
Recita
Se queda dormido debajo de un escritorio.²¹²

Podríamos llamar a éste un poema de ruptura no sólo porque da saltos en la secuencia de ideas, como al modo surrealista de la libre asociación, sino porque la sensación que deja es de fragmentación. Esto se debe a su estructura: “En este poema vemos una ruptura en la cadena significativa, en la trabación sintagmática de esa serie de significantes que constituyen un significado. La ruptura de la cadena significativa elimina la percepción de la temporalidad. Si no puede unirse el pasado, el presente y el futuro de la frase, tampoco puede unificarse la percepción temporal de la propia experiencia biográfica de la vida psíquica.”²¹³ Esto es lo que podríamos llamar un ejercicio de discontinuidades. Difiere de la libre asociación de ideas que promovía el surrealismo en que hay un hilo anecdótico. El deslinde general, no obstante, es el que llamamos rupturista. La ruptura entendida como concepto de descubrimiento, como medio para transmitir de manera nueva y diferente.

Desde el modernismo, la novedad se convirtió en un sinónimo de anti-estancamiento; en el fondo, se evitaban los moldes decimonónicos que ya parecían fosilizados. El siglo XIX

²¹² Nicanor Parra, “Un hombre” en *Poemas para combatir la calvicie* (Muestra de antipoesía) Julio Ortega (compilador), Conaculta, Universidad de Guadalajara, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 280.

²¹³ Alvaro Salvador, “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad” en *Revista Iberoamericana* N° 159 (Pittsburgh, 1992), pp. 611-622.

había visto el encumbramiento del romanticismo. Pero el romanticismo fue tardío en España y por tanto, en Hispanoamérica. Paz formula una pregunta con respecto a este condicionamiento de imitar a España, sin importar la posición que ocupara en el progreso de la historia europea: “¿La pobreza de nuestro romanticismo es un capítulo más de ese tema de disertación o de elegía que es ‘la decadencia española?’”²¹⁴ Para entender la renovación que buscaba Latinoamérica y esta avidez por deshacerse del siglo XIX, habría que entender cabalmente qué fue el romanticismo. Sólo bastaría echar un vistazo al que España transplantó aquí. De acuerdo con el mismo Paz, “el romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán”.²¹⁵ No debe extrañarnos entonces comprobar cuán importante era para el latinoamericano crear algo propio, una independencia intelectual y artística que se alejara de toda raigambre pasada. Y es que en este sentido “el romanticismo fue la reacción de la conciencia burguesa frente y contra sí misma – contra su propia obra crítica: la Ilustración. En España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían?”²¹⁶ Y si ahora desconsideráramos ese atraso histórico, aparentemente lejano, no conscientizaríamos cuánto nos ha llevado “ponernos al corriente” con respecto a nosotros mismos:

El romanticismo hispanoamericano fue aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo. No obstante, hay una circunstancia histórica que, aunque no inmediatamente, afectó a la poesía hispanoamericana y la hizo cambiar de rumbo. Me refiero a la Revolución de Independencia (aunque fueron varias y no todas con el mismo sentido). Nuestra Revolución de Independencia fue la revolución que no tuvieron los españoles – la revolución que intentaron realizar varias veces en el siglo XIX y que fracasó una y otra vez. La nuestra fue un movimiento inspirado en los dos grandes arquetipos políticos de la modernidad: la Revolución francesa y la Revolución de los Estados Unidos. Incluso puede decirse que en esa época hubo tres grandes revoluciones con ideologías análogas: la de los franceses, la de los norteamericanos y la de los hispanoamericanos (el caso de Brasil es distinto). Aunque las tres

²¹⁴ Octavio Paz, *Los hijos del Limo, del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca de bolsillo, 4ª edición, Barcelona, 1993, p. 120.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 117.

²¹⁶ *Idem*, p. 123.

triunfaron, los resultados fueron muy distintos: las dos primeras fueron fecundas y crearon nuevas sociedades, mientras que la nuestra inauguró la desolación que ha sido nuestra historia desde el siglo XIX hasta nuestros días. Los principios eran semejantes, nuestros ejércitos derrotaron a los absolutistas españoles y al otro día de consumada la Independencia se establecieron en nuestra tierra gobiernos republicanos. Sin embargo, el movimiento fracasó; no cambió nuestras sociedades ni nos liberó de nuestros libertadores.²¹⁷

Al ser este panorama el antecedente inmediato, el arte latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX reaccionaba contra el anquilosamiento; la poesía no quería envejecer en un museo, por más consagrado que fuera. Lo estático se oponía al espíritu joven y revolucionario. Como consecuencia, la regla de la creación poética sería el *constante* rompimiento con lo anterior, que implicaba un movimiento asegurado. “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética”.²¹⁸ Más que una consecuencia, hablaríamos del resultado de una implosión de los cimientos: “¿Qué fue, pues, lo que provocó tal ruptura? La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema. El de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue ésta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte”.²¹⁹

Ahora, si el paso del modernismo a la vanguardia fue relativamente rápido, y la vanguardia a su vez se apagó prontamente para que surgiera el neorrealismo de la antipoesía y la antiliteratura, también es cierto que ya había un terreno permanente en el que se afianzaría la poesía después de la década de los cincuenta. Sin duda se fijó algo tanto en el modernismo como en las vanguardias hispanoamericanas que logró consolidarse como cimiento de propuestas originales posteriores. Lo paradójico es que la ruptura modernista no bastó como proyecto porque sus objetivos no estaban puestos en Hispanoamérica como entidad real. Ciertas situaciones contribuyeron, como el hecho de

²¹⁷ Ibidem, pp. 124-125.

²¹⁸ Ibidem, p. 117.

²¹⁹ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª edición, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 13.

que varios países apenas se conformaban en la vida independiente y también, que los valores estéticos aún se ubicaran en necesidades alejadas de lo “nacional”. Lo paradójico de las vanguardias es que a pesar de que buscaban un nuevo arte, y que su espíritu iconoclasta buscaba romper con lo anterior, no atinaron a encontrar el origen en su propia tierra, sino que de alguna manera seguían en la imitación de esperanzas exportadas. César Vallejo fue el más crítico en este aspecto: “Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética –si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América– carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia”.²²⁰

Uno de los problemas con la poética de Rubén Darío –no en su momento, desde luego, sino en el contexto latinoamericano posterior–, es que a pesar de haber innovado el lenguaje se centró demasiado en lo literario y, por ende, excluyó aspectos de la vida y de la cultura hispanoamericana. Entonces, hallamos otra contradicción, a pesar de que el modernismo sentó las bases de una creación poética netamente hispanoamericana –en sus tres fases–, la cual fue admirada ampliamente en su momento, no pudo evitar la exclusión y/o la evasión de la realidad americana. Aunque también es cierto que ya para el final de su vida Darío posó sus ojos en temas que tenían que ver con el continente americano en general. Uno será la invasión de Estados Unidos a Panamá el 20 de diciembre de 1989. El poema a Roosevelt deja ver su postura ante la política de ese país y, por otro lado, el “Canto a Argentina” expresa su admiración a las grandes urbes y a Buenos Aires como una ciudad cosmopolita.

Por eso, si los poetas posteriores le reclaman a Darío esta alienación es porque saben que él pudo haber dado un vuelco en su temática. Distinto caso es el del cubano José Martí, quien siendo también modernista, no descartó una misión política y social con el pueblo hispanoamericano. Naturalmente, a Martí se le considera un propulsor social. Roberto Fernández Retamar considera a José Martí como el autor intelectual de la Revolución cubana: “no fue socialista y mucho menos marxista-leninista. [...] Este hecho fundamental supone la necesidad para la Revolución cubana de asimilar incluso en lo estrictamente político esenciales lecciones no socialistas. También es verdad que la modernidad que

²²⁰ César Vallejo, “Contra el secreto profesional” publicado en *Variedades*, Lima, año 23, núm. 101, 7 de mayo de 1927, s.p., publicado también en *Repertorio Americano*, vol. 15, núm. 6, 13 de agosto de 1927, pp. 92-93 y citado en Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 192.

Martí quiso para su pueblo –para sus pueblos– no fue, como ya dije, la modernidad capitalista”. Más adelante Fernández Retamar añade, “si no concibió para ésta un proyecto socialista, muchísimo menos concibió un proyecto capitalista. Por el contrario, sobre todo en su madurez, se opuso a la modernidad capitalista, y dejó abiertos, esbozados, diseños de desafiante utopismo que décadas más tarde alimentarían proyectos, ellos sí, socialistas”.²²¹ Claro que Darío y Martí no tendrían por qué compartir filiaciones de ningún tipo. El punto es destacar que sí era posible poner los ojos en Hispanoamérica. Martí dejó una obra escasa, su poemario *Ismaelillo* que salió en Nueva York en una publicación no comercial y sus *Versos sencillos*, también en edición no comercial, se recolectaron en una *Obra completa* hasta 1911. Martí dejó las letras para dedicarse de lleno a la lucha. Darío se convirtió en el padre del modernismo. En su conocida *Antología* de 1934, Federico de Onís se refirió a Martí de la siguiente manera: “su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y es hoy más válida y patente que entonces”.²²² Mientras que Pedro Henríquez Ureña señaló en 1905: “Contra lo que generalmente piensan los que confunden la sencillez con la vulgaridad, la revolución modernista, al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica, impuso un modo de expresión natural y justa, que en los mejores maestros es flexible y diáfana, enemiga de las licencias consagradas y de las imágenes clichés”.²²³

Sin embargo, los reclamos a Darío, en el fondo, no hacen más que subrayar la melancolía por ver la consabida indiferencia hacia lo latinoamericano. ¿Por qué poetas de talento nacidos en estas tierras buscaban su valor en lo ajeno? José Coronel Urtecho, poeta transitivo entre la vanguardia y la poesía coloquial, expresa:

Tú que dijiste tantas veces “Ecce
Homo” frente al espejo
Y no sabías cuál de los dos era
El verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
-donde antes de morir rezaste al cabo-
donde yo me pasee con mi novia

²²¹ Fernández Retamar, “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, pp. 304-305.

²²² Federico de Onís, “José Martí, 1853-1895”, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Cátedra, Madrid, 1934, p. 35.

²²³ Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, en nota 2, pp. 100-101.

y soy irrespetuoso con los cisnes.²²⁴

Guiseppe Bellini ve en estas palabras un afán de “despojar al poeta Rubén Darío, odiado y amado al mismo tiempo, de ponerlo en pantuflas, de matar al cisne para encontrar al hombre”.²²⁵ Lo que legó el modernismo de Darío, en particular, fue el anhelo de hallar una voz que encarara al hombre con su realidad. Pablo Antonio Cuadra dirá de Darío:

Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana. En nuestra patria las palabras estaban ya escupidas en el pavimento de la vulgaridad cuando Rubén volvió – inmenso y desconocido como un dios extranjero– a entregar su muerte a Nicaragua. Nadie podrá nunca saber en qué misteriosa medida está vinculada esa muerte de Rubén en nuestra tierra con la resurrección poética de esta misma tierra por obra de la nueva poesía vernácula.²²⁶

Las opiniones de Coronel Urtecho y Cuadra describen el sentir de los poetas coloquiales con respecto a la distancia de los lenguajes. A lo que más se oponían los poetas coloquiales era a que la poesía no se solidarizara con una sociedad conflictiva en la que la palabra vivía en ensimismamiento. Como Benedetti lo deja ver en el poema “Abuelo Rubén” del libro *A ras de sueño* (1967):

Diríase que el tiempo es otro, que en este mundo en llaga
No caben tus marquesas ni tus cisnes unánimes,
Que al cándido hombre de hambre no le importa
La dieta frutal de miel y rosas
Que aconsejaste para los dromedarios.²²⁷

Esta nostalgia por el gran hombre que no pudo empatar con el sentimiento latinoamericano, también muestra la imposibilidad de una época.

²²⁴ José Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta Dedójmia T'élson: imitaciones y traducciones*, Nueva Nicaragua, Managua, 1993, p. 96.

²²⁵ Guiseppe Bellini, “Notas sobre la evolución de las Vanguardias en Centroamérica: Nicaragua”, *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Bulzoni, Roma, 1993, p. 76.

²²⁶ Pablo Antonio Cuadra, “Los poetas en la Torre (Memorias del Movimiento de ‘Vanguardia’)” en *Torres de Dios, Ensayos sobre poetas*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1984, pp. 148-149, cit. por G. Bellini, *op. cit.*, p. 91.

²²⁷ Mario Benedetti, “Abuelo Rubén”, *A ras de sueño*, en *Inventario, Poesía 1950-1985*, Visor, Madrid, 1993 (10ª edición), pp. 439-440.

No sería pues por las hazañas versales que tanta fama le dieron en vida por lo que Darío sería acogido por los poetas y lectores posteriores a él, por lo que se le iba a reconocer la pervivencia de su condición de moderno. Pero sí por haber aportado ‘un modo de expresión natural y justa’. Mientras lo que parecía más visible en su momento (los versos insólitos o reconquistados, los alejandrinos con hemistiquios sorprendentes...) reveló ser, al cabo, no el inicio sino el fin de una época, en cambio el haber hecho entrar ‘los modos corrientes del decir’, ‘el modo de pensamiento de las gentes’ lo abrió hacia una mañana que no ha concluido.²²⁸

Por otro lado, Fernández Retamar habla así de Darío en su poema “R.D.”:

Descubrió que nacer en Nicaragua no era (como se
aseguraba) una insalvable limitación
Y se fue a Chile
Donde suspiró por Francia
Hasta que en un café del Quartier Latin encontró a su
Verlaine
Quien le dijo merde.
Se reconcilió con el idioma, con España, con América.
Volvió a Nicaragua, y verificó que sólo la muerte es
limitación.²²⁹

Los poetas de la década de los sesenta recuperarán los versos en los que sobresale el prosaísmo, el humor, la ligereza y la libertad poética restringida en el canon modernista. Así, hicieron a un lado el exotismo y el perfeccionamiento formal. Ahora, esto no se hizo de golpe, fue un proceso temporal en el que tuvieron que reconocerse los elementos coloquiales. En un principio, las reacciones contra la dialéctica posrubeniana vinieron de Enrique González Martínez quien propuso “torcer el cuello al cisne”.²³⁰ Posteriormente el movimiento continuaría en una segunda y tercera etapas nombradas “posmodernismo”, a falta de mejor nombre, antes de que surgiera en los años veinte la segunda ola de novedad y radicalización expresiva que se rotuló vanguardismo. De hecho, será la vanguardia la que desconsiderará su vínculo con el modernismo. El movimiento no fue pendular, sino

²²⁸ Roberto Fernández Retamar, en “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América”, texto leído en el Congreso “Rubén Darío: la tradición y el progreso de modernización”, celebrado entre el 5 y el 7 de marzo de 1988 en la Universidad de Illinois y publicado en Roberto Fernández Retamar en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, pp. 283-307.

²²⁹ Roberto Fernández Retamar, “R.D.” en *Que veremos arder*, Unión, La Habana, 1970, p. 58.

²³⁰ Enrique González Martínez, “Tuércele el cuello al cisne” en *Preludios lirismos silenter los senderos ocultos*, Porrúa, México, 2006, p. 23.

aleatorio. Los poetas coloquiales retomarán el legado rubeniano. Baldomero Sanín Cano dijo: “Ya había una preocupación por acercarse al modo de pensamiento de las gentes. La pompa imaginativa, la mera riqueza verbal, las exageraciones del romanticismo, las crudezas estudiadas de las escuelas naturalistas quedaron excluidas de la nueva poesía americana. En el fondo, había un empeño de poner la poesía, por la forma y por el concepto, dentro del círculo de conocimientos del pueblo y en su natural lenguaje”.²³¹

También es cierto que estos mismos poetas que alabaron el uso más coloquial del lenguaje, sintieron la irrevocable distancia temática y propositiva, como lo deja ver el poema *Oda a Rubén Darío* de José Coronel Urtecho, que no sólo le rinde homenaje sino que demarca fronteras ineludibles:

...En fin,
Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y cinco.
Amén.

Lo que hicieron las vanguardias fue facilitar el traslado de un modelo rígido a otro completamente móvil y flexible. Un poeta vanguardista en Latinoamérica expresó la idea de eliminar todo lo anterior mediante un rompimiento con lo aprendido: “Matemos la elocuencia, el tono mayor, lo grave, lo teatral, lo que se pavorrealea en los pintarrajeados escenarios, donde la carátula humana se hincha en proporción a su imbecilidad y pedantería. Matemos el signo de admiración y la rimbombancia y la garrulería de los adjetivos puestos sin conciencia intelectual; matemos la lógica, las reglas y la medida”.²³² Ese “matar” significa en otros términos dejar de lado lo aprendido: “Olvidemos a Darío, a Herrera y Reissig y a todos los que por estar encerrados en la cárcel del verso métrico y por no haberse desligado en absoluto de la tradición literaria, han pasado a ser clásicos, momias del Parnaso en telarañas”.²³³

Ahora bien, parte de la reacción antirubeniana fue, sobre todo, por la actitud elitista. El

²³¹ Baldomero Sanín Cano, “El modernismo”, *Escritos*, selección y prólogo de J. G. Cobo Borda, Bogotá, 1977, pp. 423-424.

²³² Evaristo Rivera Chevremont, “El hondero lanzó la piedra” publicado en *Puerto Rico Ilustrado*, 12 de abril de 1924, citado en Hugo Verani, *op. cit.*, p. 115.

²³³ *Ibidem*, p. 116.

modernismo “irá asociado a una imagen de molicie, evasión, ‘torre de marfil’ y muerte por tuberculosis o *débauchement*, si es que no aburguesamiento diplomático, bajo pretensiones de culto a la forma y la belleza pura, en imitación del parnasianismo”.²³⁴ Esto será repelido por los vanguardistas quienes establecerán la ley de la novedad, rechazando estos viejos patrones. Posteriormente, para la década de 1940, los jóvenes poetas chilenos también rechazarán la pose del poeta consagrado. Ellos se declararán anti-solemnes y cuestionarán la imagen aristócrata del poeta. Entre ellos se encuentra Nicanor Parra:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
menos aún la palabra dolor,
la palabra Torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!
lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.²³⁵

Por lo tanto, una vez resquebrajadas las viejas estructuras modernistas no fue difícil continuar con el impulso rupturista puesto ahora en la fuerza que traían las vanguardias. Una de las ventajas que trajeron fue su actitud contra el positivismo. Esto ayudó a que el procedimiento creativo se flexibilizara al alejar los formatos racionales cerrados. Por ello no fue difícil que las rupturas se concibieran como métodos de escritura, que la autonomía del verso libre fuera total, y que la libertad del artista se sopesara en función de sus objetivos expresivos y no de parámetros canónicos. Por otro lado, el acomodo tipográfico para lograr un mayor juego visual y rítmico, entre otros recursos, sentaron el terreno para las tendencias poéticas a partir de los treinta. Todo ese engranaje formó un campo experimental con trasfondo cognoscitivo. Sus propuestas no sólo habían incluido lo estético sino que formularon nuevos métodos que tomaron en cuenta las afinidades cognoscitivas. La experiencia del ser humano podía abarcar otros campos que se expresarían en el poema. Hay que recordar que si el conocimiento adquirido a través de la realidad no fue un tema a principios de siglo, sí pasó a ser una parte integral de la concepción poética desde las vanguardias. Lo más valioso de la llegada de las vanguardias a Latinoamérica es

²³⁴ José María Valverde, *Historia de la literatura hispanoamericana*, “Madurez de la literatura hispanoamericana: el modernismo y José Martí. Una nueva época de la literatura hispánica”, tomo IV, 2ª edición, Editorial Planeta, Barcelona, 1977, p. 154.

²³⁵ Nicanor Parra, “Advertencia al lector” en *Poemas para combatir la calvicie*, Julio Ortega (compilador), Conaculta, Universidad de Guadalajara, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 41.

precisamente la adhesión de otros campos cognoscitivos que se tomarán seriamente como métodos de conocimiento. Esto influirá en la apreciación de la realidad en general. La flexibilidad y la relatividad que legaron las vanguardias en el campo creativo fue una parte unitaria en la factura artística para la década de los sesenta. Como señala Fernández Retamar: “Las transformaciones raigales de Vallejo, el aliento afirmativo del modernismo brasileño, la orgullosa proclamación del mundo caribe en Guillén y Carpentier, la meditación rigurosa y apasionada de Mariátegui, y en general lo mejor de la vanguardia latinoamericana, no puede ya ser señalado como ejemplo de una literatura dependiente, sino como expresiones en el camino hacia lo que Martí, el primero de nuestros escritores, había llamado ‘la segunda independencia’ de nuestra América, la verdadera, total independencia (cuyas raíces, por supuesto, se encuentran más allá de la literatura). Ella hará plenamente posible la interdependencia entre literaturas que, como los países respectivos, se consideren de igual a igual, y no en abierta o velada relación de vasallaje.”²³⁶

Esta independencia me parece relativa aunque es cierto que las batallas no se libraron en balde. El camino recorrido tenía que atravesar una serie de contradicciones y reacomodos necesarios. “Uno de los logros más notables de la vanguardia latinoamericana, en consonancia con la esencia misma de la verdadera vanguardia nacida críticamente en Europa, fue su desafiante proclamación de los valores no occidentales en la América Latina”.²³⁷

Por otro lado, la herencia vanguardista supuso un vuelco en el tratamiento poético. Los vanguardistas exageraron las agramaticalidades bajo el pretexto de que los medios expresivos eran insuficientes para reflejar la compleja realidad/irrealidad que intentaban expresar en sus versos. De ahí la consigna de romper con la norma y las reglas del lenguaje. También cabe decir que la base poética de las vanguardias prevalece en la poesía actual. No sólo fue un aporte directo a la poesía coloquial sino en toda la poesía en español, esto es, la ausencia de puntuación, que había empezado con Apollinaire, así como la rima y la disposición tipográfica arbitraria. Aunque la vanguardia todavía mostraba su predilección por la imagen, por la intertextualidad, aún así, se hizo un esfuerzo por compartir el material con un público más amplio. La muestra la tenemos en las hojas murales o en los

²³⁶ Ibidem, p. 158.

²³⁷ Fernández Retamar, “La contribución de la literatura en la América Latina en la literatura universal en el siglo XX” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 225.

manifiestos que circulaban entre los transeúntes. El problema radicó en basar el lenguaje poético en una serie de construcciones metafóricas complejas que excluían semánticamente a una vasta mayoría de lectores. Los poemas vanguardistas no eran fáciles por su misma codificación. Al eliminar adjetivos o nexos gramaticales, necesarios en la sintaxis común, sumado al uso continuo de metáforas, el significado se reducía a un texto propenso a ser descifrado. Los métodos vanguardistas requerían conocer el lenguaje, dado que se trataba de abstracciones lingüísticas y cognoscitivas. La manera como la antipoesía retoma el significado fue alejándose de las abstracciones para abordar el sentido directo de la palabra, aunque sin dejar el juego surrealista y/o dadaísta.

Ahora, parecería que sólo fue el agotamiento del mismo lenguaje vanguardista lo que llevó, por consecuencia, a otro tipo de lenguaje. Eso no es del todo cierto. Lo que las vanguardias representaron de fondo fue una crisis humana en sus preceptos de civilización y de razón. El carácter de las vanguardias era revolucionar; su defecto, que permanecieron herméticas a la mayoría. Este talón de Aquiles será el que justifique la antipoesía de los cincuenta y que inmediatamente se considere la poesía neorrealista como la solución. Es decir, la poesía que ganó la simpatía de la mayoría es la que retomó la realidad para expresarla a través de un lenguaje tendiente a la expresión clara y al tema cotidiano.

Sin embargo, para hacer justicia, la posvanguardia continúa vigente en muchos aspectos. Roberto Fernández Retamar reconoce que el espíritu vanguardista continuó en las décadas posteriores. Sin embargo, el término más utilizado es el de “postmodernismo” acuñado por Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932* (1934), junto con su nueva interpretación del modernismo.²³⁸ No obstante, queda claro que la poesía no siguió en la línea de la versificación ni en el tema del cisne mítico, sino en la flexibilidad creativa, en la tendencia rupturista, en la inclusión de otros géneros no poéticos y en la libertad absoluta de la temática.

Es un hecho que las innovaciones vanguardistas sentaron los cimientos de la poesía moderna aunque para mediados del siglo XX sus aportaciones ya se demeritaban. En parte, ésta es una consecuencia obvia por la misma naturaleza de los vanguardismos. Por un lado, no parecía permanecer nada tras la multiplicidad de propuestas, a veces exteriorizadas en manifiestos y otras veces en una cantidad determinada de obras que aunque fueran

²³⁸ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

importantes quedaban confinadas a un contexto local. Por otro lado, las aportaciones sustanciales pasaron de largo debido a la brevedad de las mismas vanguardias. Y si fuera poco, en su afán de invención irrestricta, una parte de la poesía se excedió de retoricismo centrándose en el ámbito de la palabra y la experimentación, y dejó de lado la realidad como un producto de segundo orden.

Es interesante ver, una vez más, que el movimiento no es lineal. De alguna manera la poesía latinoamericana del siglo XX se va armando a partir de un gran collage integrado de elementos nuevos y viejos. Un ejemplo lo encontramos en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*. Darío escribió “¿Hay en mi sangre alguna gota de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués: más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles”.²³⁹ En estas palabras vemos las dos vertientes de las letras latinoamericanas en el siglo XX. Por un lado la gota de “sangre de África o de indio” que hallamos en Vallejo, Arguedas, Guillén, Carpentier, Rulfo, Neruda, Amado o García Márquez; y por otro, “las visiones de países lejanos o imposibles” que se aprecian en la obra de José María Eguren, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges o Haroldo de Campos.

El modernismo y las vanguardias trajeron poéticas nuevas a partir de plantear normas rupturistas con las tradiciones anteriores. Los géneros principales dejaron de serlo para dar entrada a los géneros híbridos. La inquietud vanguardista sentó esta base. El montaje, la fotografía, la crónica, el collage, son algunas formas que evolucionaron a partir del siglo XX. “El efecto del *collage*, expresivamente utilizado por el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo, es transmutado en el efecto de *pastiche*, al desproveer a los elementos formales de su significado particular”.²⁴⁰ Estas renovaciones ayudaron al cambio de lenguajes poéticos, pero eso no implicó que se eliminaría totalmente el hermetismo. Para finales de los cuarenta, todavía se puede hablar de “lectores cultos” en contraposición con el lector (sin adjetivos). Si la imagen del poeta modernista ya era un modelo caduco, el poeta vanguardista aún debía bajar del Olimpo e instalarse totalmente en las plazas públicas. Vallejo logrará crear un puente de paso, que fortalecerá Neruda. Pero sin duda, será Parra quien dé el tiro de gracia a las primeras décadas del siglo XX.

²³⁹ Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, palabras liminares en *Poesía selecta*, Visor, Madrid, 1996, p. 96

²⁴⁰ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, p. 157.

Capítulo II. Las raíces de una poesía llamada latinoamericana.

1- Otras vanguardias como antecedente de la coloquialidad: César Vallejo y Pablo Neruda.

Dentro de las vanguardias resaltaron algunas figuras que por su obra trascendieron el horizonte temporal para ofrecer otro tipo de poética, ampliando así la directriz del discurso poético en general. Los que más sobresalieron son César Vallejo, Pablo Neruda y Nicanor Parra. Para ellos las vanguardias sirvieron como puente para alcanzar el lenguaje de una búsqueda más personal. Por tanto, ellos logran integrar los elementos vanguardistas y dar el salto a otro tipo de perspectiva poética. Desde luego, podemos encontrar rastros del surrealismo tanto en Vallejo como en Neruda. En Parra también hallaremos huellas del dadaísmo. Sin embargo, al igual que ocurrió con ciertos aspectos prosaicos del modernismo, lo que llamó la atención de los poetas coloquiales no serían estos elementos, sino los menos aplaudidos y tomados en cuenta.

Entre todos los poetas, César Vallejo es quien más influirá al convertirse en el heredero de una gran parte de la poesía ulterior. Es la fuerza de su lenguaje, la ruptura sintáctica, los juegos semánticos y el reflejo de su realidad vivencial lo que lo sitúa como innovador de una nueva poética latinoamericana:

¿Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.²⁴²

“Las pautas expresivas de Vallejo (su ilogicismo, sus antítesis, sus asociaciones desconcertantes) son los medios que el poeta ha creado para transmitirnos una nueva percepción del mundo [...]”.²⁴³ El lenguaje transformador de Vallejo se trasladará a la nueva corriente de la poesía coloquial. “La originalidad de Vallejo, menos ostentosa, era más profunda. El tono inconfundible de las mejores páginas de *Los Heraldos Negros*, se debía a que el autor sin romper abruptamente con el modernismo, se había emancipado de

²⁴² César Vallejo, *Trilce*, poema III, en *Poesía completa*, Biblioteca crítica, Barral editores, 1ª edición, Madrid, p. 422.

²⁴³ Julio Ortega, *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1975, pp. 255-256.

modo lento, progresivo, pero seguro, alcanzando la expresión genuina al margen de toda referencia a cualquier movimiento circunstancial de aquellos años”.²⁴⁴ En Vallejo se aprecia una raigambre modernista desde su primer libro, *Los heraldos negros*, publicado en Lima en 1918. También escuchamos las resonancias de otros poetas como Lugones y Herrera y Reissig. Juan Carlos Ghiano señaló ciertas semejanzas de algunos pasajes de *Los heraldos negros* con algunos versos de Julio Herrera y Reissig. No obstante, éstas no serán la constante; “ni la depuración a lo Enrique González Martínez, ni la obsesión verbal de Leopoldo Lugones”.²⁴⁵ Con todo, en un inicio pesará más la sombra de Rubén Darío. Así leemos en el poema titulado “Retablo”:

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.²⁴⁶

Vallejo nunca negó su admiración. En este fragmento presenta a Darío como el modelo de los “brujos azules” que vagan por la catedral de las musas, no tanto en procura de una belleza de sueño y leyenda ajena a los azares de la vida, sino para llorar, con su lira enlutada, “el suicidio monótono de Dios”.²⁴⁷ Roberto Fernández Retamar dirá que esta influencia no sólo es notoria en él: “Me gustaría mencionar aquí la voz nocturna de Darío, que se siente resonar en *Trilce* y *Poemas humanos*, en las dos primeras *Residencia en la tierra*, acaso en *Altazor*, seguramente los póstumos *Últimos poemas* de Huidobro, en Villaurrutia, en Ballagas. Y también, más allá de la vanguardia, en el posvanguardismo y en la poesía que vino después”.²⁴⁸ Pero si Darío fue para Vallejo como un espíritu fraterno, Herrera y Reissig fue quien más influyó al principio en su lenguaje; él dejó su huella manifiesta en los poemas de temática autóctona. El poeta introdujo un modernismo complejo con “una íntima inestabilidad que acaso fuera tendencia mental patológica”.²⁴⁹ Aún así, Herrera y Reissig muestra un sentido del humor en sus composiciones además de

²⁴⁴ André Coyne, “César Vallejo, vida y obra” en *Visión del Perú*, Lima, núm. 4, julio, 1969, citado en Julio Ortega, *César Vallejo*, serie El escritor y la crítica, Taurus Ediciones, Madrid, 1975, p. 23.

²⁴⁵ Juan Carlos Ghiano, “Vallejo y Darío” en *Visión del Perú*, núm. 4, julio 1969, compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, p. 96.

²⁴⁶ César Vallejo, *Poesía completa*, Biblioteca crítica, Barral Editores, 1ª edición, Barcelona, 1978, p. 79.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 341.

²⁴⁸ Roberto Fernández Retamar, “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 298.

²⁴⁹ José María Valverde, “Del modernismo al vanguardismo”, *Historia de Literatura Universal*, p. 180

conceder un estado de ánimo al paisaje, a veces, con un dejo enfermo, como se aprecia en el soneto *Julio*:

Flota sobre el esplín de la campaña
una jaqueca sudorosa y fría
y las ranas celebran en la umbría
una función de ventriloquia extraña.
La Neurastenia gris de la montaña
piensa, por singular telepatía,
con la adusta y claustal monotonía
del convento senil de la Bretaña...²⁵⁰

Sin embargo, esta influencia –como la que se le atribuye del ultraísmo y del creacionismo– no es contundente para definir los rasgos característicos de la poética vallejana. Para el momento que se publicó su primer libro en 1919 –aunque fechado 1918–, la revista madrileña *Cervantes* también era una novedad. Seguramente el grupo literario peruano sabía sobre la novedosa disposición tipográfica que luego aparecería en *Trilce*. Sin embargo, “*Los heraldos negros* fue ya un libro desconcertantemente original y novedoso, a pesar de que su materia prima fuera el modernismo rubendariano”.²⁵¹ Con *Los heraldos negros* Vallejo se instala en el último eslabón de la tradición literaria; adopta los caracteres comunes de los poetas modernistas, es decir:

Una actitud aristocrática: el poeta es un ser elegido en pugna con su medio; incomprendido, se aísla del mundo circundante cuyo pragmatismo, cuya vulgaridad e insipidez le producen rechazo. Como antídoto, cultiva lo raro y lo exquisito, busca lo sublime, rinde tributo a la belleza y al placer. Sensual y refinado, quiere concertar un universo poético de delicada musicalidad, de ensoñación; acumula una utilería suntuosa, palaciega, exótica. Su erotismo se manifiesta siempre a través de una atmósfera galante, poblada de personajes mitológicos. Emplea un lenguaje prestigioso, de opulencia metafórica, frecuentemente culterano. Ostenta un nutrido repertorio de reminiscencias librescas, pictóricas, históricas. Las vivencias se disfrazan con ropajes principescos; todo sentimiento está pasado por el filtro de la literatura.²⁵²

Incluso así, *Los Heraldos Negros* ya muestra una poética original: “El título general del

²⁵⁰ Julio Herrera y Reissig, “Julio” citado en José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal*, 2ª edición, Editorial Planeta, Barcelona, noviembre de 1977, tomo IV, p. 180.

²⁵¹ José María Valverde, “César Vallejo” en *Historia de la Literatura Universal*, p. 241.

²⁵² Saúl Yurkievich, “En torno de *Trilce*” en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, núms. 9-10, 1966, compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, p. 246.

libro es doblemente simbólico: alude al clima de presagio pesimista (la muerte anunciándose a la vida) que preside la mayor parte de los poemas, como a su aristocrática filiación modernista.”²⁵³ La importancia de *Los heraldos negros* no reside en los elementos modernistas que todavía encierra, sino en la presencia de elementos enteramente nuevos que adquirirá la obra futura de Vallejo. Su intensidad lírica maduraría en relación con su diálogo interno. Lo que se advierte primero es la desaparición del decorado exótico de los modernistas, sustituido por la observación del paisaje natal. La atención a lo cercano lleva al poeta a la elección de otro lenguaje, un vocabulario de extracción más inmediata:

Como viejos curacas van los bueyes
camino de Trujillo, meditando...²⁵⁴

Desde un principio Vallejo fue escéptico ante la postura vanguardista. Le parecía que los poetas sólo imitaban a Europa, que en realidad no aportaban nada nuevo. “Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva.”²⁵⁵ Su poética, por ende, se alejará conscientemente de la línea de experimentación vanguardista. Vallejo no pretendía integrarse en el cauce de la poesía nueva porque no creía en su originalidad. “La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se le tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna”.²⁵⁶ Con esto Vallejo advierte que su temática y tratamiento irán de acuerdo a sus propias necesidades. Esto fue lo que marcó la separación distintiva con otros poetas vanguardistas y lo que atañe a la creación poética posterior, como también sería el caso de Pablo Neruda y de Nicanor Parra.

Vallejo se inscribe, pues, en un movimiento general que desecha la rima, los ritmos

²⁵³ José María Oviedo, *César Vallejo*, Editorial Universitaria, Lima, 1964, p. 82.

²⁵⁴ César Vallejo, “Nostalgias imperiales”, III, de *Los heraldos negros* en *Poesía completa*, Biblioteca crítica, Barral editores, Barcelona, p. 309.

²⁵⁵ César Vallejo, “Poesía nueva”, publicado en *Favorables París Poema*, núm. 1, julio de 1926, p. 14; en *Amauta*, año 1, núm. 3, noviembre de 1926, p. 17; en *revista de avance*, año 1, núm. 9, 15 de agosto de 1927, p. 225., citado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 190.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 190

regulares, “las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia”, suprime o utiliza libremente la puntuación, altera la tipografía (espacios, líneas en mayúsculas, escritura vertical, diagonal, etcétera) y descarta las cualidades musicales y auditivas del poema en busca de una ‘arquitectura visible o invisible’”.²⁵⁷ Con este material se toparán los poetas coloquiales posteriormente, cuando indaguen en algunas poéticas y el ímpetu de las revoluciones en Latinoamérica promulgue la voz vernácula.

De todas las obras de Vallejo, *Trilce* (1922) es la que dará un golpe al lenguaje vanguardista. A partir de una especie de anatomía del dolor brinda un formato de narración interior enlazada con lo onírico. Vallejo confecciona un imaginario simbólico relacionado directamente con sus propias experiencias, lo cual aporta nuevos elementos a la poesía. Esta innovación, que ciertamente muestra un dejo vanguardista, contribuirá con sus características peculiares a la tradición poética. Como afirma Jaime Gil de Biedma: “El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible”.²⁵⁸ Sin duda, Vallejo conoció algunos vanguardismos a través de las revistas españolas –*Cervantes* y, más tarde, *Ultra*– que pudo consultar en la librería “La aurora literaria”.²⁵⁹ En esas revistas de los ultraístas peninsulares, captó lo que significaban los “ismos” anteriores al ultraísmo: futurismo, cubismo, creacionismo y dadaísmo, así como los ejemplos de un Tablada o un Huidobro. Un creador tan auténtico como Vallejo, quien no imitó las viejas estructuras del discurso, se planteó cómo debía inventar un lenguaje que diera salida a su caos interior, sin perder por ello, toda posibilidad de comunicación.

Ya para la década de los veinte se nota un alejamiento del modernismo. A pesar del respeto incondicional a ciertos poetas, en particular a Darío, Vallejo no se apegó a ninguna corriente y su mirada crítica a algunas posturas anti-americanas servirá para que no caiga en el remedo. Él creía en la posibilidad de una creación netamente hispanoamericana:

In one of his rare excursions into literary criticism, in an essay of 1927,²⁶⁰ César Vallejo said that Spanish American poets were no

²⁵⁷ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Cario Raggio, Madrid, 1925, *passim*.

²⁵⁸ Jaime Gil de Biedma (prólogo y traducción en T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 98.

²⁵⁹ André Coyne, “César Vallejo, vida y obra” en *Visión del Perú*, Lima, núm. 4, julio, 1969, citado en Julio Ortega, *César Vallejo*, serie El escritor y la crítica, Taurus Ediciones, Madrid, 1975, p. 32.

²⁶⁰ César Vallejo, ‘Contra el secreto profesional’, *Variedades* (Lima), 7 de mayo de 1927, reunido en César Vallejo, *Literatura y arte*, Buenos Aires, 1966.

*nearer than they had ever been to creating a 'spirit of their own'. He sympathized with the aims of the Modernists and guardedly admired Darío. Nevertheless, he said, his generation still depended abjectly on Europe; or worse, continued the false and explicit kind of Americanism typified by his compatriot Chocano.*²⁶¹

Vallejo se despojará de esta herencia para forjar una expresión más interiorizada. Y así, a pesar de su aire modernista, *Los heraldos negros* ya preanuncia a *Trilce*. Pasajes o poemas completos ya muestran una comunicación profunda. Esta nueva resonancia la consigue al desvestir su lenguaje en expresión directa. La realidad cotidiana se transmite sin artificios, sin ese sentido decorativo, pictórico, con que los modernistas abordan el paisaje. Cualquier suceso, cualquier lugar, si se los torna expresivos, pueden significar el punto de arranque de una emoción poética:

Están todas las puertas muy ancianas,
y se hastía en su habano carcomido
una insomne piedad de mil ojeras.
Yo las dejé lozanas;
y hoy las telarañas han zurcido
hasta en el corazón de sus maderas,
coágulo de sombra oliendo a olvido.²⁶²

Vallejo parte de lo doméstico, del hogar interior, para profundizar con un lenguaje de tono familiar. Lo aparentemente nimio sacude por intensificación poética. *Trilce* acentúa la libertad de asociación al no establecer un orden en el mundo exterior y al conjugar elementos objetivamente disociados. “El poeta manifiesta así su independencia creadora; la realidad no lo constriñe, puede recomponerla mediante el libre flujo de su imaginación, de su sensibilidad, hasta concertar un nuevo orden puramente poético”.²⁶³ Vallejo compuso *Trilce* en 1919 y se publicó hasta 1922 en Lima. Los estímulos artísticos que posiblemente recibió fueron de los poetas de la capital: Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar, todos de tónica modernista. No existe algún libro o tendencia anterior que haya proporcionado asidero a Vallejo, es decir, la literatura peruana

²⁶¹ Gordon Brotherston, “Precedent, self and communal self: Vallejo and Neruda”, *Latin American Poetry, Origins and Presence*, (reader, Department of Literature, University of Essex), Cambridge University Press, Cambridge, 1975, p. 94.

²⁶² César Vallejo, “Hojas de ébano” en *Los heraldos negros en Poesía completa*, p.311.

²⁶³ *Íbidem*, p. 248.

contemporánea no pudo provocar semejante viraje. Los análisis literarios apuntan, cada vez más, a una obra puramente personal. En su momento, “su aparición no despertó ninguna clase de comentarios, ni favorables ni desfavorables. Incomprendido, lo sumió un silencio pertinaz que sólo se quiebra recién en 1931, cuando José Bergamín publica y prologa la edición española de *Trilce*”.²⁶⁴

Lo que explica la construcción poético-emocional es la metáfora que vincula las realidades cotidianas con continentes desconocidos. “Las metáforas dejan de ser analógicas, no contienen una final correspondencia con la realidad objetiva; sus componentes se emparentan con entera libertad en asociaciones ilógicas, en pos de una nueva y mayor eficacia expresiva”.²⁶⁵ El absurdo aparente encuentra su cauce explicativo en el lector quien completa las imágenes con sus propios parámetros cognoscitivos. Pero a la vez éstas exigen cierta honestidad para que las frases no queden inconexas.

Así se explica la preocupación de que en América se escriba lo que realmente tiene que ver con su realidad; que el poema sea copia fiel de la sensibilidad sin que recurra a los ojos de otros. Por eso, a Vallejo no le impresionan todos los manifiestos ni las consignas de un nuevo arte:

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temple nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso, éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.²⁶⁶

Vallejo va a la esencia, lo que permite que su sensibilidad se plasme sin necesidad de

²⁶⁴ Ibidem, p. 251.

²⁶⁵ Ibidem, p. 249.

²⁶⁶ César Vallejo, “Poesía nueva” publicado en *Favorables París Poema*, núm. 1, julio de 1926, p. 14. En *Amauta*, año 1, núm. 3, noviembre de 1926, p. 17. En *revista de avance*, año 1, núm. 9, 15 de agosto de 1927, p. 225, citado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 190.

recurrir a artilugios lingüísticos. Aunado a esto, incluye en sus creaciones el ímpetu de hombre comprometido con su pensamiento. Esto marcó la manera de concebir la vida y a la vez, la forma de expresarla. Sin duda este es un punto en común con los poetas coloquiales de los sesenta, quienes preferenciaban la postura socialista. Si hay algo que critica de Breton y de los surrealistas es esta aparente adhesión al partido comunista y su vana participación como actores sociales:

Los superrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas. Cada superrealista hizo lo que le vino en gana. Rompieron con numerosos miembros del partido y con sus órganos de prensa y procedieron en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas. Desde el punto de vista literario sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras. El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediabilmente.²⁶⁷

Los mismos poetas coloquiales hablarán de la influencia literaria y política que tuvo Vallejo en ellos. Como dice Mario Benedetti en un artículo publicado en 1967: “No en balde, la obra de Nicanor Parra (...) revela ya sea por vía directa, ya sea por influencia interpósita, la marca vallejiana”.²⁶⁸ De igual modo, el mismo Benedetti reconocerá la lejanía que sentían con respecto a Neruda en su libro *Los poetas comunicantes*: “Con la familia Neruda no tengo nada que ver. Hemos roto nuestras relaciones hace tiempo. (...)” Y Juan Gelman añadirá: “Y creo que vos tenés razón cuando decís en tu trabajo –refiriéndose al artículo citado sobre Vallejo y Neruda– que mientras la influencia de Neruda es aplastante, ahogadora, la de Vallejo es liberadora”.²⁶⁹ En todo caso, tanto Vallejo como Parra, pretenden devolver al poeta la capacidad de expresarse como hombres, es decir, le

²⁶⁷ César Vallejo, “Autopsia del superrealismo” citado en Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p.197.

²⁶⁸ Mario Benedetti, “Vallejo y Neruda: dos modos de influir”, en *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, México, 1995. p. 203.

²⁶⁹ Juan Gelman citado en Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 191.

conceden el derecho a la oralidad, a la conversación intrascendente, e incluso, a la violencia, a la crítica de una sociedad para nombrar las cosas directamente, no por vocativos fuera del objeto. Parte de la formación de “hombre nuevo” incluyó la concepción de que el poeta latinoamericano generaría ideas revolucionarias, como lo expuso Carlos Mariátegui, quien también compartía la participación activa en la política: “no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.”²⁷⁰

Estos elementos acercaron a Vallejo a los poetas jóvenes al ofrecer el concepto de un poeta que pudiera actuar estética y socialmente dentro de un ámbito latinoamericano. La crítica a los imitadores de Europa, su adhesión al comunismo y la congruencia que ilustró con su propia vida, sirvieron para que varias generaciones de poetas tomarán a Vallejo como un paradigma a seguir. Décadas después, Roque Dalton dejará ver esta misma postura y expresará: “En mi caso particular, considero que todo lo que escribo está comprometido con una manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres; la lucha por la liberación de nuestros pueblos.”²⁷¹ Los poetas que compartían esta visión son los que resguardaban fuertes convicciones políticas y sociales. No sólo estéticas.

Por tanto, César Vallejo influye de forma directa en la poesía coloquial. No por nada casi todos los poetas coloquiales se sienten herederos de Vallejo. Fernández Retamar dice:

Se han destacado (ya desde *Trilce* e incluso desde *Los heraldos negros*) sus prosaísmos, sus coloquialismos (con frecuencia peruanismos), y el tono conversacional, como notas evidentes de esta poesía. Ello es cierto. Pero lo más sobrecogedor, lo que da sentido a todos los aspectos parciales, es la inmediatez de esta poesía, su extraña y necesaria verdad, al margen de todas las convenciones literarias y conceptuales que acechan a este poeta, a este hombre.²⁷²

Fernando Alegría también ve la influencia de Pablo de Rokha y de César Vallejo en la

²⁷⁰ Carlos Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”, en *Amauta*, año 1, núm. 3, nov. de 1926, pp. 3-4.

²⁷¹ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, p. 24.

²⁷² Roberto Fernández Retamar, “Para leer a Vallejo”, *Ensayo de otro mundo*, Instituto del Libro, Colección Cocuyo, La Habana, 1967, p. 96.

antipoesía y por ende, en la poesía coloquial.²⁷³ Aunque hay diferencias entre ambos, porque de Rokha deconstruye mientras que Vallejo narra desde el interior una realidad miserable en la que el hombre se puede ver reflejado. Para De Rokha la necesidad se canaliza en nombrar. De Rokha “representó el primer ataque surrealista en nuestro medio y usó un lenguaje que, de golpe, dio realidad a la actitud antipoética de los vanguardistas”.²⁷⁴ Pero con todo, De Rokha sigue siendo críptico, lo que lo alejó de la coloquialidad:

A Dios se le rompieron los neumáticos.
En verdad, hermanos, en verdad
la hora de las cosas peludas
llegó
llegó
la hora de las cosas peludas
dicen los crucificados.

Las mujeres son problemas con pelitos.
El animal de ladrillos se pone condones iluminados.
Los idiotas artificiales
humedecen los muros únicos del manicomio.
La araña cría pelos y se transforma en filósofo.

El marrueco de la filosofía
Se abrocha con tres botones y un testículo.²⁷⁵

Aún así, ambos buscan la expresión en un contexto tangible, real y violento. Ambos hablan de su visión a través de lo próximo. Fernando Alegría analiza en “César Vallejo: las máscaras mestizas”²⁷⁶ los recursos del lenguaje conversacional y la retórica anti-burguesa que se apoya en afirmaciones cotidianas. Analiza el peso que tuvo Vallejo en la obra de Parra, quien es el antecedente inmediato de la poesía coloquial, en su artículo “Parra anti Parra”:

No conozco otro antecedente para ella en Hispanoamérica que no sea la poesía de César Vallejo. La de éste es, sin embargo, exclamación dolorosa de un cristianismo instintivo o subconsciente; la de Parra es azote implacable contra una humanidad que se concibe petrificada en su decadencia. Ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás

²⁷³ Fernando Alegría, “La antipoesía”, en *Literatura y Revolución*, FCE, México, 1971, pp. 203, 211-217.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 251.

²⁷⁵ Pablo de Rokha, *op. cit.*, pp. 63, 64, 65, 67, 68, 71, 75.

²⁷⁶ Fernando Alegría, *op. cit.*, pp. 147-172.

de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humor poético. Vallejo es más trascendental en su angustia; Parra, más estilizado. De ambos puede decirse que sacudieron el intelectualismo de la poesía hispanoamericana con una cruda y brutal disección de las contradicciones características del mundo contemporáneo.²⁷⁷

Teodosio Fernández establece que Vallejo es el precedente directo de la “comunicación recuperada”. “Muchos son los que encuentran en Vallejo –en sus desgarrones sintácticos, en sus preguntas constantes, en sus exclamaciones, en sus imperativos, en su capacidad para conversar con el lector – el punto de partida para dar cuenta de la burla del destino que constituye la realidad prosaica de cada día”.²⁷⁸

Vallejo retoma varios temas que mostrarán una faceta distintiva del ser humano. “Su poesía agudamente cuestiona la parte del sujeto”.²⁷⁹ La solidaridad, la tristeza, la sensación de abandono e injusticia que acaban en un tono característico de conmiseración es materia vallejiana. “Puede decirse que la obra entera del peruano brota de un profundo e irreprimible movimiento de conmiseración, de solidaridad con el miserable, en cuyas filas se forma el poeta mismo”,²⁸⁰ como lo apreciamos en el poema en que condensa la tristeza de la propia muerte:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París –y no me corro–
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros que me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos

²⁷⁷ Idibem, p. 187.

²⁷⁸ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1987, p. 84.

²⁷⁹ Julio Ortega, *César Vallejo*, p. 10.

²⁸⁰ José Ángel Valente, “César Vallejo, desde esta orilla” en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, citado en Julio Ortega, *César Vallejo*, p. 112.

los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...²⁸¹

Vallejo extrae el lenguaje de su mismo origen, de su “sangre india, y siempre escribió versos plenos de coloquialismos y giros del habla peculiares de su país; y recurrió además a la invención de palabras cuando sintió la necesidad de hacerlo. [...] Fue muy consciente del sufrimiento y la tragedia del hombre del siglo veinte, y de sus propias insolubles ambigüedades”.²⁸² Nació en Santiago de Chuco en 1892, en el departamento de la Libertad. Un lugar situado a tres mil metros de altura al norte del Perú. De esa región parte el origen coloquial, es decir, el mestizaje del español con expresiones coloquiales, algunas arcaicas, que aparecerán tanto en *Trilce* (1922) como en *Poemas Humanos* (1930). También se traslucirá el hecho de que sea nieto de indias y de sacerdotes, y el último de once hijos en una familia de origen humilde. Ambiente sosegado, religioso, aunado al amor a su madre, tanto en vida como en ausencia, son constantes en su obra. Así mismo, hallamos el dolor propio y el ajeno, la soledad existencial:

Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café.²⁸³

En cuanto a su estructura general, la palabra “Trilce” es un neologismo con contenido sonoro. Por otro lado, los poemas de *Trilce* no llevan título sino numeración romana. Como indica Hans Magnus Enzensberger, *Trilce* es tan sorprendente que si se tomó como un testimonio contra lo conocido es por su lenguaje extraordinario:

Es completamente autónomo, independiente de convenciones nacionales y de los nuevos modelos del movimiento europeo. De una manera casi violenta esta lengua contraviene todas las reglas. El poeta no es el cultivador sino el demiurgo de ella. *Trilce* es un libro profundamente inventivo; sus medios técnicos –solecismo deliberado, tergiversación de locuciones usuales, doble sentido, saltos en la semántica y mudanzas sintácticas– son de una variedad y originalidad sorprendentes. Un oculto sistema de claves metafóricas se trasluce en todo el libro. Se distingue, entre las

²⁸¹ César Vallejo, “Piedra negra sobre piedra blanca” de *Poemas humanos* en *Poesía completa*, p. 579.

²⁸² Thomas Merton, “César vallejo” en *Emblems of a Season of Fury*, New Directions, Nueva York, 1963, compilado en Julio Ortega, *César Vallejo*, p. 15.

²⁸³ César Vallejo, “El pan nuestro” de *Los heraldos negros* en *Poesía completa*, p. 330.

publicaciones simultáneas y análogas en Europa, por la permanente tensión entre elementos sumamente artificiales y elementos del lenguaje común. Vallejo domina tanto la dicción artificial, de procedencia española, la lengua de Quevedo y Góngora como el lenguaje elemental de los peones. Este enlace de lengua extremadamente artificial y de dichos triviales, no es un fenómeno superficial en la poesía de Vallejo sino de significación esencial.²⁸⁴

Ahora bien, *Trilce* no es un libro afable. Su procedimiento básico: reducir al absurdo. Huye del concepto modernista de belleza. Al equilibrio clásico “le descubre, a veces, una ligera desviación en un ojo; otras veces, en momentos de angustia, un alarido en los labios, y otras veces, cuando todo falla, cuando es imprescindible insultar la hipocresía humana, le pone simplemente una mosca, una sucia mosca en la boca”.²⁸⁵ Por lo tanto, el efecto general es de desagrado, evoca una fealdad próxima a la fragilidad, como el sufrimiento humano. No sobra decir que *Trilce* fue la obra que quemó las naves del modernismo. De Darío, no queda trazo. Pero el rompimiento con el preciosismo modernista no significó haber retomado la realidad per se, sino otro tipo de abstracción:

Vallejo pasa a una asociación libre de pequeños mitos, un sistema de absurdos; a veces oníricos, a veces productos de una vigilia disparatada y de una furiosa tristeza. ¿Significa esto que *Trilce* representa la etapa vanguardista de Vallejo? En la medida en que parece haber asimilado ciertas técnicas de la deshumanización: el manejo de un tipo de imagen que elimina el término de comparación, el uso de claves gráficas, algún dejo cósmico, una que otra travesura gramatical. Nada más. Vallejo como Neruda, se saltó el periodo ultraísta y su neosimbolismo de raíz regional y erótica fue adquiriendo en la soledad un sedimento existencial de naturaleza agónica. De ahí el abismo que separa a este poeta de la compartía estrepitosa, ocurrente, vocinglera de los ultraístas españoles e hispanoamericanos de 1920.²⁸⁶

Al desmenuzar el dolor en símbolos utiliza un modo conversacional para concretar el hecho poético. “Sólo que ahora la fórmula conversacional está tratada como un *leit motiv*, es decir, como recurso auditivo a la vez que como factor de sugerencias”.²⁸⁷ Esta forma se da

²⁸⁴ Hans Magnus Enzensberger, “Vallejo: víctima de sus presentimientos” en *Visión del Perú*, núm. 4, julio 1969, compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, pp. 69, 70.

²⁸⁵ Fernando Alegría, “Las máscaras mestizas” en *Mundo Nuevo*, París, núm. 3, sep. 1966, compilado por Julio Ortega, *César Vallejo*, p. 77.

²⁸⁶ *Ibidem*, pp. 77-79.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 79.

plenamente en *Poemas humanos* cuya técnica consiste en usar recursos de una fraseología conversacional, o, puramente rítmica.²⁸⁸ Cuando es rítmica, la frase se convierte en *leit motiv*, no la repetición ingeniosa, melódica del modernismo o del ultraísmo, sino la fórmula mágica que al repetirse crea un sentido fatal.²⁸⁹ También deshace la sintaxis tradicional para evocar procesos subconscientes: acoplo irracional de sustantivos-adjetivos, de adjetivos-preposiciones, de adjetivos-adverbios, o estrofas en que usa exclusivamente sustantivos, adjetivos, gerundios y adjetivos sustantivados.²⁹⁰ De la misma manera, inventa palabras partiendo de vocablos populares y a veces crea significados adverbiales con formas verbales propias.²⁹¹ Otras veces adopta formas fijas; un molde sintáctico o conceptual, dentro del cual se desplaza arbitrariamente para sugerir una idea general cuyos juegos de contrastes, por ejemplo, parecen modelos de algunos de estos *Poemas humanos*, un tanto a la manera surrealista en que el *leit motiv* es llave de procesos subconscientes.²⁹²

El contraste no sólo es un recurso retórico sino un principio estético. Así niega los valores burgueses para anteponer su queja poética. César Vallejo “le dio el golpe bajo a la retórica romántica-modernista hispanoamericana, el sensualismo y el sentimentalismo de medio pelo, Vallejo es el verdadero búho del soneto de González Martínez, o, más bien dicho, el cóndor desplumado que esperaba junto al ataúd de Darío, de pies sobre el basural americano, examinando sus miserias, el conversador, antipoeta que desinfló a picotazos el globo ultraísta, pariente pobre de un surrealismo revolucionario que ya se proclamaba a gritos también en otros sitios”.²⁹³

Para Saúl Yurkievich, la comunicación poética se establece por ciertas vías expresivas del lenguaje (sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas). “Si racionalmente nos es difícil precisar el contenido de muchos poemas, intuitivamente recibimos nítida la

²⁸⁸ Ejemplos de fraseología conversacional: “¡Hay que ver! Qué cosa cosa!, ...porque, como lo iba diciendo y lo repito, ... (así se dice en el Perú) me excuso, considerando en frío, imparcialmente, que el hombre es triste, (¿Cóncores? Me friegan los cóndores), Pero, volviendo a lo nuestro, y al verso que decía..., vamos a ver, hombre: cuéntame lo que me pasa, se ha puesto el gallo incierto, hombre; todo sin novedad, de veras.

²⁸⁹ Ejemplos de *leit motiv*: Que me da, que me azoto con la línea; se pedía a grandes voces; Completamente. Además, ¡vida!

²⁹⁰ Ejemplos: la paz, la abispa, el taco, las vertientes, transido, salomónico, decente.

²⁹¹ Ejemplos: *Trilce*: “gallos cantonan, amargurada, espiritivas, otilinas, fratesadas, grandores, trasmañanar, dulzoradas, dormitadas, arrequintan, todaviiza, digitígrados”.

²⁹² Ejemplos de poemas contruidos sobre un patrón: “confianza en el antejo, no en el ojo; calor, cansado voy con mi oro; considerando en frío, imparcialmente; quien no tiene su vestido azul; la cólera que quiebra al hombre en niños.

²⁹³ Fernando Alegría, “Las máscaras mestizas” en *Mundo Nuevo*, París, núm. 3, sept. 1966, compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, pp. 92, 93.

representación de las vivencias que el poeta quiere transmitirnos”.²⁹⁴ Rechazar la armonía significa admitir el desequilibrio, eludir todo ordenamiento artificial. Significa enfrentarse consigo mismo. El lenguaje de Vallejo adopta el tono amargo de la conversación y escupe a la cara. Vallejo no va al absurdo sino a la “autodestrucción sin rebeldía”.²⁹⁵

El estilo de *Trilce* es parte de una necesidad, lo que a su vez genera nuevas intuiciones imposibles de embonar en viejos moldes. “*Trilce* es el fruto de un poeta aliterario, de la erupción apasionada de sentimientos irreprimibles; una correntada que no se detiene en elucubraciones puramente estéticas, que no tolera ningún formulismo, ninguna gratuidad”.²⁹⁶ Esto exige captar su poesía desde otro ángulo, retirarse de la percepción acostumbrada. Las pautas expresivas de Vallejo (su ilogicismo, sus antítesis, sus distorsiones, su desarticulación del lenguaje, sus asociaciones desconcertantes) son los medios de una nueva percepción del mundo.

Ahora, a pesar de cierto hermetismo, relacionado más con el dolor del poeta, encontramos un nivel de significación que hace inteligible el lenguaje. Éste tiene que ver con lenguajes emocionales que se desprenden de la desolación, la tristeza, la incertidumbre y que transforma lo indescifrable en material universal:

¡Quemaremos todas las naves!
¡Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay donde bajar,
ya no hay donde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre.²⁹⁷

César Vallejo ofreció una clave humana, casi objetivando su perplejidad ante la muerte, el tiempo y el amor. “El alejamiento del hogar y las primeras salidas al mundo están en las raíces de *Los heraldos negros*, la muerte de la madre y la cárcel injusta en las de *Trilce* y los cuentos de *Escalas melografiadas*; la vida áspera en París y la guerra en España en las

²⁹⁴ Saúl Yurkievich, “En torno de *Trilce*” en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, núms. 9-10, 1966, compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, p. 253.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 252.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 255.

²⁹⁷ César Vallejo, XIX de *Trilce* en *Poesía completa*, p. 438.

de *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*. Los intervalos entre los poemarios acrecientan una personalidad expresiva que se negó a hacer retórica de sus hallazgos”.²⁹⁸ Ya desde *Los heraldos negros* incorpora la expresividad cotidiana, no sólo mediante el empleo de fórmulas extraídas del lenguaje diario, sino –y sobre todo– por asimilación del ritmo del habla coloquial. Este último elemento es el que importa subrayar. Otros poetas se aproximaron al decir común, pero de modo más parcial. En pocas ocasiones la poesía moderna de lengua castellana estuvo tan cerca de la palabra hablada como en el caso de Vallejo. “El sexo, la muerte, las ordenanzas, las amistades, el país de origen, la familia, pierden en su poesía el aspecto y el sentido institucional”.²⁹⁹ Y aunque Vallejo de alguna forma niega la vida, por otro la afirma al vivificar su poesía. Con frecuencia su poesía cae en una oralidad de nativa ingenuidad al que él aludió (“hablan como les vienen las palabras”³⁰⁰) lo que da un cierto tipo de trabazón discontinua al poeta. No se trata sólo del empleo de términos o expresiones arrancadas del lenguaje diario, sino de una asimilación del ritmo conversacional:

¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
¡Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!

¡Más valdría, francamente,
que se lo coman todo y qué más da!...³⁰¹

Vallejo se proyecta como un personaje al nombrarse en el poema. Se cita con nombre y apellido sustituyendo el yo de la autodesignación tradicional, lo que responde a un criterio más realista, menos poético, según los parámetros de la época. Más tarde, el procedimiento se utilizará con regularidad en la poesía contemporánea. Sin embargo, esa es otra

²⁹⁸ Juan Carlos Ghiano, “Vallejo y Darío” en *Visión del Perú*, núm. 4, julio 1969, compilado por Julio Ortega en *César Vallejo*, p. 95.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 253.

³⁰⁰ César Vallejo, “Gleba” de *Poemas humanos* en *Poesía completa*, p. 576.

³⁰¹ César Vallejo, “Y si después de tantas palabras” en *Poesía completa*, p. 593.

innovación vallejana:

¡César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre!
¡Vistosa y perra suerte!
¡César Vallejo, te odio con ternura!³⁰²

El lenguaje de Vallejo muestra una riqueza inacabable. Emplea todos los estratos del idioma: arcaísmos, cultismos, regionalismos, vulgarismos, tecnicismos, neologismos, en el que no tiene límites; ofrece la gama más completa desde derivaciones de vocablos comunes (amargurada, tenebroso, ternurosa, etc), hasta palabras cuya raíz y cuyo significado permanecen oscuros (hifalto). Las metamorfosis son incesantes: adverbios que se vuelven verbos (todaviiza), exclamaciones que se sustantivan (ohs de ayes). Vallejo lleva las posibilidades expresivas de la lengua a su máximo tenor. Todo este arsenal dará la clave para la nueva poética coloquial. Vallejo es la culminación del proceso ascendente del vanguardismo poético hispanoamericano, mientras que Pablo Neruda inaugurará el siguiente proceso, en que “el vanguardismo sale de sí mismo para hacerse sólo instrumento expresivo sin autonomía interna”.³⁰³

Pablo Neruda (Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto), nacido en Parral en 1904, erigió una vasta obra literaria. Mas no es nuestro interés analizarla ni indagar en cada etapa poética de Neruda. El cambio de lenguaje que nos concierne empezó a partir de *Residencia en la tierra* (1933) con algunos poemas que dieron un giro cotidiano. Aunque es cierto que el tono surrealista reaparece e, incluso, parece intensificarse en otros versos escritos después de la *Segunda Residencia* (1935). Sin embargo, el viraje decisivo lo dio en 1936 cuando Neruda tomó partido a favor de la guerra civil en España, siendo cónsul en Madrid. Entonces escribe *España en mi corazón* (1937) con un cambio que afectará su estilo poético:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,

³⁰² César Vallejo, “Algo te identifica” de *Poemas humanos* en *Poesía completa*, p. 679.

³⁰³ José María Valverde, “La época de la gran crisis. Pablo Neruda” en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, p.265.

venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!³⁰⁴

En los poemas de *España en el corazón* aparece la misma alternancia que se vislumbra en *Residencia en la tierra* y que se muestra de lleno en *Canto general*. Los incidentes que siguieron después de 1937 harán que Neruda se centre más en los problemas de Latinoamérica, aunque todavía en términos retóricos e históricos, como en “Un canto a Bolívar”. Aún así, estará más cerca a la realidad humana.

Ahora bien, desde *Residencia en la Tierra* (1925-1935) hay una apertura a un nuevo acervo coloquial. Neruda empezó a utilizar un lenguaje de lo cotidiano. Es interesante notar, no obstante, que sus aportaciones se sintieron más como una sombra de la que había que huir. Como dice Benedetti en su artículo “Vallejo y Neruda: dos modos de influir”, citado con anterioridad, que “Neruda ha sido más bien una influencia paralizante, casi diría frustránea, como si la riqueza de su torrente verbal sólo permitiera una imitación sin escapatoria (...) Para sus respectivos poetas-lectores, vale decir para sus influidos, Neruda funciona sobre todo como un paradigma literario; Vallejo, en cambio, así sea a través de sus poemas, como un paradigma humano”.³⁰⁵ Parra coincide al expresar que Neruda “fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino”.³⁰⁶ No obstante, y como le ocurrió a Parra con los poetas coloquiales quienes lo rechazaron por su postura política que nada tuvo que ver con su obra, a Neruda se le debe reconocer un despliegue de elementos que darán pauta a la utilización de nuevos vocablos. Como afirma Federico Schopf apuntando a *Residencia en la Tierra*, Neruda “había introducido términos tales como sastres, legumbres, cuarteles, sapos (bien que dulces sapos), gordas, flacas, fornicaciones, medias y ligas de señora (estamos en los años treinta), ascensores, camisas, toallas, calzoncillos, etc. Son palabras tradicionalmente no poéticas que, tal como los gerundios, adverbios, ilativos, rupturas sintácticas, etc., se insertaban en un estilo que retiene, con todo, cierta solemnidad derruida e inexorablemente profana”.³⁰⁷ Pero es a partir

³⁰⁴ Pablo Neruda, “Explico algunas cosas”, en *España en el corazón*, citado en José María Valverde, *op. cit.*, p. 270.

³⁰⁵ Mario Benedetti, “Vallejo y Neruda: dos modos de influir” en *El ejercicio del criterio*, pp. 203 y 205.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁷ Federico Schopf, *op. cit.*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 134.

representaba experiencias concebidas en los niveles ya institucionalizados del discurso poético. Lo que sí es cierto es que se restringía el ámbito de recepción. La poesía de Neruda se elaboraba en contracorriente con las formas de vida y la ideología de una sociedad establecida, lo cual a su vez también muestra paradójicamente sus verdaderos fundamentos.

Más adelante, al hablar de Parra, retomaremos a Neruda, dado que parte de la obra de Parra se movió en dirección contraria a la de Neruda. Por tanto, es inevitable cierta contraposición, más que comparación. Sin embargo, es importante señalar que Neruda, aunque en menor grado que Vallejo, contribuyó al viraje hacia la coloquialidad. El mayor problema con Neruda, a diferencia de Vallejo, es que su prestigio se interpuso en una vasta producción que implicaba también una postura política. Tras el inmenso acogimiento de *Canto general*, Neruda “mantendrá siempre el mismo chorro de productividad, pero rara vez con tanta razón de ser. En los veinte años siguientes, escribirá casi el triple de lo que había escrito en los treinta años anteriores, con la peligrosa situación de saberse ya universalmente aceptado”.³¹⁰ En las mismas odas, hay unas inventivas, pero también “un gran número de ellas resultan acaso superfluas”.³¹¹ Por eso Neruda en parte quedó rezagado por el mismo Neruda en la poesía coloquial a pesar de ser una gran figura en la literatura latinoamericana.

2- La influencia directa de la antipoesía de Nicanor Parra.

Para la década de los cincuenta, la necesidad de usar un lenguaje más claro en la poesía ya era apremiante. Para entonces varios poetas empiezan a incluir la oralidad y a usar una comunicación directa con el lector. También aparece el tema social con más asiduidad y el objetivo principal recae en mostrar la realidad tal como es. Estos poetas abordan un lenguaje que recuerda el habla común. El tema realista atrae a otros poetas. Como vimos, Vallejo y Neruda retomaron elementos y palabras de la vida cotidiana, pero todavía no incluyen la realidad circundante en su totalidad. En sus poéticas aún aparecen símbolos y metáforas complejas que recuerdan el paso de las vanguardias. Este alejamiento del hermetismo lo hará un poeta chileno, Nicanor Parra. Por lo tanto, el eslabón entre el modernismo, Vallejo, Neruda y los poetas coloquiales es Parra por haber sido el primero en incluir el prosaísmo, la oralidad, la hibridación, lo conversacional y lo coloquial, tanto en

³¹⁰ José María Valverde, “Del modernismo al vanguardismo”, *La literatura de Hispanoamérica*, p. 277.

³¹¹ *Ibidem*, p. 278.

los temas como en la estructura y en la elección del lenguaje.

En 1976 Saúl Yurkievich publicó un artículo “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”,³¹² en el que sistematiza las principales corrientes poéticas que aparecen en el panorama latinoamericano del siglo XX. Ubica cuatro periodos: 1) época modernista, 2) vanguardista, 3) poesía pura, existencial y surrealista, y 4) neorrealista. Para Yurkievich esta última tendencia comienza con la poesía de Nicanor Parra en la década de los cincuenta y añade que la poesía neorrealista será la corriente dominante de los poetas de las últimas generaciones.

Si bien es cierto que Parra se despegó de las tendencias vanguardistas para nombrar de lleno la realidad, aún se atisba una línea surrealista y a veces, un tono dadaísta, sobre todo cuando incluye el absurdo. Pero es que éste y la ironía cumplen con un objetivo. “La antipoesía y la antinovela en Latinoamérica tienen la misma función, que es embonar el desorden en la realidad. Se reafirma el absurdo por medio de una autovisión crítica”.³¹³ La postura de Parra, crítica e irreverente, inaugura una nueva vía en la poesía latinoamericana. La antipoesía representa una importante tierra transitiva entre la vanguardia y la poesía coloquial por haber despojado de todo rezago críptico al lenguaje. La semántica clara de los antipoemas desemboca en una poesía popular, que a la vez muestra una faz contestataria.

Parra es el antipoeta que dio legitimidad a la coloquialidad. A pesar de las disputas que habrá posteriormente con Roberto Fernández Retamar y Mario Benedetti por el derecho de fundación –dado que ellos no reconocen la semejanza de la poesía coloquial con la antipoesía–, es preciso admitir el papel que jugó la antipoesía en la factura de la poesía coloquial de tono conversacional, complemento que después añadiría Roberto Fernández Retamar quien explica en un artículo “Sobre poesía y Revolución en Cuba”³¹⁴ (1964), que lo de conversacional es un tono, por eso le agrega a la poesía coloquial lo de “tono conversacional”. Pero al momento de su aparición, la antipoesía fue algo novedoso que por cierto, no fue tan bien recibido en aquellos momentos. Federico Schopf hablará de este primer encuentro entre el poema y el lector:

El rasgo más sobresaliente de los antipoemas –y el más chocante

³¹² Saúl Yurkievich, “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”, *Cahiers du monde hispanique et Luso-Brasiliens*, 27, 1976, pp. 271-273.

³¹³ Fernando Alegria, *La antiliteratura en América Latina en su literatura*, p. 244.

³¹⁴ Roberto Fernández Retamar, “Sobre poesía y revolución en Cuba” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.

cuando hizo su aparición en la escena literaria de fines de los años cuarenta— es su utilización del tono y el discurso coloquial. Habría que decir que lo reincorpora —antes estaba en el dadaísmo, en los poemas de Apollinaire, en algunos poetas posmodernistas, en Baudelaire, en Wordsworth— pero el antipoema, surgido en otro contexto, lo que es decisivo, logra introducir una diferencia en la medida que su intencionalidad y frecuencia desconstructiva resultan inéditas. El antipoeta traslada discursos de lugar; no sólo retazos del discurso coloquial, también fragmentos y estructuras de otros tipos de discurso no literario: comercial, periodístico, psicoanalítico, administrativo, litúrgico, etc.³¹⁵

Pedro Lastra ya veía el antipoema como el eje del cambio radical dentro de la poesía del siglo XX³¹⁶ y una anticipación de lo que se desarrollaría pocos años después. Federico Schopf, por su parte, afirmó que “el antipoema utiliza no sólo el ‘lenguaje elevado’, ‘propio de la poesía’ y decantado por un largo ejercicio, sino también el lenguaje coloquial (burgués y popular) que al ser elevado a categoría poética adquiere una poderosa relevancia”.³¹⁷

Por tanto, no es fortuito que en la lista de poetas coloquiales latinoamericanos se incluya a Nicanor Parra, nacido en 1914, junto con el más joven de los poetas coloquiales de esas décadas, Roque Dalton, nacido en 1935, como parte de la misma corriente literaria. Lo que suele diferenciarlos ahora son sutilezas que los mismos poetas se han empeñado en señalar. No obstante, los críticos y estudiosos destacan a Parra como el antipoeta, mientras que los demás son coloquiales y Cardenal es el exteriorista (junto con Coronel Urtecho). Con las décadas otros poetas buscarán otras denominaciones para “su” poética (Jaime Sabines con su realismo coloquial,³¹⁸ Enrique Lihn con su poesía situada³¹⁹ y José Emilio Pacheco con su antipoesía realista³²⁰). En el fondo, todas estas tendencias parten y giran en torno a lo mismo. Lo cierto es que “el lenguaje poético latinoamericano se abre a las posibilidades ilimitadas de liberación artística mediante la incorporación de otros y nuevos códigos que

³¹⁵ Federico Schopf, “Huellas del antipoema” en *Parra: Arqueología del antipoema*, en *Texto Crítico*, núm. 28, Santiago de Chile, 1984, p. 773.

³¹⁶ Pedro Lastra, en “Notas sobre cinco poemas chilenos”, *Atenea*, 380-381, Santiago, 1958, pp. 218-234; apunta que *Cancionero sin nombre* de Nicanor Parra es una anticipación del uso del lenguaje coloquial.

³¹⁷ Federico Schopf, “Estructura del antipoema”, *Atenea*, 399, Santiago, 1963, pp. 140-143.

³¹⁸ Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional” en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual*, Editorial Katún, México D.F., 1987, p. 36.

³¹⁹ Enrique Lihn, “Definiciones de un poeta”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 137 (1966), p. 24.

³²⁰ José Emilio Pacheco, *Revista Iberoamericana* 106-107, Pittsburg, enero-junio de 1979, pp. 327-334.

codificarán la palabra poética”.³²¹ Y es que en aquellos años no se consideraba poético cierto lenguaje que no se moviera estrictamente en el terreno de las metáforas y las imágenes propias de la poesía canónica. El mundo personal del poeta no se consideraba como material poético y menos aún su realidad circundante. Se descartaban la sátira y la parodia como elementos constitutivos. Nicanor Parra manipulará la parodia como pocos lo habían hecho antes y la aderezará con un tono irónico que en ocasiones tenderá a lo sarcástico. “Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga del absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen. Más que formas de protesta, son actos de conmiseración y de solidaridad en la angustia”.³²² Pablo de Rokha a veces muestra este rostro al exponer su ser anárquico e iconoclasta. Especialmente cuando su poesía busca ser “el retrato de la sociedad y sus contradicciones”:

Por eso hacemos esto tan tremendo y tan problemático
y tan horrendo,
de sencillez complejísima de la “épica social americana”,
un gran barroco popular, el arte grande del
“realismo popular constructivo” – acto de masas...³²³

Tristan Tzara preguntaba en su Manifiesto dada de 1918 cómo poner orden en el caos que constituye esa infinita e informe variación que es el hombre. La respuesta fue darle forma al dogma: el caos constituye la razón de existir. Parra tomó el absurdo para convertirlo en herramienta. Sin embargo, el “método de Parra” tardará en consolidarse. El desarrollo del lenguaje desde el modernismo hasta el universo lingüístico de Vallejo y Neruda aún no atravesaba ese caos. La antipoesía latinoamericana que inicia con Parra –y para Fernando Alegría también con Pablo de Rokha–³²⁴ es el traslape del mundo moderno anterior a 1950. Es el escenario de la posguerra pero, ante todo, la desilusión de lo que había parecido ofrecer el inicio del siglo XX con sus expectativas de orden y progreso. Fernando Alegría señala que “para los primeros antipoetas latinoamericanos, Pablo de Rokha y César Vallejo

³²¹ Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990, p. 20.

³²² Fernando Alegría, “Antiliteratura” en *América Latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, p. 243.

³²³ Pablo de Rokha, “Oceanía de Paraíso” en *Antología*, edición de Rita Gnutzmann, Visor, Madrid, 2004, 35.

³²⁴ Fernando Alegría, *op. cit.*, pp. 228-248.

por ejemplo, la revolución del lenguaje no constituye un fenómeno formal; no se trata de readaptar el lenguaje a un nuevo concepto de la poesía (creacionismo). Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse como persona, no como organillo ni como diccionario ni como vigía del aire, devolverle el derecho a la conversación, el derecho a violentar a la sociedad y violentarse a sí mismo.³²⁵

Por eso Parra llega a los extremos. Su época es de amarga desilusión y por eso describe el mundo como una gran cloaca en la que conviven ratas y hombres. Y la creación no es más que la mezcla de inmundicia humana:

De sus axilas extrae el hombre la cera necesaria
para forjar el rostro de sus ídolos.
Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus
templos.³²⁶

“Este sexo y estos templos establecen de inmediato la línea que une la antipoesía de Parra a la de Vallejo y De Rokha. Para llegar a la conclusión de que el mundo es una cloaca, Parra hace una previa ordenación y síntesis de vicios, crímenes, mentiras, hipocresías, estafas. Exhibe cada cosa inmovilizada y patética como en una antigua comedia de equivocaciones. [...] Su don de síntesis le permite definir la angustia humana en la medida exacta de su ineficacia e impotencia”.³²⁷ No sería hasta la siguiente década que la poesía mostraría sus tendencias realistas con más determinación. Pero todavía en los cincuenta la antipoesía es una poesía que se metamorfosea para ya no parecer poesía.

El logro poético e histórico de Parra de entrada fue haber saltado el legado modernista para rebasar de manera ingeniosa a las agotadas vanguardias. Para entonces, Neruda estaba en plena escena cuando surgía un grupo de poetas que dan otra dirección al lenguaje. Este grupo se conocerá como “Poetas de la Claridad” y entre ellos se encuentra Parra.

Ahora, el horizonte histórico que se vislumbra no era uno esperanzador. El panorama mundial para la década de los cincuenta ya registraba una primera guerra mundial, la fuerte caída económica de Wall Street en 1929, y una segunda guerra mundial más destructiva y totalizadora que la primera. “Uno de los aspectos más trágicos de esta catástrofe es que la humanidad ha aprendido a vivir en un mundo en el que la matanza, la tortura y el exilio masivo han adquirido la condición de experiencias cotidianas que ya no sorprenden a

³²⁵ *Ibidem*, p. 246.

³²⁶ Nicanor Parra, *Poemas para la combatir la calvicie*, antología, p. 42.

³²⁷ Fernando Alegría, “Antipoesía latinoamericana” en *América Latina en su literatura*, p. 253.

nadie”.³²⁸ En la coordenada histórica y económica, Latinoamérica había tenido que depender más de sí misma mientras que Europa se concentraba en su reconstrucción. Eso permitió que ensayara en sus propios medios de subsistencia, tanto económicos como políticos y sociales. Así empezaron a escribirse los episodios que se vivirían a partir de 1945: “Sin que mediara entonces una decisión explícita, las naciones latinoamericanas fueron paulatinamente renunciando a encarar prioritariamente la modernización económica que había sido su primer objetivo para la posguerra, y se fijaron en cambio el sólo aparentemente más modesto de asegurar la supervivencia de una industria incurablemente primitiva”.³²⁹ O como lo visualiza Anderson Imbert: “La segunda Guerra Mundial termina con el triunfo de los países liberales pero en Hispanoamérica continúan algunas dictaduras totalitarias. La ‘guerra fría’ entre los Estados Unidos y Rusia obliga a nuevos alineamientos políticos. En general, tanto bajo las dictaduras como bajo los regímenes democráticos –que se alternan en sucesivas revoluciones– el fenómeno nuevo parece ser una evolución hacia las economías planificadas”.³³⁰

En el arte, las tendencias iban hacia el superrealismo, el existencialismo de Heidegger, Sartre y Camus, y el neonaturalismo. Las miras habían cambiado, si no es que se habían extremado después de los sucesos de la Segunda Guerra. “Los jóvenes nacidos después de 1915 no conocieron esa primera etapa de frivolidad: aparecieron con patetismo. Hasta tomaron a la tremenda las contorsiones acrobáticas y clownescas de sus hermanos mayores. La poesía, por oscura que sea, aspira ahora a dar un mensaje. Antes la poesía había sido absurda, ahora, sin dejar de ser absurda, tiene un propósito: demostrar que la existencia misma es absurda”.³³¹ Esto aventó a los poetas de estas generaciones a la realidad, desde luego, pero no a una realidad idealizada porque eso ya no funcionaba. Más bien, “la realidad, en un intencionado prosaísmo que prefiere presentar el drama humano con el lenguaje de la calle, a veces antiliterario, aparece con fuerza en los últimos años: Cintio Vitier, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines y, de los que pasan al próximo capítulo, Enrique Lihn, Juan Gelman, Fernández Retamar y Eduardo Escobar”.³³² Claro que estos poetas ya

³²⁸ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 60.

³²⁹ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América latina*, p. 436.

³³⁰ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, breviaros, Fondo de Cultura Económica, 5ª impresión, México, 2005, p. 292.

³³¹ *Ibidem*, p. 292, 293.

³³² *Ibidem*, p. 294.

pertenecen a un movimiento generalizado que cruzará las siguientes décadas pero que inicia a finales de los cuarenta con los poetas que plantean el absurdo de la realidad.

En gran parte, este nuevo panorama político y social obligó a que los poetas latinoamericanos escribieran una poesía ubicada en la realidad inmediata. Chile fue uno de los países que ensayó con su grupo de jóvenes poetas que abogaban por un lenguaje diáfano. Para esos momentos, Nicanor Parra empezaba a responder a las élites de poetas consagrados con una poesía contestataria que proclamaba a dichos “Poetas de la claridad”.³³³ No sólo estaba Parra entre ellos, también se halla Oscar Castro y Luis Oyarzún.

La oposición de los jóvenes escritores a la poética vanguardista –a su oscuridad, subjetivismo y tendencia a la disgregación y aislamiento– se fundaba en la voluntad de llevar a cabo una poesía de utilidad social. Los “poetas de la claridad” proponían la elaboración de poemas ‘al alcance del grueso público’;³³⁴ abogaban por la comunicación de representaciones válidas para toda la comunidad. Muy probablemente debe verse en estos propósitos algunas analogías con el programa de desarrollo nacional y con las reformas sociales que –sobre la base de la colaboración de clases– intentaba realizar, por esos años, entre 1938 y 1946, el gobierno del Frente Popular.³³⁵ Los “poetas de la claridad” no estaban políticamente comprometidos con ningún partido, pero eran –según el testimonio del propio Parra– “en general, apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes”.³³⁶ Luis Oyarzún, por su parte, recordaba el profundo impacto que había producido en ellos el alzamiento contra la República española y la guerra civil que le continuó.³³⁷ Oscar Castro –a quien Tomás Lago incluía entre los “poetas de la claridad”³³⁸– se dio a conocer por un “Responso a García Lorca”,³³⁹ elevándolo a la condición de mártir de la libertad. Precisamente era García Lorca la figura ejemplar –realzada más aún con su muerte– quien les había indicado el camino para recuperar la poesía popular y tradicional.

³³³ Tomás Lago, “Luz en la Poesía”, en *Tres Poetas Chilenos*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1942, p.13-14, 17, 24.

³³⁴ Nicanor Parra, “Poetas de la Claridad”, en *Atenea*, números 380-381, Santiago de Chile, 1958, p. 47.

³³⁵ Federico Schopf, Original bajo el título de “Introducción a la antipoesía” como prólogo de *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra, Nascimento, Santiago de Chile, 1971, pp. 3-50.

³³⁶ Nicanor Parra, “Poetas de la Claridad” en *Atenea*, p.46.

³³⁷ Luis Oyarzún, “Crónica de una Generación” (original 1958), en *Temas de la Cultura Chilena*, Universitaria, Santiago de Chile, 1967, pp.164 y ss.

³³⁸ Tomás Lago, *Tres Poetas Chilenos*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1942, p. 37.

³³⁹ Oscar Castro, “Responso a García Lorca”, citado en Federico Schopf, “Introducción a la antipoesía”, p. 7.

El romance, popular y literario, se transformó en uno de los recursos preferidos de los jóvenes poetas. La vuelta a ciertos metros y estrofas, como el octosílabo del romance, los pentasílabos y heptasílabos de la cueca y la seguidilla, las coplas de ciego, la utilización del estribillo, los paralelismos, las repeticiones, la elipsis, la normalidad sintáctica, el uso de metáforas en que identificaban el término de la comparación con lo comparado, las imágenes que eran lugares comunes... en resumen, el retorno a cierta lógica y tópica establecidas en la retórica popular y culta, querían asegurar el contacto con la comunidad.³⁴⁰ Esta “poesía de síntesis” –según la denominación de Tomás Lago³⁴¹–, se elaboraba así, sobre la base literaria de una recolección de materiales que, de preferencia, se buscaron en la poesía popular y populista, y también, en las tendencias literarias como el mundonovismo –vinculado en Chile a poetas como Carlos Pezoa Véliz o Jorge González Bastías³⁴²–, o cierto postmodernismo intimista en tendencias anteriores al trastocamiento vanguardista. Pero incluso antes de que apareciera Nicanor Parra, como ya vimos, Pablo Neruda y César Vallejo habían establecido los códigos de un discurso poético menos cerrado. Lo que hizo Parra, en todo caso, fue terminar de desarticular el hermetismo de la poesía en un lenguaje “callejero”, lo que posteriormente se constituiría como un “método”:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.³⁴³

El método de Parra, si se puede hablar de uno, sería el de haber abandonado el metaforismo de su primer libro *Cancionero sin nombre* (1937) para ensayar en direcciones diversas, con un verso más escueto que va del folclor chileno a una modalidad biográfica mediante la inclusión de todo tipo de discurso. Este es un libro que escribió en su juventud; está compuesto por veintinueve poemas cuyos rasgos más visibles son la incorporación métrica

³⁴⁰ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 26.

³⁴¹ Tomás Lago, “Luz en la Poesía”, en *Tres Poetas Chilenos*, p.13-14, 17, 24.

³⁴² Federico Schopf, “Introducción a la antipoesía” en *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra, pp. 3-50.

³⁴³ Nicanor Parra, “la montaña rusa” en *Versos de salón*, Nascimento, Santiago de Chile, sin año, s/n.

del romance, el desarrollo narrativo y la tendencia del yo lírico a realizar acciones a la manera de un personaje, además del uso constante de la personificación y la metáfora referidos a la naturaleza o al mundo religioso. Los temas poetizados son la vida cotidiana, las burlas y los desaires populares, el amor a la vida, el desenfado y la fatalidad. Este libro ganó el Premio Municipal de Poesía de Santiago de Chile.

A partir de las lecturas de Walt Whitman, Parra utiliza el verso libre. Retomó un lenguaje más directo y hasta desfachatado de T. S. Eliot y de Ezra Pound. Antecedentes que como veremos, también se encuentran en los poetas coloquiales y que el mismo Fernández Retamar reconoce en su poesía.³⁴⁴ Mas Parra incursiona de una manera más insolente, subversiva, aunque no ideológica. Más bien, su poesía es anti-heroica. No le ofrece al lector un resguardo de su propio mundo sino que antes bien, lo violenta, lo perturba. Además, es fragmentario, si en *Poemas y antipoemas* (1954) y en *Versos de salón* (1962) el antipoema no parece integrado, pues utiliza un principio constructivo que evoca el montaje y el collage, en *Artefactos* (1977) el texto se reduce al fragmento mismo.

Ahora, en rigor, la obra que revolucionó el lenguaje fue su segundo libro *Poemas y antipoemas*. Está dividido en tres secciones con un total de veintinueve poemas. Para Federico Schopf estos poemas “no separan simplemente tres épocas de la obra del autor, no distinguen solo diversos modos de poetizar y temples de ánimo, sino que, más profundamente, muestran las diversos momentos de la búsqueda y articulación de un nuevo alfabeto”.³⁴⁵ A Gonzalo Rojas le parece que en este libro “el poeta muestra una honradez, una genuinidad, un poder imaginativo de primer orden, que airean y purifican la atmósfera pesada de los versificadores al uso en nuestro país, convencionales, truculentos que ‘enturbian las aguas para hacerles creer más profundas’”.³⁴⁶

Parra menciona como nació este libro: “Hacia 1954 presenté tres poemarios, bajo pseudónimo, a un concurso de poesía patrocinado por el Sindicato de Escritores de Chile: *Cantos a lo humano y lo divino*, *Poemas y Antipoemas*. Me tocó el primero, el segundo y el tercer galardones; el premio consistía en su publicación por la editorial Nascimento. Mi

³⁴⁴ “Entrevista con Roberto Fernández Retamar” en Carmen Alemany Bay, *Información. Suplemento de Artes y Letras*, Alicante, 2 de junio de 1994.

³⁴⁵ Federico Schopf, *Parra: Arqueología del antipoema*, en *Texto Crítico*, núm. 28, Santiago de Chile, 1984, pp. 13-33.

³⁴⁶ Gonzalo Rojas citado en César A. Sánchez V., *El antipoeta Nicanor Parra*, Impreso de El Llanquihue, El Llanquihue, Puerto Montt, 30 de julio, 1991.

voluntad fue publicar sólo los *Antipoemas* y a esto respondieron que los tres, al ser premiados, pertenecían al Sindicato”.³⁴⁷

Mientras que *La cueca larga* (1958), una obra entre *Poemas y antipoemas* y *Versos de salón*, también es un libro significativo por el cambio de registro poético. En éste el poeta toma el lugar de un payador para dar cuenta de la gracia, la socarronería criolla, mezclando aires populares y cultos para mostrar al hombre de la tierra, su saber popular, su ingenio y sus preocupaciones sociales. “La cueca larga” es el baile nacional de Chile, por tanto, es un elogio al campesino y a sus costumbres. En las cuecas se homenajea al vino, portador de una fraternidad viril, y también de la melancolía que entraña la conciencia del devenir, de la visión de la muerte y la trascendencia en poemas como “Coplas al vino”, “El chico y la damajuana” y “La cueca larga”. Estas coplas, cuecas y brindis se rinden ante lo humano y lo divino. Por supuesto, están presentes varios elementos de la antipoesía, con tonalidades surrealistas, para lograr de este modo nuevos matices poéticos cuyas imágenes dan nuevo significado y renuevan la tradición folklórica y la estructura de la poesía popular.

Por último, *Versos de salón*, un libro de 1962, muestra su postura anti-tradicional y anticonvencional frente al Olimpo literario. Desde sus composiciones aparentemente prosaicas surge una poesía vital, alegre, de tono popular. Sin vanas abstracciones, esta poesía menciona el entorno cotidiano, incluye la ironía, la burla y lo grotesco que empuja al yo lírico fuera de su resguardo. Parra lanza al lector al abismo, al absurdo y también a la neurosis. El título del libro, sin duda, constituye una nueva trasgresión y una reacción contra el *establishment* de la sociedad contemporánea. Ya desde el inicio, Parra nos advierte:

Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza
Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.
En el lecho de muerte
Cada uno se rasca con sus uñas.

³⁴⁷ René de Costas, Introducción a *Poemas y antipoemas* (Madrid: Cátedra, 1988) 19. La cita proviene de P. Lorzundi: “In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra”, *Review*, Nueva York, otoño, 1971, p. 65.

Además una cosa:
Y no tengo ningún inconveniente
En meterme en camisa de once varas.³⁴⁸

Todos estos libros proponen romper con lo anterior, aunque hay que decir que no se oponen totalmente a la poesía generada por las vanguardias. Antes bien, prolongan sus rasgos constitutivos pero a la vez agregan elementos pertenecientes a otros géneros y a otro tipo de poesía generada a partir del posmodernismo. Como ya se mencionó, Parra recibió la influencia directa de la poesía estadounidense. Esto cambiará la concepción formal del poema, se añadirán géneros; comenzarán los textos híbridos. Obviamente, el mismo concepto de poesía cambiará radicalmente con la antipoesía. Por fin la poesía dejará la elite de privilegiados para alcanzar al hombre de la calle:

Señoras y señores
ésta es nuestra última palabra
–nuestra primera y última palabra–.
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
la poesía fue un objeto de lujo
pero para nosotros
es un artículo de primera necesidad:
no podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores
–y esto lo digo con todo respeto–
nosotros sostenemos
que el poeta no es un alquimista
el poeta es un hombre como todos
un albañil que construye su muro:
un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos
en el lenguaje de todos los días
no creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa:
el poeta está ahí
para que el árbol no crezca torcido.

³⁴⁸ Nicanor Parra, “Advertencia” en *Versos de salón*, Nascimento, Santiago de Chile, sin año, s/n.

Éste es nuestro mensaje.
nosotros denunciarnos al poeta demiurgo
al poeta Barata
al poeta Ratón de Biblioteca.
Todos estos señores
–y esto lo digo con mucho respeto–
deben ser procesados y juzgados
por construir castillos en el aire
por malgastar el espacio y el tiempo
redactando sonetos a la luna
por agrupar palabras al azar
a la última moda de París.
Para nosotros no:
el pensamiento no nace en la boca
nace en el corazón del corazón.³⁴⁹

Este tipo de antiliteratura surge como una reacción contra el modo de hacer poesía que habían predominado en el interior de las vanguardias intelectuales de Chile: un círculo minoritario de productores y receptores de poesía. Para 1935, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim publicaron una muestra de la poesía vanguardista en una antología que hizo época. Se trataba de la *Antología de poesía chilena nueva* en la que aparecen Huidobro, Neruda y De Rokha, entre otros.³⁵⁰ Los poetas aún jóvenes, como el propio Parra, objetaban su “subjetivismo” y las limitaciones de difusión que imponía su expresión hermética. Lo que Enrique Lihn llamó la “falsa oscuridad poética”.³⁵¹ Contra ésta combatieron los “poetas de la claridad” con una nueva función social que instaurara la objetividad social. Sin embargo, sería torpe decir que Parra fue inmune al vanguardismo. El carácter lúdico no proviene de la poesía popular sino de la apropiación expresiva de Vicente Huidobro. Parra advirtió que había que hablar de algo que no fuera sólo literatura: “entonces aparece la necesidad de representar experiencias para las que los medios heredados se presentaban como un obstáculo”.³⁵² En este sentido, cabría decir que ciertas fuerzas contrarias generaron la antipoesía. La exigencia de expresar abiertamente se unió al uso de un lenguaje cotidiano. Esto repercutió en una la contra-poesía. Entre sus elementos

³⁴⁹ Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie* (Muestra de antipoesía), Julio Ortega (compilador), Conaculta, Universidad de Guadalajara, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp.139, 140.

³⁵⁰ Federico Schopf, “Parra: arqueología del antipoema”, revista *Texto Crítico*, núm. 28, Santiago de Chile, 1984, pp. 13-33.

³⁵¹ Enrique Lihn, “Definiciones de un poeta”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 137 (1966), p.36.

³⁵² Federico Schopf, *op. cit.*, pp. 24.

constitutivos, desde luego entraría la irreverencia al estilo “elevado”, lo cual desmitifica al poema. Son las frases fuera de lugar las que dan la ironía y el humor y las que desconciertan, a la vez.

Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la
miserable/costilla humana.

....

La suerte está echada.

Aspiremos este perfume enervador y destructor

Y vivamos un día más la vida de los elegidos:

....

Por todo lo cual

Cultivo un piojo en mi corbata

Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.³⁵³

El absurdo del mundo moderno debe tener una utilidad para el hombre. El humor y el sarcasmo funcionan como recursos subversivos. La ironía es un recurso para ridiculizar la realidad al mostrarla como un sinsentido que pretende ser lógico, y también ridiculiza la poesía al presentarla como un discurso “sublime” de esa realidad. Evidentemente, Parra también ridiculiza al antipoeta:

Ni muy listo ni tonto de remate

Fui lo que fui: una mezcla

De vinagre y aceite de comer

¡Un embutido de ángel y bestia!³⁵⁴

El humor, la parodia, la ironía, el simulacro “permiten al antipoeta liberarse del sentimentalismo y del melodramatismo”, según observa Alonso y Triviños.³⁵⁵ Son los principios que el mismo Parra tenía ya bastante perfilados en 1949: “el poema como representación objetiva de una realidad psicológica”.³⁵⁶ En este sentido, Parra arranca desde lo más profundo del hombre, su psique. En 1958, el propio Parra afirmaba: “el antipoema que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista –surrealismo criollo o como queráis llamarlo–, debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser

³⁵³ Nicanor Parra, “Los vicios del mundo moderno” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 61.

³⁵⁴ Nicanor Parra, “Epitafio” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 297.

³⁵⁵ Alonso y Triviños citado por Federico Schopf en *Las huellas del antipoema*, Universidad de Chile., p. 774.

³⁵⁶ Nicanor Parra citado en Juan Villegas, *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1977, pp. 183, 184.

considerado como un verdadero ideal poético”.³⁵⁷ Y es que Parra pertenece “a un momento histórico concreto en el desarrollo del discurso poético general, así como a una coyuntura específica dentro del discurso poético chileno en particular”.³⁵⁸ Es un momento transicional en que quizá por primera vez Latinoamérica encuentra un tipo de independencia real. No obstante, el aspecto psicológico viene porque Parra ya no cree en la humanidad que ve.

CONSUMISMO

derroche
despilfarro
serpiente que se traga su propia cola

Buenas noticias:
la tierra se recupera en un millón
de años

Somos nosotros los que desaparecemos

El MUNDO ACTUAL?
El inMUNDO ACTUAL!³⁵⁹

Estos versos no son exactamente metáforas; a veces paradojas, frases hechas, discursos extraliterarios, *slogans*, delirios, aunque todos tienen algo en común: la yuxtaposición de elementos que no guardan ninguna relación.

Yo soy el individuo.
Bien.
Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,
Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante grabar
El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido.³⁶⁰

¿Cómo no decir esto después de dos guerras mundiales? Parra es un poeta de guerra, sin duda. Cargará como yugo la atmósfera que antecederá al existencialismo. El escepticismo de este matemático, le ayuda a construir andamios antipoéticos, sus artefactos, con plena conciencia de que son productos artificiales, productos del hombre percedero.

³⁵⁷ Nicanor Parra, Entrevista en *Atenea*, Concepción, núms. 380-381, 46-48.

³⁵⁸ Álvaro Salvador, *La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad*, Universidad de Granada, 1980, p. 612.

³⁵⁹ Nicanor Parra, “Consumismo” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 256.

³⁶⁰ Nicanor Parra, “Soliloquio del individuo” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 67.

Los vicios del mundo moderno:
El automóvil y el cine sonoro,
Las discriminaciones raciales,
El exterminio de los pieles rojas,
Los trucos de alta banca,
La catástrofe de los ancianos,
....
El mundo moderno es una gran cloaca:
Los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos.
Eso no es todo: los hospitales están llenos de impostores.³⁶¹

Parra no busca la verdad, traslada al lenguaje mundos de fragmentación, de la condición del hombre del siglo XX:

Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
Generoso lector
Quema este libro
No representa lo que quise decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.³⁶²

La solemnidad se relativiza hasta caer en el ridículo. La parodia también avanza en esta dirección. Pero las formas coloquiales se diseminan oportunamente en el discurso poético. El libro *Poemas y antipoemas* está destinado a romper con las costumbres más enquistadas del lector vanguardista. La actitud incrédula viene por representar un mundo pasado, y caduco, hasta cierto punto. Parra hace que ronde la nostalgia de un mundo pasado, ya sea el rural o el de la infancia. Para Federico Schopf, “la obra de Parra parece ser el último contacto válido entre palabra y realidad, el último esfuerzo por acercarse a un conocimiento inalcanzable como totalidad, el horizonte obligado desde el cual se puede intentar una experiencia más amplia, un conocimiento más adecuado de nuestro presente”.³⁶³ Tomás Lago dirá que el joven Parra oponía “a la poesía de análisis... una poesía de síntesis”,³⁶⁴ que no era más que el hermetismo que atribuían a la poesía de Neruda y de otros, la que además acusaban de ser oscura en su estilo y de mostrar un contenido solipsista, así como de sostener su incapacidad comunicativa. Armando Uribe –joven poeta de ese entonces–

³⁶¹ Nicanor Parra, “Los vicios del mundo moderno” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 61.

³⁶² Nicanor Parra, “Me retracto de todo lo dicho” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 154.

³⁶³ Federico Schopf, “Del Vanguardismo a la antipoesía”, Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra, prólogo de los *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra, Nascimento, Santiago, 1971, pp. 3-50.

³⁶⁴ Tomás Lago, “Luz en la Poesía”, en *Tres Poetas Chilenos*, Cruz del Sur, Santiago, 1942, p. 17, 24.

recordada que “los antipoemas nos hicieron dar un salto... Desde *Residencia en la tierra* de Neruda ningún poeta nuestro había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta. En esa época, hay que confesarlo, nos sentíamos en cierto modo traicionados por Neruda. El poeta que había entrado de frente a lo atroz en *Residencias*, el que se había atrevido a todo, volvía la espalda a la vida terrible y construía un mundo hermoso e innumerable en *Las uvas y el viento*. En cambio, la antipoesía de Parra reproducía nuestra propia vida; era poesía por el lado del revés, por el lado que uno vive cuando no admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser”.³⁶⁵

Lo único que hicieron los poetas subversivos como Parra fue huir de las imágenes, los pensamientos y los conceptos institucionalizados que legitimaban a una elite de poetas y a una sociedad burguesa. Como lo expresa Schopf: “La culminación de este proceso de expresión y conocimiento se había alcanzado, por esos años, en los diversos movimientos de vanguardia que –exacerbados por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y la crisis económica fincada en 1929– habían reducido a pedazos la representación institucionalizada del mundo y de la vida y se encontraban, a la vez, en medio de sus esfuerzos cognoscitivos, expresivos y prácticos”.³⁶⁶ Por estas razones, los poetas de la claridad se alejan de la torre de marfil para reunir al poeta con la comunidad.

El mismo año que aparecieron las primeras *Odas Elementales* de Neruda, 1954, Parra publicó *Poemas y Antipoemas*. Contrastar a ambos poetas resalta más las diferencias en las poéticas, es decir, deja ver lo alejado que ya se encontraba la poesía que había predominado en las primeras décadas del siglo XX, con la que se estaba escribiendo a mediados de los cincuenta. Neruda continúa la tradición del género de la oda en cuanto que los poemas alaban al objeto cantado (salvo en escasas excepciones). Pero ya no sólo canta a los héroes o a las grandes manifestaciones de la naturaleza, según la norma. Neruda también se inclina por la sencillez de las cosas. “El poeta se ha vuelto a los objetos cotidianos y a las materias elementales de la vida. La naturaleza está representada en su dimensión socialmente útil o significativa”.³⁶⁷ Neruda entreteje el aire, los átomos con el cobre, el mar con la comida, los poetas queridos con los utensilios. Aunque subsiste la antigua disposición enfática, su

³⁶⁵ Armando Uribe, “Como un herido a bala”, *La Nación* (Santiago, 8 junio 1967).

³⁶⁶ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, p. 11.

³⁶⁷ R. Pring Mill, “Neruda de las *Odas Elementales*” en *Actas del Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda*, Poitiers, 1979, pp. 259-298.

temática cambia junto con su visión del mundo. Los recursos expresivos de la oda alcanzan una simplificación que permite una mayor recepción social. El tono elevado y serio que había prevalecido en algunas partes de *Canto General* cede a una actitud irónica e incluso de humor lúdico. La diferencia con Parra es que Neruda retiene su posición elevada, esto es, aún conserva su figura de Poeta en su torre privilegiada, lo cual estaría de acuerdo con la misma concepción que tenía Neruda del poeta y de su misión.³⁶⁸ En contraste, Parra desmitifica la oda reconstruyendo el tratamiento tradicional de la forma y el contenido de las odas. El poeta destaca, por ejemplo, la fealdad y la desproporción de las palomas. Neruda le había declarado a Amado Alonso que la paloma le parecía “la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal”,³⁶⁹ mientras que las palomas de Parra:

más ridículas son que una escopeta
o que una rosa llena de piojos.
Sus estudiados vuelos, sin embargo,
hipnotizan a mancos y cojos
que creen ver en ellas
la explicaciones de este mundo el y el otro.³⁷⁰

La obra de Parra también es una ruptura con la poética establecida en Chile, sobre todo con la postura elitista, la cual incluía la imagen endiosada del poeta anterior a las vanguardias y el hermetismo poético. En este sentido, el método de Parra también se contrapone con los rasgos que adoptó parte de la poesía elaborada a partir del vanguardismo; es decir, él confronta el discurso poético del modernismo y la auto-comprensión elevada del poeta, la sublimación de la realidad, el carácter poético de los motivos, los personajes y los objetos, y la restricción programática de sus lectores. La antipoesía se opone a todo esto y reacciona en contrapartida apelando por lo inverso. Lo que más aclamará, con el tiempo, obviamente será el prosaísmo. “Si el mundo moderno necesitaba una simplificación de sus términos para ser visto en su realidad más brutal, Parra comenzó un largo camino al ‘origen’ por el folklore: se convirtió en un experto que dirigió la carrera de su hermana Violeta, que a su vez lo ayudó a ver variantes de la poesía tradicional, no culta, con la cual se enfrentó a esa otra tradición poética que dominaba el panorama (no sólo en Chile, y no sólo en los

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 57-79.

³⁶⁹ Amado Alonso, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (orig, 1941), Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 228.

³⁷⁰ Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, p. 38.

cuarenta)”.³⁷¹

Se ha comentado el giro lingüístico en *Residencia en la Tierra*, sin embargo, ese vuelco no alcanza el margen que logrará el discurso antipoético, sobre todo porque Neruda no incorporó frases y estructuras sintácticas características del discurso cotidiano, científico o político. Los niveles de significación, la incongruencia que se establece entre el estilo y el asunto, la sucesión de acontecimientos y las palabras heterogéneas, la enumeración aparentemente caótica, la desmitificación de la figura del poeta, la amplificación en el campo de la experiencia, el fragmentarismo de formas y contenidos son legados que Parra reunió y asimiló de la poesía elaborada desde el vanguardismo. Pero su poesía no es una prolongación de otras literaturas sino que es una integración en un desarrollo estilístico particular.

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
Aunque le pese,
el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
[...]
Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
menos aún la palabra dolor...
[...]
Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
“¡las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores,
“sus lágrimas, ¡artificiales!”
“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza.”
[...]
Conforme: os invito a quemar vuestra nave,
como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.³⁷²

Otra diferencia con Neruda es que Parra no pretende ser cómplice del lector ni busca su comodidad intelectual. Antes bien, lo agrade porque al antipoeta quiere sacar al lector de la enajenación. Denuncia el carácter inhumano de la sociedad moderna y de sus instituciones. La antipoesía no libera por vía amable sino como terapia de shock:

Los pájaros de Aristófanes
enterraban en sus propias cabezas
los cadáveres de sus padres

³⁷¹ Roberto Appratto, “La vida poética de Nicanor Parra” en *Diario de Poesía* núm. 52, periódico trimestral, Buenos Aires, verano de 2000, pp. 18, 19.

³⁷² Nicanor Parra, “Advertencia al lector” en *Poemas para combatir la calvicie*, pp. 40, 41.

(cada pájaro era un verdadero cementerio volante)
A mi modo de ver
ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!³⁷³

La antipoesía es una crítica que trasciende la denuncia al anacronismo poético, es decir, va “más allá de la denuncia de las concepciones posmodernistas, que se habían convertido en una pura sublimación estética y, con ello, en parte integrante del aparato institucional represivo”.³⁷⁴ En este sentido, no es que la antipoesía sea “fácil”, porque incluso maneja información y códigos especializados de la ciencia, la filosofía, la teología y la historia. No concede, le exige al lector que salga de la estupefacción de la modernidad:

Mil novecientos treinta. Aquí empieza una época
con el incendio del dirigible R 101 que se precipita a tierra
envuelto en negras ráfagas de humo
y en llamas que se ven desde el otro lado del Canal
yo no ofrezco nada especial, yo no formulo hipótesis
yo sólo soy una cámara fotográfica que se pasea por el desierto
soy una alfombra que vuela
un registro de fechas y hechos dispersos
una máquina que produce tantos o cuantos botones por minuto.³⁷⁵

Algunos poemas resguardan códigos y se muestran aparentemente más sencillos, aunque van directo a los cimientos:

Qué es un antipoeta:
un comerciante en urnas y ataúdes?
un sacerdote que no cree en nada?
un general que duda de sí mismo?
un vagabundo que se ríe de todo
hasta de la vejez y la muerte?
un interlocutor de mal carácter?
un bailarín al borde del abismo?
un narciso que ama a todo el mundo?
un bromista sangriento
deliberadamente miserable?
un poeta que duerme en una silla?
un alquimista de los tiempos modernos
un revolucionario de bolsillo?
un pequeño burgués?

³⁷³ Ibidem, p. 41.

³⁷⁴ Federico Schopf, *op. cit.*, pp. 3-50.

³⁷⁵ Nicanor Parra, “Mil novecientos treinta” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 137.

un charlatán?
un dios?
un inocente?
un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.³⁷⁶

Por otro lado, la antipoesía introduce formas lingüísticas de los medios de la comunicación en un discurso abierto: incluye voces de la lección magistral, la propaganda religiosa, los anuncios de vendedores ambulantes, es decir, la oralidad de la narración moderna, como lo observó Pedro Lastra,³⁷⁷ de la burocracia, la radio, y poco después, de la televisión, del discurso fúnebre, del reportaje, de la confesión, del sermón religioso, de las inscripciones de los baños públicos, que alternan su función original y de pronto adquieren un contenido insólito o contradictorio para su contextualización ordinaria. Esta dislocación expresiva opera trasladando los recursos de un contexto tradicional a un contexto antipoético. Esto produce en el lector un efecto parecido al del *objet trouvé* del surrealismo.³⁷⁸ Entonces, se podría decir que un rasgo diferencial del discurso antipoético frente al discurso de varios poetas del vanguardismo es la sustitución del lugar común poético, utilizado con seriedad, por el lugar común de la prosa corriente. Y éste, al incorporarse a la estructura del verso, adquiere una capacidad expresiva diferente. Es posible pensar que el humor tan patente en la obra de Parra sea uno de los anzuelos para ampliar al público lector. Así, el desparpajo y la intención lúdica como el mismo curso narrativo del poema, o el hecho de perfilar un personaje dentro del mismo, no son recursos decorativos sino instrumentos para crear una conciencia de la vida y de la cultura cotidiana:

Padre nuestro que estás en el cielo
lleno de toda clase de problemas
con el ceño fruncido
como si fueras un hombre vulgar y corriente
no pienses en nosotros.

Comprendemos que sufres
porque no puedes arreglar las cosas.
Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo
desconstruyendo lo que tú construyes.

³⁷⁶ Nicanor Parra, "Test" en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 131.

³⁷⁷ Pedro Lastra, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", *Revista del Pacífico*. Facultad de Filosofía y Educación. Universidad de Chile, Valparaíso, año V, núm.5, 1968, pp. 12-17.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

Él se ríe de ti
pero nosotros lloramos contigo:
no te preocupes de sus risas diabólicas.

Padre nuestro que estás donde estás
rodeado de ángeles desleales
sinceramente: no sufras más por nosotros
tienes que darte cuenta
de que los dioses son infalibles
y que nosotros perdonamos todo.³⁷⁹

Teodosio Fernández dirá que “se advierte el abandono de enunciados incoherentes o imágenes extrañas que pretenden en la primera transmitir directamente la impresión del absurdo existencial”.³⁸⁰ Esta es la reconstrucción que brinda Parra a la poesía, una manera de ver el mundo desde la perspectiva irónica. “El antipoeta tiene conciencia, y muy acusada, de la pérdida del paraíso, pero eso no es para él otra cosa que una constatación del mal y de sus consecuencias: el dolor, el envejecimiento, la muerte definitiva. La aspiración a recuperar la armonía primordial carece de sentido, pues tal armonía es una mera ficción imaginada para evitar las soluciones desesperadas a la experiencia de lo absurdo –la referencias al suicidio no faltan en la obra de Parra”.³⁸¹ La definición que Parra había dado en 1958 para definir el antipoema no deja de tener este sentido trágico puesto como resolución psicológica y social:

El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con savia surrealista – surrealismo criollo o como queráis llamarlo– debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético.³⁸²

Unos años más tarde Parra le añadirá ciertos aditamentos a su definición de antipoesía: “La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoema se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que

³⁷⁹ Nicanor Parra, “Padre nuestro” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 128.

³⁸⁰ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, p. 106

³⁸¹ *Ibidem*, p. 110.

³⁸² Nicanor Parra, *Atenea*, 380-381, abril-septiembre de 1958, pp. 46-48.

pueden acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado; el antipoema puede salir perfectamente con manzanas, sin que por ello el mundo se vaya a venir abajo, tanto mejor, ésa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas”.³⁸³ Edith Grossman afirma en *The Antipoetry of Nicanor Parra* que “los elementos fundamentales de la antipoesía (son): el uso de un lenguaje claro, accesible, ametafórico, para describir a individuos”, y completa la afirmación añadiendo que el objetivo de la antipoesía es quitar “los residuos poéticos –palabras con cargas emotivas especiales, vocabulario, imágenes y metáforas rebuscados– y el de liberar y simplificar el lenguaje literario, devolviéndolo a las raíces más populares del lenguaje hablado”.³⁸⁴

Esta suma de elementos es lo que hace de la antipoesía no sólo una reacción que nace en contra de algo, como lo asume Fernández Retamar, sino un resultado y una asimilación coherente de una época. Como Parra es directo, sus textos nos dicen claramente contra qué escrituras poéticas van:

Nosotros condenamos
–Y esto sí que lo digo con respeto
la poesía del pequeño dios
la poesía de vaca sagrada
la poesía de toro furioso.³⁸⁵

Los referentes están claros: Huidobro, Neruda, De Rokha, como en otros lugares será también Gabriela Mistral³⁸⁶ e incluso las referencias a la tradición hispánica más general, a Darío y al neopopulismo en la obra de Alberti y Lorca:

Fatuo como el cisne,
frío como un riel,
gordo como un pavo,
feo como usted.³⁸⁷

Parra define su escritura contra lo que se entendía como “norma poética hegemónica” en el

³⁸³ Nicanor Parra, publicado en *Atenea*, pp. 46-48.

³⁸⁴ Edith Grossman, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York University Press, Nueva York, 1975, p. 34.

³⁸⁵ Nicanor Parra, “Manifiesto, 1969”, *Chistes para desorientar a la poesía*. Antología al cuidado de Nieves Alonso y G. Treviño, Visor, Madrid, 1989; *Antipoemas*, Antología de J. M. Ibáñez Langlois, Seix Barral, Barcelona, 1972.

³⁸⁶ René de Costa, “Para un poética de la (anti) poesía”, introducción a Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 24-29.

³⁸⁷ Nicanor Parra, “Sinfonía de cuna”, *Obra gruesa*, Nascimento, Santiago de Chile, 1969.

momento histórico en que pretende inaugurarse a sí mismo como poeta. ¿Cómo puede atacar desde la iconoclastia un discurso poético que funda su razón de ser como ruptura radical con el pasado? En 1962 Parra escribió, haciendo alusión a la poesía de Neruda: “Tal vez en el método de combate sea, después de todo, donde estribe la diferencia entre poeta soldado y antipoeta: el antipoeta se bate a papirotazos, en circunstancias en que el poeta soldado no da un paso sin su ametralladora portátil. Por razones de carácter personal el antipoeta es un francotirador”.³⁸⁸ Por tal, desde 1960 hasta 1990 se enfrentaron dos proyectos poéticos contrarios que combatieron de forma diversa: por un lado, el poeta soldado Neruda –y sus compañeros– y por otro, el poeta francotirador Parra, más irregular y aislado. En realidad, el combate finalizó en 1969 cuando Parra ganó el Premio Nacional de Literatura. Lo que se peleaba entre ambos era el papel del “vocero de la tribu”.³⁸⁹ Neruda había conquistado ese honor, especialmente a partir de *Canto General*. Pero pegarle un papirotazo a Neruda no era una meta personal en sí porque Parra era de la banda de Neruda. Más bien, se trataba de una independencia poética. Como una especie de resistencia a la influencia que luego se convertiría en un deseo por desplazar al poeta mayor. Como dice Mario Rodríguez: “Nunca en las paredes de las calles de Santiago de Chile se escribieron lemas a favor de Huidobro o De Rokha, menos versos; pero sí de Neruda. Hoy en día los graffitis proclaman la candidatura de Parra al Nobel y sus versos pintarrajeados inundan las calles. Parra ha llegado a ser un poeta profundamente popular; sus papirotazos –su método de combate– resultaron los más adecuados para derrotar, primeramente, al poeta dominante y transformarse, enseguida, en la voz que el pueblo reconoce como la que dice lo que todos esperan que se diga sobre la falsedad e hipocresía del mundo moderno”.³⁹⁰ Claro que esto no implica que en realidad Parra haya desplazado a Neruda en la literatura, más bien, surgió otra “voz de la tribu” que empezó a hablar a través de la ironía, alejándose de los parámetros solemnes en que se movía el gran poeta. Como dijo el mismo Parra: “Porque antes yo formaba parte de la cohorte de Neruda que era un mundo adulto y donde yo no tenía absolutamente nada que decir. Solamente cuando empecé a poner en tela de juicio los dogmas de Neruda y de esa generación de García

³⁸⁸ Nicanor Parra, “Poetas de la Claridad”, *Atenea*, 380-381 (1958), p. 47.

³⁸⁹ Mario Rodríguez F, “Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva”, en *Discursos de sobremesa*, *Cuadernos Atenea*, Concepción, 1997, pp. 12-27.

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 71-94.

Lorca, etc., solamente en ese momento empecé a captar la atención de las nuevas generaciones”.³⁹¹ Pero es cierto que también era necesario mover los cimientos poéticos. Héctor Fuenzalida señala que para él la antipoesía es un producto que salvó la poesía de tanto lirismo. Fuenzalida cuenta que un día Neruda le confió que presentía a su sucesor: “Yo sé que tiene que venir un día en que va a ser necesario matar a mi poesía”, y sin nombrar a alguien en particular concluyó, “quizás ya haya nacido el antipoeta”.³⁹²

En todo caso, la antipoesía es una práctica de la diferencia. No sólo reitera la ruptura con las poéticas anteriores sino que introduce esa ruptura en la misma posvanguardia y la pluraliza. Esto confirma la relevancia de Parra en las creaciones poéticas posteriores y a su vez, distingue la frontera en la que Neruda permaneció como un poeta admirado y a la vez, repelido. Quizá la moraleja radica en el papel en que se situó cada uno como poeta; mientras que Neruda siguió en la torre de marfil, Parra decidió ser el poeta de la calle. Las voces de la tribu siempre deben encontrar sus nuevos cauces. Neruda y Parra ejercieron el ímpetu necesario para mover el curso poético fuera de su propia inercia. Ahora es justo decir que Parra fue la piedra fundacional de la poesía coloquial, pese a quienes demeriten sus logros por otras cuestiones.

3- Otros poetas que se sumaron al habla coloquial.

Hemos analizado las aportaciones de Vallejo, Neruda y Parra al lenguaje directo de la poesía coloquial. Es evidente que no han sido los únicos, aunque sí los de más peso. Sin embargo, tampoco contamos con el espacio para mencionar con detalle a todos los poetas que tendieron al uso coloquial. Aún así, por hacer justicia, debemos mencionar –aunque sea de manera somera– a los que también influyeron en el desarrollo de la coloquialidad.

En la actualidad, ya se incluyen a los poetas que ensayaron con un lenguaje directo y una expresión sencilla desde el modernismo. Algunos críticos hablan de antipoetas –no sólo Nicanor Parra– que ya perfilaban este tipo de lenguaje prosaico. De hecho, el mismo Roberto Fernández Retamar no quiere darle la concesión a Parra como creador de la antipoesía. Para él siempre ha habido antipoetas en todas las épocas. Menciona a Ramón de

³⁹¹ Leónidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990, p. 92.

³⁹² Héctor Fuenzalida, “Nicanor Parra, collage con artefacto” en *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 102-103, Santiago, junio-julio de 1970, pp. 62-73.

Campoamor en el romanticismo. Según Fernández Retamar, “el antipoeta de setenta, ochenta años, se llamaba Ramón de Campoamor; el Neruda de entonces se llamaba José Zorrilla (1817-1893)”³⁹³, en relación a la contraposición Neruda-Parra. En el posmodernismo el antipoeta fue Luis Carlos López, poeta colombiano. Y habla de otros poetas que Alemany Bay incluye como parte de un movimiento que utiliza un lenguaje más cercano a la prosa, sin que dejaran de todo el terreno de la poesía. Estos son Rafael Arévalo Martínez, guatemalteco, (1884-1975), Fernández Moreno, argentino, (1886-1950), José Zacarías Tallet, cubano, (1893-1989), de una generación posterior, quien publica *La semilla estéril* en 1951,³⁹⁴ aunque lo escribió en la década de los treinta. Como antecedentes de la poesía coloquial cubana también entran bajo la mira coloquial Eugenio Florit, Samuel Feijóo y Nicolás Guillén.³⁹⁵

José Emilio Pacheco ve a otros fundadores de la antipoesía y la poesía conversacional. Para él, estos son Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), dominicano, con *Poemas proletarios* Salomón de la Selva (1893-1959), nicaragüense, con *El soldado desconocido*, y Salvador Novo (1904-1974), mexicano con *Espejo*, y la primera *Antología de la poesía norteamericana moderna* que incluye la nueva corriente de poesía estadounidense llamada New Poetry, misma que influirá de manera contundente en la coloquialidad. Pero como se puede apreciar, no ha sido tan fácil ponerse de acuerdo en cuanto a los orígenes o los fundadores de la poesía coloquial. Para José Emilio Pacheco, estos tres poetas son los grandes precursores de la antipoesía y la poesía conversacional.³⁹⁶

La inscripción de José Emilio Pacheco en lo conversacional –que, por cierto, denomina “realismo coloquial”– nos retrotrae a líneas concluyentes diversas. La vertiente más remota procedería de las primeras instauraciones de la dicción poética angloamericana. En sus reflexiones sobre “la otra vanguardia” sostiene que *El soldado desconocido* del nicaragüense Salomón de la Selva y *Espejo* del mexicano Salvador Novo, constituyen los antecedentes del “poema hablado”.³⁹⁷ La vertiente más inmediata proviene de los poetas mexicanos nacidos en la década anterior: Jesús Arellano, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario

³⁹³ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de una literatura hispanoamericana*, p. 164.

³⁹⁴ Virgilio López Lemus, *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 17-18.

³⁹⁵ Virgilio López Lemus, *op. cit.*, p. 18.

³⁹⁶ José Emilio Pacheco, *Notas sobre la otra vanguardia*, p. 328.

³⁹⁷ José Emilio Pacheco, “Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines” en *Vuelta*, agosto 1977: p.34.

Castellanos, Dolores Castro, Manuel Durán, Jaime García Terrés, Enrique González Rojo, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Eduardo Lizalde, Jaime Sabines y Tomás Segovia. Fue desde la revista *Metáfora* (1955-1957), dirigida por “Chucho” Arellano que el poema hablado comenzó por incorporar, y acabó por conquistar, el “habla común”.³⁹⁸

Al igual que Fernández Retamar, Pacheco aclara que el prosaísmo de De la Selva y Novo estarían en la línea de viene de “Gotas amargas” de José Asunción Silva y la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, de Rubén Darío, ambos citados en el primer capítulo de este trabajo. De igual forma, se habla del mismo Jorge Luis Borges y de Pablo de Rokha como partícipes de cierto prosaísmo. Para Fernando Alegría, de Rokha está al mismo nivel que Vallejo: “Para los primeros antipoetas latinoamericanos, Pablo de Rokha y César Vallejo por ejemplo, la revolución del lenguaje no constituye un fenómeno formal; no se trata de readaptar el lenguaje a un nuevo concepto de la poesía (creacionismo). Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse como persona”.³⁹⁹

Teodosio Fernández dice que el origen de la poesía coloquial “puede remontarse cuando menos a los comienzos de siglo, a Pezoa Véliz, a Carriego o a Luis Carlos López, y en su trayectoria se inscribe el sencillismo de Fernández Moreno y otras orientaciones posmodernistas. Las manifestaciones nativistas que suplantaron a la primera vanguardia también estuvieron a menudo cerca de esa tendencia, que se incrementa a lo largo de los años treinta con el impulso de las inquietudes sociales y políticas.”⁴⁰⁰ En efecto, el sencillismo es una escuela que abreva en la naturalidad del lenguaje. De hecho, el ultraísmo va en contra del sencillismo o anecdotismo. El mismo Borges de hablaba del “rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir”.⁴⁰¹ Los sencillistas tendían “a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa”.⁴⁰²

De Carlos Pezoa Véliz, chileno, se destaca el origen popular de su vocabulario y la inclusión de temas sociales en sus poemas de *Alma chilena* (1911). De Evaristo Carriego,

³⁹⁸ Ibidem. 35.

³⁹⁹ Fernando Alegría, *Antiliteratura, América Latina en su literatura*, p. 244.

⁴⁰⁰ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1987, p. 78.

⁴⁰¹ Jorge Luis Borges citado en César Fernández Moreno, “El Ultraísmo”, en Oscar Collazos, *Los vanguardismo en la América Latina*, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 31.

⁴⁰² César Fernández Moreno, “El ultraísmo”, en Oscar Collazos, *Los vanguardismo en la América Latina*, p. 31.

argentino, se distingue el prosaísmo sobre el Buenos Aires suburbial en *La canción del barrio* (1913) y de Luis Carlos López, colombiano, quien era parte del modernismo, prevalece su anti-esteticismo y cosmopolitismo en libros como *De mi villorrio* (1908) y *Por el atajo* (1920), en los que usa un lenguaje y una temática lejana al modernismo. Del poema “Despilarros” de *Posturas difíciles* (1909) leemos:

Nada pierdo
Y gano poco
Con ser cuerdo.
Mejor es volverse loco.⁴⁰³

Por otro lado, Fernando Alegría ve el origen de la poesía conversacional en López Velarde: “El derecho a la conversación se lo empieza a dar a la poesía latinoamericana Ramón López Velarde; ni Lugones ni Herrera y Reissig ni José A. Silva, porque éstos bajaban del patio de la casa, rondaban la parva o aparecían en la cama con cierto espíritu latino, clásico, popularmente patricio. López Velarde se desentiende del conflicto planeado por González Martínez en su célebre soneto. [...] Primera contribución de López Velarde al fondo de los antipoetas: narra, no canta, tampoco describe. [...] Su poesía suena a prosa”.⁴⁰⁴ Fernando Alegría considera que López Velarde contribuye con el humor que proviene de la ironía. También Carmen Alemany Bay considera que López Velarde se destaca por el uso del prosaísmo y la ironía, además de añadir la expresión popular y el habla provinciana.⁴⁰⁵

Lo cierto es que en el posmodernismo algunos poetas ya utilizan un lenguaje poético que incluirá elementos prosaicos, como reacción al exceso de esteticismo. Ya desde los cuarenta se perfilaba una gama de poetas que apuntaban hacia el lenguaje coloquial como César Fernández Moreno, hijo de Baldomero Fernández Moreno, quien usa todos los recursos de los coloquiales. Benedetti dijo:

Estuve trabajando una temporada en Buenos Aires y un día encontré un libro de la colección Austral, una antología poética de Baldomero Fernández Moreno, y me encontré con un poeta con el que inmediatamente me sentí afín, era un poeta que tenía obsesión por la claridad, porque se bajaba de la retórica de todos los poetas de la época. [...] Con el tiempo me encontré mejor representado en José Martí o en Antonio Machado, porque su claridad era más

⁴⁰³ Luis Carlos López, *Obra poética*, Ediciones Oveja Negra, Bogotá, 1985, p. 37.

⁴⁰⁴ Fernando Alegría, *Antiliteratura, América Latina en su literatura*, p. 254.

⁴⁰⁵ Carmen Alemany Bay, *La poética coloquial Hispanoamericana*, p. 32.

transparente que en Fernández Moreno, pero para mí fue un libro decisivo porque me hizo reconocer un rumbo.⁴⁰⁶

Además de Baldomero Fernández Moreno, Víctor García Robles se hace notar en Argentina. Una vez más, Fernando Alegría lo incluye entre los antipoetas sumando, con esto, la convergencia de un mismo objetivo en distintas latitudes: “Otro antipoeta es Víctor García Robles con *Oíd mortales* (1965), en particular ‘Sepa lo que pasa a lágrima viva y con malas palabras’, que da una muestra de un antipoema político”⁴⁰⁷:

Pero la radio no dice: Se aprobó la reforma agraria,
Por la radio no dicen los nombres de los presos políticos,
Por la radio no dicen quién mató a Satanowsky y a Ingalinella,
Por la radio no dicen una mierda,
Meta boleros y preguntas y respuestas,
Los diarios son lo mismo, para qué carajo sirven los diarios,
Nos engrapen sobre oriente,
Nos engrapen sobre occidente,
Las revistas nos distraen con unas cuantas minas en pelotas.⁴⁰⁸

“García Robles nombra lo que debe: las villas miseria, la Loeb, la Shell, la Standard Oil, los portaviones, la Revolución libertadora y sacas sus conclusiones. En consecuencia, parece que en este caso la antipoesía desnudó a la poesía para descubrir un nuevo modo de hablarle al hombre de justicia y de amor, el modo que los *virtuosi* habían fementido, disfrazado, negado y enterrado; no un nuevo modo, entonces, sino el único verdadero, renacido”⁴⁰⁹.

En Nicaragua, Pablo Antonio Cuadra ya hablaba desde 1934 de la necesidad de retomar lo sencillo en su “Ars poética”:

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar para cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor [...]
Debemos cantar
como canta el gorrión al azahar:

⁴⁰⁶ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981 (2ª edición), pp. 14-15.

⁴⁰⁷ Fernando Alegría, *América Latina en su literatura*, p. 254.

⁴⁰⁸ Víctor García Robles, *Oíd mortales*, Casa de las Américas, La Habana, 1965, p. 137.

⁴⁰⁹ Fernando Alegría, “Antiliteratura” en *América Latina en su literatura*, p. 254, 255.

encontrar la poesía de las cosas comunes
la poesía del día, la del martes y del lunes [...]]
Decir lo que queremos.
Querer lo que decimos.
Cantemos
aquello que vivimos!⁴¹⁰

Y José Coronel Urtecho, además de fundar el exteriorismo, escribe su famosa oda a Rubén Darío en la que habla de manera directa:

Burlé tu león de cemento al cabo.
Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas,
y no de perlas. Te amo.
Soy el asesino de tus retratos.
Por vez primera comimos naranjas.
Il n'y a pas de chocolat – dijo tu ángel de la guarda–.⁴¹¹

Faltaría nombrar a Joaquín Pasos de Nicaragua; a Hérib Campos Cervera de Paraguay; a Otto-Raúl González de Guatemala y a Pedro Mir de la República Dominicana. Lo que los hace parecer “aislados” es que el lenguaje prosaico no prevaleció en todos los poetas. No se convirtió en una necesidad hasta que pasó el sueño vanguardista. Sin embargo, esto deja ver que ya se buscaba un tipo de poesía que pudieran comprender todos.

Ahora bien, hasta aquí hemos abarcado a los poetas de Latinoamérica desde el modernismo hasta la antipoesía. Antes de introducirnos propiamente a lo que es la poesía coloquial de tono conversacional, todavía cabe mencionar una influencia más. Ahora vamos a lo que José Emilio Pacheco llamó la segunda vanguardia.⁴¹² Antes de alcanzar una madurez en su expresión, los poetas latinoamericanos tuvieron una última mirada en un estilo novedoso y subversivo que despuntaba en los Estados Unidos. Serán los nuevos temas concernientes a un mundo convulsionado por los resquebrajamientos políticos y sociales los que ahora llamarán la atención. Walt Whitman será un modelo ineludible, así como posteriormente lo serán Ezra Pound y T. S. Eliot.

⁴¹⁰ Pablo Antonio Cuadra, “Ars poética” 1934, en *El Pez y la Serpiente*, núm. 22/23, invierno de 1978-verano de 1979, pp. 30-31, citado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 165.

⁴¹¹ José Coronel Urtecho, “Oda a Rubén Darío” en *El Diario Nicaragüense*, Granada, 29 de mayo de 1927, citado en Hugo Verani, *op. cit.*, p. 155.

⁴¹² José Emilio Pacheco, *Revista Iberoamericana* 106-107, Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 327-334.

Capítulo III. La influencia de la poesía estadounidense e inglesa.

1- Otras atribuciones: Walt Whitman, T. S. Eliot y Ezra Pound.

Si la influencia fundamental para el modernismo a principios de siglo provino de Francia, y Europa volvió a ser el núcleo constitutivo de las vanguardias desde antes de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos relevaría con un papel predominante después de la Segunda Guerra no sólo en el aspecto económico, político y militar, sino en la misma cultura de masas que poco a poco iría permeando al mundo entero. “Ya en 1914 los Estados Unidos eran la principal economía industrial y el principal pionero, modelo y fuerza impulsora de la producción y la cultura de masas que conquistaría el mundo durante el siglo XX. Los Estados Unidos, pese a sus numerosas peculiaridades, son la prolongación, en ultramar, de Europa y se linean junto al viejo continente para constituir la ‘civilización occidental’”.⁴¹³

Ya los modernistas habían criticado a Estados Unidos por su puritanismo, su hipocresía y sus intromisiones políticas. José Enrique Rodó lanzó una crítica a los bárbaros del Norte en su libro *Ariel*. Rodó consideraba que este país era poco sensible al arte y a la cultura en general. El mismo Rubén Darío alertó contra el exceso de intervención estadounidense.

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
Callaremos ahora para llorar después?⁴¹⁴

Pero esta advertencia no tuvo eco y Estados Unidos continuó fortaleciendo su predominio en el globo terráqueo. Durante las vanguardias, grandes sectores artísticos emigraron a varias ciudades estadounidenses. El centro del arte occidental cambió de París a Nueva York, con el tiempo se convertiría en una meca artística en América. Para mostrar emociones más crudas, el arte se volvió más abstracto. El expresionismo abstracto,⁴¹⁵ también conocido como la Escuela de Nueva York, fue la tendencia del momento. Personajes como Marcel Duchamp y Francis Picabia se integraron con las corrientes vanguardistas que desde comienzos del siglo se estaban gestando en el Harlem, Greenwich

⁴¹³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 24.

⁴¹⁴ Rubén Darío, “Los cisnes” en *Poesía selecta*, p. 153.

⁴¹⁵ *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, editado por Ian Chilvers, Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 1-2.

Village y Chinatown. Aunque es verdad que en Nueva York no existía ese clima de refugiados políticos de Zürich, el espíritu iconoclasta y nihilista era parecido.⁴¹⁶ En marzo de 1915 nace la revista *291*, nombre tomado del número de la casa que ocupaba una galería de arte en la Quinta Avenida. Duchamp, Picabia y Jean Crotti, junto con los americanos Man Ray, Morton Schamberg y otros darían vida al dada neoyorquino.⁴¹⁷ Esto abrió un horizonte de ruptura en América desde Estados Unidos. Otras ciudades como San Francisco también jugarían un papel similar.

Como vimos, durante las vanguardias las revistas se encargaban de publicar poemas de diversa índole. En la revista *de avance*, así como en *Orígenes*, en Cuba, aparecían poemas de Pound, Eliot, Michaux, Wallace Stevens, William Carlos Williams o Stephen Spender (del Grupo de Oxford),⁴¹⁸ lo cual difundía la producción literaria de Estados Unidos. Este influjo cultural se dio en un nuevo marco histórico y social. Como apunta Eric Hobsbawm, “tras la segunda guerra mundial el capitalismo inició – para sorpresa de todos – la edad de oro, sin precedentes y tal vez anómala, de 1947-1973”.⁴¹⁹ Es importante entender que si Estados Unidos ya era una potencia desde antes de la primera guerra, no fue sino hasta después de la segunda que su poder militar, hegemónico, se consolidó. Por otro lado, este periodo de 25 años es “de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro período de duración similar. Retrospectivamente puede ser considerado como una especie de edad de oro, y de hecho así fue calificado apenas concluido, a comienzos de los años setenta”.⁴²⁰ Mientras que la última parte del siglo “fue una nueva era de descomposición, incertidumbre y crisis y, para vasta zonas del mundo como África, la ex Unión Soviética y los antiguos países socialistas de Europa, de catástrofes”.⁴²¹

Por tanto, los poetas se mueven en un contexto diferente. Como lo expone Álvaro

⁴¹⁶ *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, editado por Ian Chilvers, Oxford University Press, Oxford, 1990. p. 117.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 284.

⁴¹⁸ En la revista *Orígenes* se publicaron las siguientes traducciones de poetas anglosajones: Francis Otto Matthiessen, “Los cuartetos de T. S. Eliot”, 2, 1944, pp. 3-17; Wallace Stevens, “Cuatro poemas”, 8, 1945, pp. 3-6; T. S. Eliot, *East Coker* (traducción de Rodríguez Feo), 9, 1946, pp. 21-27; Wallace Stevens, *Attempt to Discovery Life*, 12, 1946, pp. 12-13; Henri Michaux, “En el país de la magia”, 12, 1946, pp. 3-8; muchos textos de William Carlos Williams, de Dylan Thomas, 38, 1955; Stephen Spender, 17, 1948; T. S. Eliot, *Burnt Norton* (traducción de Rodríguez Feo), 9, 1946, pp. 21-27.

⁴¹⁹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 18.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 15-16.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 16.

Salvador en “La inflexión de los años cincuenta”⁴²² al hablar de ese periodo:

Es ya un lugar común generalmente admitido el afirmar que en torno a los años cincuenta y principios de los sesenta de nuestro siglo se produce una inflexión ideológica evidenciada de un modo muy radical no sólo en las manifestaciones artísticas sino en los cambios de valores morales, sociales e incluso doméstico cotidianos. Inflexión que, sin duda, no es más que la manifestación externa de otros cambios más profundos que por entonces se operan en el seno de nuestras sociedades y que suelen definirse como el nacimiento de la llamada ‘sociedad de consumo’, surgida de la etapa posbélica, el nacimiento de un nuevo orden político de “bloques” y de un nuevo imperialismo militar e ideológico. Es la etapa que Mendel definió como ‘fase del capital multinacional’ y que se extendería hasta nuestros días.⁴²³

Para los años cincuenta un importante sector de Estados Unidos había entrado de lleno a movimientos sociales y artísticos que influirían a otros escritores latinoamericanos. Europa quedaba fuera de la mira por razones históricas; la posguerra implicaba reconstruir ciudades, economía y vida social. Por lo tanto, el paradigma artístico recaía en el país cuya hegemonía era omni-abarcante a todas vistas.

Pero hay que decir que se trata de procesos itinerantes de la poesía del siglo XX. Sería pretencioso creer que los poetas coloquiales latinoamericanos partirían de una tabula rasa para crear un “arte nacional”. El poeta todavía buscaba definición y expresión propia. Salvo en casos excepcionales como el de Vallejo, cuya originalidad es incuestionable, la mayoría de los escritores e intelectuales en el subcontinente seguían abrazando –e imitando– las novedades del extranjero. No obstante, lejos de mencionar esto como una crítica, lo cual sería injusto a nivel histórico, habría que señalar que la perspectiva del arte en general estaba cambiando. Ahora se compartían los puntos de vista y se nutrían entre sí. Como señaló Eric Hobsbawm, el siglo XX fue un periodo intenso y corto⁴²⁴ en que los cambios se suscitaban de manera tan vertiginosa que la configuración del mundo era distinta en cada década. Los medios de comunicación también contribuyeron a que el alcance fuera extensivo. Esto acrecentó la homogeneización social y política que también trasluciría en lo

⁴²² Álvaro Salvador, *La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad*, Universidad de Granada, p. 615.

⁴²³ Ernst Mendel, *El capitalismo tardío*, Era, México, 1972.

⁴²⁴ Eric Hobsbawm menciona en el prefacio de su libro *Historia del siglo XX*, que Ivan Berend, antiguo presidente de la Academia Húngara de Ciencias, acuñó el concepto de “siglo XX corto”, p. 10.

literario. En cierto sentido, el objetivo que todos los poetas perseguían era un mundo más igualitario. Ya fuera en Latinoamérica o en Estados Unidos, los poetas empezaron a converger en un mismo proyecto social y la poesía vinculó todo. Bajo esta perspectiva, es importante ver que ya no se trata de modelos aislados. La producción de los poetas estadounidenses recae en los poetas latinoamericanos y a su vez, la obra de poetas latinoamericanos influye a escritores de otras latitudes. Sin embargo, se debe distinguir qué viene de la poesía anglosajona y qué correspondería a la poética coloquial no sólo para entender los orígenes de esta tendencia tan abarcante en Latinoamérica, sino para comprender la esencia real de sus creaciones.

El vínculo entre poetas empezó al compartir un enfoque social. Ya no bastaba explicar el mundo por vía del absurdo existencial. Los problemas políticos fueron tomando cada vez más relevancia entre los poetas y esto, a su vez, dio un viraje en los códigos poéticos. Lo que se buscó fue un modelo que hiciera esa conjunción de poeta y actor social. En esa convergencia se hallan algunos poetas estadounidenses.

José Emilio Pacheco habló de dos vanguardias en su artículo “Nota sobre la otra vanguardia”: “una heredada de la tradición europea, la otra latinoamericana con cierta referencia estadounidense, encarnada en lo que después pasó a llamarse ‘antipoesía’ o también ‘poesía conversacional’”.⁴²⁵ Pacheco sitúa el comienzo de esta segunda línea en tiempos de vanguardismos, es decir, en el año que se publicó *New Poetry* (1922), puesto que Salvador Novo publicará su *Antología de la poesía moderna norteamericana* en 1924. José Emilio Pacheco indica: “Junto a la vanguardia de los ismos europeos, aparece otra corriente en la poesía hispanoamericana casi medio siglo después. Primero será la antipoesía y luego la poesía conversacional, de poetas más jóvenes. Esta corriente realista (ya no surrealista) se origina en la ‘New Poetry’ estadounidense”.⁴²⁶ Para Pacheco, “el México de 1923, descrito por Novo en *El joven*,⁴²⁷ muestra que ya entonces el paradigma francés del porfiriato deja su lugar a la abrumadora presencia imperial de los Estados

⁴²⁵ José Emilio Pacheco, “Notas sobre la otra vanguardia” en *Revista Iberoamericana* 106-107, Pittsburg, enero-junio de 1979, pp. 327-334.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 330.

⁴²⁷ *El joven* no se publicó hasta 1928 (Editora Popular Mexicana). Está recogido en el volumen *Toda la prosa* (pp. 535-553), que a pesar de su título no abarca ni siquiera un diez por ciento de la producción de Novo: se limita a los libros publicados hasta 1964.

Unidos”.⁴²⁸ Sin duda, como lo advierten muchos, “en 1923 la primera potencia del mundo se ha vuelto también y, paralelamente, ‘el país donde florece la poesía’”.⁴²⁹ Por tanto, Novo ofreció la poética angloamericana, así “como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia”.⁴³⁰ Álvaro Salvador incluso afirmará que

El intento de conseguir una poesía de tono moderado, conversacional, cercano al “habla” de los lectores, que escenifique y represente las experiencias del hombre común pero trascendiéndolas como si se tratara de experiencias únicas e irrepetibles, es un viejo proyecto de toda la tradición anglosajona desde Wordsworth a Eliot o Auden, como señaló Robert Langbaun en su *The Poetry of Experience*⁴³¹. La formación anglosajona de algunos de los más importantes escritores hispánicos de este momento, incluido el propio Parra, es sobradamente conocida; Ernesto Cardenal, Pablo Armando Fernández, Alberto Girri, Jaime Gil de Biedma, el propio Pacheco, etc.⁴³²

Noé Jitrik piensa que la influencia de los planteamientos poéticos estadounidenses es más tardía y “que el coloquialismo poético de Nicanor Parra sí tiene esa fuente”.⁴³³ En todo caso, el gran difusor de la poesía estadounidense en Latinoamérica primero fue José Coronel Urtecho. Después lo será Ernesto Cardenal. Coronel Urtecho vuelve de los Estados Unidos en 1927. Él y Ernesto Cardenal entonces formarán la *Antología de la poesía norteamericana*⁴³⁴ que también sirvió para difundir este tipo de poesía entre los círculos literarios. La poesía de Cardenal mostrará una fuerte influencia de Ezra Pound, quien creó el imaginismo y el vorticismo. La forma epigramática que Cardenal tradujo de Pound se trasluce en algunos de sus poemas. Cardenal también toma prestado el canto inventado por Pound al trasladar la historia a la poesía de una manera que preserva el tono de las fuentes originales. Una gran diferencia es que Pound se desconectó de la escena cultural de su tiempo y pareció ir contra ésta, mientras que Cardenal se adapta a su contexto cultural y lo

⁴²⁸ José Emilio Pacheco, “Notas sobre la otra vanguardia”, p. 332.

⁴²⁹ “El país donde florece la poesía”, *Obras de Enrique Díez-Canedo, Conversaciones literarias*, tercera serie: 1924-1930, México, Joaquín Mortíz, 1964, pp. 59-67. El artículo apareció en *Revista de Occidente*, III, 1925.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 328.

⁴³¹ Robert Langbaun, *The Poetry of Experience*, Norton, Nueva York, 1963.

⁴³² Álvaro Salvador, *La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad*, p. 5

⁴³³ Noé Jitrik, *La vibración del presente*, FCE, México, 1987, p. 187.

⁴³⁴ José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, *Antología de la poesía norteamericana*, Aguilar, Madrid, 1963/ Alianza, Madrid, 1979.

lleva a una conciencia política.

Con esto vemos cómo se fueron adquiriendo más elementos para formar una poética conforme se movían las décadas del siglo XX. Sin embargo, cabría una pregunta de fondo, ¿qué resultaba tan atractivo de estos poetas estadounidenses? Más adelante veremos con cierto detalle a cada uno de los tres poetas más importantes no sólo en la literatura anglosajona sino en el ámbito literario universal. Pero la respuesta es que en esos momentos se buscaban modelos contestatarios: Walt Whitman será la primera propuesta y un “padre” incluso para poetas como Darío quien dice:

En su país de hierro vive el gran viejo,
bello como un patriarca, sereno y santo.
Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo,
algo que impera y vence con noble encanto.
Su alma del infinito parece espejo;
son sus cansados hombros dignos del manto;
y con arpa labrada de un roble añejo,
como un profeta nuevo canta su canto.
Sacerdote, que alienta soplo divino,
anuncia en el futuro, tiempo mejor.⁴³⁵

Posteriormente entrarán en escena Ezra Pound y T. S. Eliot, poetas nacidos en Estados Unidos pero que emigrarán a Europa por diversas razones. Todos ellos crearán una obra que sentará fuertes lineamientos poéticos en el estilo coloquial.

Así mismo, es interesante ver que para finales de los cincuenta Latinoamérica también ya ejercía un revuelo en los movimientos poéticos estadounidenses. Hubo un grupo llamado poetas del “American Interior” inspirada en la obra de los poetas hispanoamericanos que buscaban sus raíces en su propia cultura. Ya para la década de los sesenta, algunos poetas serán modelos a seguir. “*The American Interior poets found their Neneam lion skin in the work of South American and Spanish poets such as Neruda and Lorca.*”⁴³⁶ Apreciaban que los poetas de principios de siglo quisieran acercarse a su realidad: “*Later, Hispanic-American poets such as Neruda, Lorca, Velarde and Vallejo wanted a poetry based on the urgent realities of their world.*”⁴³⁷ También repercutieron en ellos los poetas del

⁴³⁵ Rubén Darío “Medallones III Walt Whitman” en *Poesía selecta*, p. 93.

⁴³⁶ Roberta Berke, *Bounds out of Bounds*, Oxford University Press, Nueva York, 1981, p. 108. Traducción mía: Los poetas del “American Interior” encontraron su vellocino de oro en la obra de poetas sudamericanos y españoles como Neruda y Lorca.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 109. Traducción mía: Después, poetas hispanoamericanos como Neruda, Lorca, Velarde y Vallejo quisieron una poesía basada en las realidades urgentes de su mundo.

mundonovismo. “*These same Hispanic-American poets also advocated a return to the interior of America, mundonovismo (‘new worldism’). The fiery, rich, fragrant realities of Latin America were too powerful for these poets to ignore, and they became a ‘South American dream’ in such poems as Neruda’s Canto General [...]*”⁴³⁸

Por otro lado, la revista literaria *The Sixties* de Robert Bly publicaba poemas de varios poetas hispanoamericanos.⁴³⁹ Por primera ocasión, el subcontinente repercutía fuera de su límite geográfico. Borges pronto fue influencia en varios autores europeos como Foucault, en *Les mots et les choses* (1966), que indica en la primera línea: “Este libro nació de un texto de Borges”.⁴⁴⁰ Para mediados del siglo XX, la literatura latinoamericana ya no era una literatura marginal; “ya no sólo se hablaba en Europa de ella, sino que incluso se escribía en parte gracias a ella. Algo había pasado en este cuarto de siglo”.⁴⁴¹ Por si quedaran dudas, el 14 de noviembre de 1968 *The Times Literary Supplement* dedicó un número a la literatura latinoamericana. La editorial proclamaba: “No hay duda de que la contribución más significativa a la literatura mundial de hoy viene de la América Latina”.⁴⁴²

Ahora, que algunos poetas estadounidenses hayan tenido cabida en Latinoamérica tampoco es de extrañar. La historia de Estados Unidos es un mosaico de contrastes. Como se apreciará al hablar de Whitman, desde antes de la Guerra Civil, algunos habitantes criticaban la conformación democrática que posteriormente serían la directriz para promover movimientos sociales mayores. Conforme se acrecentaban las diferenciaciones raciales y sociales, se fueron definiendo los sectores de oposición. No todos aplaudían la esclavitud ni la segregación ni el racismo del país. Los que sostenían una opinión distinta fueron verdaderos pioneros. En el caso de la poesía, el lenguaje se unió con aspectos sociales a lo largo de los sucesos históricos de Estados Unidos. Esto fue lo que inspiró a varios poetas en diferentes latitudes, no sólo en Latinoamérica. Ya fuera que Whitman estuviera a favor de los trabajadores blancos (aunque no de los negros, en un principio) o

⁴³⁸ Ibidem, p. 109. Traducción mía: Estos mismos poetas hispanoamericanos también abogaron por un regreso al interior de América, el mundonovismo. Las realidades exuberantes, ricas y apasionantes de Latinoamérica eran demasiado poderosas para que estos poetas las ignoraran y se convirtieron en un “sueño sudamericano”, en poemas como el *Canto General* de Neruda.

⁴³⁹ Ibidem, p. 107.

⁴⁴⁰ Fernández Retamar, “Intercomunicación y nueva literatura en nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 205.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 206.

⁴⁴² *Times Literary Supplement*, 14 de noviembre de 1968, citado en Fernández Retamar, “Intercomunicación y nueva literatura en nuestra América” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 206.

los derechos de igualdad de la mujer, o que Pound optara por una postura crítica frente a su país, al cual veía inmerso en una gran insensibilidad, o que Eliot, siendo el más conservador, abordara la función social de la poesía, mostraba aspectos del poeta antes desconsiderados. Todos hablaban de temas que ocupaban a los poetas coloquiales de los sesenta. El vehículo para lograr los nuevos objetivos era un lenguaje que imitaba la prosa más que los viejos modos musicales del romanticismo inglés.

Por otro lado, es conveniente precisar que no sólo estos tres poetas de lengua inglesa influyeron en las transiciones lingüísticas. Otros escritores estadounidenses e ingleses –pero sobre todo los primeros– añadieron elementos importantes en la mira coloquial a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Por razones de espacio, sólo hablaré de la generación *Beat* puesto que ellos afectaron directamente el tratamiento del lenguaje prosaico; incluyeron los temas sociales y políticos en sus poemas, y asumieron una actitud de denuncia que después adoptarían los poetas coloquiales.

En cuanto al panorama cultural en Estados Unidos, hacemos una división necesaria al introducir a Whitman, ya que él pertenece al siglo XIX. Con Pound y Eliot retomamos el siglo XX de lleno, puesto que Eliot muere en 1965 y Pound hasta 1972. Debido a esta revisión retrospectiva, atravesamos someramente la historia de Estados Unidos. Con esto, hallamos ciertas equivalencias sociales y políticas que también tocaron las fibras de los escritores latinoamericanos, lo cual resulta un tanto esclarecedor en cuanto a la actitud general que ha prevalecido en los poetas como actores sociales y políticos.

Walt Whitman es en sí mismo un continente, tanto por su obra como por las leyendas en torno a él. Quizá sea el poeta más innovador e influyente de Estados Unidos a partir del siglo XIX. Parte de su atractivo no sólo radica en su obra sino en su vida. Whitman se forjó una imagen de patriarca de la democracia por su lucha social. Contribuyeron sus orígenes de clase baja y su personalidad heroica. Nació en una familia de clase trabajadora en West Hills, Nueva York, un pueblo cerca a Hempstead, Long Island, el 31 de mayo de 1819, treinta años después de que George Washington fuera el primer presidente de los recién formados Estados Unidos de América a partir de su Constitución de 1787.⁴⁴³ De niño vivió en Brooklyn y de adolescente se mudó a Nueva York o "Mannahatta", como la llamó en sus escritos, cuando ambas ciudades apenas se estaban urbanizando. Nueva York sería la

⁴⁴³ Philip Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos*, trad. Guillermo Villaverde López, Colección Bolsillo Historia núm. 4205, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 46-49.

ciudad más importante de Estados Unidos para finales del siglo XIX. Por lo tanto, Walt Whitman pertenece a la primera generación de estadounidenses que nacieron en la nación recién formada. También es de los primeros que incluyen la cultura urbana en su acervo poético, esto es, sus visitas a museos, bibliotecas y las lecturas de poesía. Fue un hombre integral que habló de los contrastes entre lo rural y lo urbano, gracias a sus vivencias en Brooklyn y Nueva York. Esto será otro tema entre los poetas de los cincuenta, como Nicanor Parra, quien también leyó a Whitman e incluyó en su obra el contraste de la vida rural y la citadina.

Lo que llamó la atención sobre Whitman es que proviniendo de un medio típicamente puritano, de ambiente rígido, lograra romper con todos los paradigmas establecidos en la época para escribir una poesía de una libertad sin precedentes. Por un lado, Whitman se sentía parte de los menos privilegiados, lo que lo vinculó a los sectores desatendidos. Por otro, su obra tomó en cuenta diversas etapas históricas porque quería influir políticamente en la construcción de una nación democrática.

Whitman inaugura una nueva imagen del poeta. No sólo fue un rebelde, como lo habían sido los románticos o los mismos poetas malditos, sino que participó en la edificación política y social de un país dividido racialmente. Los derechos de la clase trabajadora eran prácticamente nulos y las mujeres empezaban a manifestarse a favor de su participación ciudadana. Whitman abogó por las leyes abolicionistas y por la igualdad de la mujer. Creía que la democracia sólo se lograría cuando Estados Unidos rompiera con las divisiones categóricas entre blancos y negros. E incluso, cuando conoció las comunidades de indios norteamericanos, también pensó en su inclusión.

La postura del “viejo” poeta de barbas blancas –un envejecimiento prematuro desde sus cuarenta años– le concedió la imagen de “padre” de la democracia. Por otro lado, Whitman enfrentó el tema del cuerpo como nadie lo había hecho antes. Hablaba del amor entre personas del mismo sexo (sin tratar el tema de la homosexualidad como lo conocemos ahora, por supuesto) y también de la sexualidad de las mujeres. Fue un precursor en varios aspectos y esto impresionó a los poetas latinoamericanos que lo leyeron.

La clave es cómo lo hizo. Whitman representa al poeta autodidacta aunque es cierto que recibió estudios formales hasta los once años en escuelas públicas, junto con otros niños de escasos recursos. Pero rompió con la idea de que los escritores debían recibir una

formación refinada en instituciones privadas. Por otro lado, participaba en la vida ciudadana de manera política. Whitman se preocupó por los blancos de clase trabajadora y posteriormente, ya más maduro, por la abolición de la esclavitud (aunque es cierto que este tema no fue su preocupación central). Fue maestro en zonas rurales, acudía a debates públicos y a campañas políticas pues militaba en el partido demócrata. Durante la Guerra Civil se dedicó a visitar a los soldados mutilados en los hospitales. Todo esto promovió la misión del poeta dedicado a participar social y políticamente con su país.

Whitman también ofreció la inspiración de su lenguaje. Sus primeros cuentos son importantes porque tratan sobre temas psicológicos de manera un tanto cruda. Pero en el área que resaltó, sin duda, fue la poesía. Al inicio de su carrera literaria Whitman se distinguió poco porque se mantuvo en la rima clásica e imitó a los románticos ingleses. Sus primeros poemas eran convencionales. A veces con ecos de Bryant y otras veces de Shelley y Keats.⁴⁴⁴ La poesía de esos años ofrecía una dicción artificial y perseguía un objetivo didáctico. Sin embargo, al final de la década empezó a escribir en sentido opuesto a sus predecesores. El misterio de Whitman es la rapidez con la que pasó de ser un poeta poco original y convencional a finales de 1840, a uno que abandonó la rima, la versificación y recurrió al lugar común mediante imágenes familiares.

En 1849, Lorenzo Fowler distribuía la primera edición de *Leaves of Grass*.⁴⁴⁵ Whitman había cambiado radicalmente su actitud racista después de vivir en Nueva Orleans. Para él era imprescindible admitir a los negros como parte de la población para lograr la democracia. Cada vez se frustraba más con el partido demócrata y a la par aumentaba su poesía experimental. Esperaba que lo leyera un gran número de personas y que su obra transformara su forma de pensar. Por ello se ayudó del verso libre. Mediante este tipo de recurso Whitman trascendía la oposición categórica entre blancos y negros:

*I am the poet of the body
And I am the poet of the soul
I go with the slaves of the earth equally with the masters
And I will stand between the masters and the slaves,
Entering into both so that both shall understand me alike.*⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Fernando Alegría, *Walt Whitman en Hispanoamérica*, Ediciones Studium, Madrid, 1954, p. 118.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 282.

⁴⁴⁶ Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Antología bilingüe, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 237. Traducción mía: Soy el poeta del cuerpo/Soy el poeta del alma/Voy con los esclavos de la tierra al igual que con los amos/Y me tendré de pie entre los esclavos y los amos./Entrando en ambos para que ambos pueden entenderme por igual.

Sobresale la audacia del verso final. Mientras que la convencionalidad de la época se situaba de un lado u otro, Whitman se instala en medio —un espacio violento a veces, erótico a veces, y siempre sutil—, *entre* el amo y el esclavo. Su desesperación política lo llevó a reemplazar lo que nombraba “la escoria de la política corrupta de 1850”⁴⁴⁷ con su propia persona, una especie de chamán, un curandero de la cultura y un Yo todo abarcante, que es el personaje principal de *Leaves of Grass*, un libro de doce poemas sin título que escribió en los primeros años de 1850, y para los cuales diseñó la tipografía, la portada y los detalles restantes. Cuando Whitman escribió “Yo, ahora con treinta y seis años, en perfecta salud, empiezo”,⁴⁴⁸ anunció una nueva identidad para sí mismo. A esa edad iniciaba una obra que lo llevaría a ser el poeta más revolucionario de Estados Unidos.

El misterio que ha intrigado a biógrafos y a críticos es no saber qué trajo esa transformación. Puede ser que la experiencia como periodista, la oratoria, la música popular y otros factores culturales son los que hayan desembocado en una voz innovadora. Lo cierto es que todos estos elementos los retomarían las vanguardias veinte años después. Y por supuesto, Nicanor Parra los inscribe en su obra abiertamente. Él es un heredero directo de la poesía estadounidense. “Las frases hechas, las noticias de prensa, los diálogos callejeros, por influencia de la poesía anglosajona de comienzos de siglo y por el surrealismo, se convertirán en material poético que se introducirá en un contexto inhabitual”.⁴⁴⁹ El mismo Ernesto Cardenal le comentó a Mario Benedetti en una entrevista que él había recibido la influencia de la poesía de Whitman.⁴⁵⁰ En otra entrevista con Alemany Bay vuelve a mencionar que la poesía que les gustaba a ellos (los exterioristas) era la de Whitman.⁴⁵¹ Es un hecho que en esta tendencia existe la presencia de la poética estadounidense de Whitman y de otros, y no es menos notorio en los poetas coloquiales.

Lo que ofrece la obra de Whitman es una fusión de géneros que ahora parecería muy contemporánea. Sin embargo, en el siglo XIX no había escritos similares. Whitman modificó su obra varias veces. A lo largo de su vida publicó seis impresiones muy diferentes de *Leaves of Grass*. Emerson describió su poesía como “una admirable mezcla

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 173.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 23.

⁴⁴⁹ Fernando Alegría, *Las fronteras del realismo (literatura chilena del siglo XX)*, Zig-Zag, Santiago, 1962, pp. 220-221. Santiago,

⁴⁵⁰ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, p. 104.

⁴⁵¹ Ernesto Cardenal, citado en Alemany Bay en *Poética hispanoamericana coloquial*, p. 47.

del Bhagavat Ghita y el *New York Herald*.⁴⁵² Con esto Emerson atina en describir la esencia de la obra de Whitman, la cual une lo mundano con lo mágico, lo clásico con el lugar común, lo sublime con lo prosaico. En efecto, después de tratar temas sociales en el periodismo y la narrativa (como la educación, la moderación en la bebida, la esclavitud, la prostitución, la inmigración, la representación democrática) durante una década, ahora recurría a una forma sin precedentes, un verso experimental escrito en largas líneas sin ninguna rima identificable, combinado con la oratoria y el periodismo más el tono de la arenga profética –como en la Biblia– y el habla mundana. Todo esto con el fin de hallar una nueva actitud democrática: una voz que se solidarizara con la diversidad del país y lograra sostenerlos en una sola identidad. “¿Me contradigo a mí mismo?” Whitman preguntó confiadamente al final de un poema de largo aliento que titularía “Canto a mí mismo”: “Muy bien, entonces. . . me contradigo a mí mismo; / yo soy grande. . . contengo multitudes”.⁴⁵³ Esta nueva voz habló confiadamente de la unión en un momento de división y tensión en la cultura de Estados Unidos; habló con la seguridad de que todo podía celebrarse como parte de uno mismo: “Lo que es más común y más barato y más cercano y más fácil soy Yo”.⁴⁵⁴ Su obra se alineó con la clase trabajadora urbana y profundizó en diversos ángulos de la cultura decimonónica, desde la política tormentosa de la nación, hasta la música, la tecnología, la fascinación por la ciencia y el orgullo de un lenguaje estadounidense diferenciado del británico.

La importancia de la poesía de Whitman y de su papel como poeta fue haberse propuesto como portavoz democrático, es decir, el poeta ya no habla desde la tribuna de las bibliotecas o desde la tradición académica, sino que parte del cuerpo al exterior. Whitman llamaba a esto, poesía “al fresco”⁴⁵⁵; la voz escrita en las paredes, fuera de los límites, de la convención y la tradición. Así lo harían después las voces de denuncia en Latinoamérica. Un ejemplo lo da este poema escrito para los soldados mutilados de la Guerra Civil:

*A sight in camp in the daybreak gray and dim,
As from my tent I emerge so early sleepless,
As slow I walk in the cool fresh air the path near
by the hospital tent,*

⁴⁵² Ralph Waldo Emerson citado en *Walt Whitman, cotidiano y eterno*, prólogo de Pepita Turina, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1943, pp. 57.

⁴⁵³ Walt Whitman, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 17.

*Three forms I see on stretchers lying, brought out
there untended lying,
Over each the blanket spread, ample brownish woolen
blanket,
Gray and heavy blanket, folding, covering all.
Then to the third—a face nor child nor old, very calm,
beautiful yellow-white ivory;
Young man I think I know you—I think this face is the
face of the Christ himself,
Dead and divine and brother of all, and here he lies again.*⁴⁵⁶

La muerte de un joven soldado –sumada a las miles– representa la pérdida de un Cristo, es decir, es la vida de alguien que podría cambiar al mundo. Whitman creía que esas matanzas obligaban a construir una nación digna de ese gran sacrificio. Por eso se volvió más crítico con su país después de la Guerra Civil. Sus poemas no hablaban de las batallas sino de los efectos de la guerra. Este tema aparece en *Banner at Day-Break*, que junto con *Drum-Taps* forman un libro que luego integró en *Leaves of Grass*. El título *drum-taps* evoca el batido de los tambores que acompaña a los soldados en la batalla y por otro lado, Taps es la marcha fúnebre que se toca durante el entierro de los soldados. Estos poemas de guerra son muy diferentes de los de *Leaves of Grass* y fue lo último que escribió. Whitman murió el 26 de marzo en 1892 de tuberculosis.

Hay que decir que ya desde la poesía modernista se deja ver la presencia de Whitman, misma que se prolongará hasta la poesía coloquial. Fernando Alegría explica esta manifestación en Latinoamérica:

La influencia de Whitman en la poesía hispanoamericana se manifiesta especialmente en tres etapas: la del modernismo, la del post-modernismo y la del vanguardismo. Los modernistas no captaron realmente al esencia de las palabras de Whitman, es la voz del poeta norteamericano que está presente a través de sus obras, rara vez su espíritu. Para ellos, Whitman fue más que nada una leyenda, no conocieron su obra sino fragmentariamente y por medio de traducciones [...] no fue si no una generación posterior la primera en penetrar más allá del verbalismo de Whitman para

⁴⁵⁶ Walt Whitman, *Drum-Taps*, Nueva York: Oxford University Press, p. 46. Traducción mía: Una mirada al campo al amanecer gris y tenue,/mientras emerjo de mi tienda tan temprano sin sueño,/lentamente camino en el aire fresco y frío en el camino cercano a la tienda de hospital,/tres formas veo recostadas en camillas,/los trajeron ahí recostados/en cada uno una sábana esparcida, una amplia frazada de lana café/frazada gris y pesada, doblada, cubriendo todo./Entonces al tercero – un rostro ni infantil ni viejo, muy tranquilo, un hermoso marfil blanco-amarillento;/Joven, creo que te conozco – creo que este rostro es el rostro del mismo Cristo,/muerto, divino y hermano de todos,/y aquí yace de nuevo.

descubrir las ideas filosóficas, religiosas y políticas con que éste forjara su concepción del mundo.⁴⁵⁷

A partir del ensayo que José Martí le dedicó y del soneto de Darío, Whitman se propagó entre otros poetas. Posteriormente, Álvaro Armando Vasseur traduciría *Song of Myself* en Valencia en 1912.⁴⁵⁸ Por tanto, su obra se conocía lo suficiente, ya fuera por su libro o por poemas que aparecían en revistas uruguayas como *Los Nuevos* y *La Pluma*, que promovían la vanguardia junto con otros poemas del imaginismo anglosajón.⁴⁵⁹

Amado Nervo, Juan José Tablada, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones, Enrique González Martínez, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, entre otros, “tomarán de Whitman algunas de las múltiples facetas que el poeta norteamericano ofrece en sus versos”.⁴⁶⁰ De acuerdo con Fernando Alegría, Whitman es quien propaga el estilo realista y popular al tomar el tema americano con miras universales y –especialmente– al mostrar una postura defensora de los trabajadores, incluyendo una misión social y política del poeta.⁴⁶¹

Lo que atrajo a los poetas es el uso que Whitman dio a la oralidad, a la crónica periodística y con esto, a la asonancia y al uso extenso del verso libre. También les llamó la atención su actitud mística. El primer poeta que muestra el tono whitmaniano es Nicanor Parra quien publica *Ejercicios retóricos* (1954) en la revista *Extremo Sur*. Los había escrito en 1943 en Estados Unidos. Estos y otros poemas nacerán de “la austeridad esencial de los poetas metafísicos ingleses, disuelta en la llaneza prosaica del Walt Whitman y en la desenvoltura crítica de cierto Eliot, del maestro Pound.”⁴⁶² Parra claramente “sufre la influencia de la poesía anglosajona. En su caso hay además una influencia que, por supuesto, no podían tener los antipoetas previos; la del surrealismo.”⁴⁶³ También Federico Schopf destaca a Whitman y a otros escritores de habla inglesa en la formación de Parra como poeta: “Como el propio Parra lo ha declarado en muchas ocasiones, materiales de la poesía universal le han llegado, sobre todo, al través de la literatura de habla inglesa: T. S.

⁴⁵⁷ Fernando Alegría, *Walt Whitman en Hispano América*, Ediciones Studium, México, 1954, pp. 247-248.

⁴⁵⁸ Álvaro Armando Vasseur, *Canto a mí mismo*, en <http://www.whitmanarchive.org>

⁴⁵⁹ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 61.

⁴⁶⁰ Fernando Alegría, *op. cit.*, pp. 247-250.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 250.

⁴⁶² José Miguel Ibáñez-Langlois, en Nicanor Parra, *Antipoemas*. Antología (1944-1969) (selección y estudio preliminar de José Miguel Ibáñez-Langlois), Seix-Barral, Barcelona, 1972, p. 19.y

⁴⁶³ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 121.

Eliot, W. H. Auden, L. McNeice y antes Whitman y Robert Browning. Pero éste no es el único canal. Baste pensar en la fuerza liberadora que le suministró el dadaísmo.”⁴⁶⁴ A su vez, consideramos que la antipoesía de Parra fue la que incluyó voces folclóricas, canciones populares, anuncios de los medios de comunicación, frases comunes, y otros recursos que después utilizaría la poesía coloquial.

Cuando Fernández Retamar mencionó el nuevo realismo en la poesía coloquial, dijo que “desde Whitman, la línea mayor de la poesía de lengua inglesa es esencialmente realista; sea cuando exalta la realidad en su conjunto (Whitman) sea cuando subraya la incongruencia de la realidad (Eliot), sea cuando muestra la violenta disgregación y, sin embargo, la áspera belleza de la realidad inmediata (beatniks).”⁴⁶⁵

Por lo tanto, cabe una analogía literaria: si Rubén Darío renovó el lenguaje en Hispanoamérica, el equivalente lo encontraríamos con Whitman en la lengua inglesa. E incluso, Pound y Eliot completarán la renovación de la poesía universal. Pero lo cierto es que Whitman inició la innovación desde el siglo XIX. Al integrar varios géneros ofreció un tipo de poesía más flexible que sería la línea predominante de la poesía contemporánea. Pound heredó la idea de una imagen concreta, alejándose así de lo abstracto y T. S. Eliot fue un poeta reflexivo que se adentró al mundo moderno con un lenguaje directo.

Ahora bien, el prosaísmo en la poesía no venía exclusivamente de ellos, otros poetas europeos como Jacques Prévert, Henri Michaux y Gottfried Benn denotaban este uso.⁴⁶⁶ Lo importante es ver la necesidad en los cambios de códigos poéticos y que lo prosaico y el tema realista van siendo más recurrentes en la producción en general.

En una entrevista realizada por Mario Benedetti, Ernesto Cardenal explica sus vínculos con los poetas estadounidenses:

Esa sí ha sido la gran influencia. La mayor parte de países de América Latina tuvieron la influencia de Francia: nosotros, después de haber sentido, con Darío, esa influencia, tuvimos la norteamericana. Se dio primero en Salomón de la Selva, que escribió en inglés él mismo, y fue un poeta bastante importante de la generación de posguerra en los Estados Unidos; luego, en mayor escala, esa influencia se dio entre nosotros desde que José Coronel llegó a Nicaragua, de los Estados Unidos, trayendo la poesía

⁴⁶⁴ Federico Schopf, en *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 123-124.

⁴⁶⁵ Roberto Fernández Retamar, entrevista de Claude Fell en *Le Monde*, París, 6 de diciembre de 1969, citado en Roberto Fernández Retamar, *Entrevisto*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, p. 22.

⁴⁶⁶ Carmen Alemany Bay, *Poética hispanoamericana coloquial*, p. 59.

norteamericana. En cuanto se refiere a mi poesía, creo que la principal influencia (como la mayor parte de los poetas norteamericanos nuevos) es la de Ezra Pound.⁴⁶⁷

En efecto, al igual que Whitman, a Ezra Pound se le considera una de las figuras literarias más importantes del siglo XX.⁴⁶⁸ Es uno de los arquitectos principales de la vanguardia literaria en lengua inglesa por haber ideado el imaginismo y el vorticismismo, movimientos que se caracterizaron por la experimentación en la forma y el contenido. Así mismo, Pound exploró las tradiciones literarias de las culturas antiguas, incluyendo las orientales, y por ende, rechazó las tradiciones del pasado inmediato.⁴⁶⁹

En el terreno poético Pound fue muy experimental, probó con varios tipos de versos, desde poemas cortos que plasmó en su obra *Cantos* (1916-1970), hasta una serie de poemas épicos que combinan la historia antigua y moderna con reflexiones y experiencias personales de Pound. A lo largo de su vida iconoclasta creó varios mitos de sí mismo. Como Whitman, también contribuyó con su imagen de poeta para influir en otros escritores.

Ezra Weston Loomis Pound nació en el centro de Estados Unidos, en Hailey, Idaho, el 30 de octubre de 1885. Nunca estuvo conforme con la cultura y la política de su país. Después de terminar sus estudios en filología en el Colegio Hamilton de Pensilvania en 1905, se mudó a Europa. Creía que no había lugar en Estados Unidos para los poetas. Primero vivió en Venecia, Italia, donde publicó su primer volumen de poesía, *A Lume Spento* (1908; traducido en 1965). Pero luego partió a Londres pues decidió que era la capital de la poesía. Ahí trabajó como secretario del poeta irlandés William Butler Yeats. Durante esos años impulsó a varios poetas y escritores, entre los que se incluye a T. S. Eliot con su poema *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1915) y los primeros bosquejos de *La tierra baldía* (1922).

Pound estableció nuevos principios vanguardistas. Detestaba la poesía emocional; el verso efectivo debía acercarse a la realidad. La poesía tradicional le parecía superficial y evitaba el uso excesivo de adornos. Para él, la poesía debía mostrar “menos adjetivos

⁴⁶⁷ Ernesto Cardenal entrevistado por Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, p. 86-87.

⁴⁶⁸ Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley, 1973.

⁴⁶⁹ Ira B. Nadel (editor), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. xxii.

decorativos que dificultan la impresión de todo”.⁴⁷⁰ Advirtió a los poetas: “teman a la abstracción”. Lo que se necesita es “un tratamiento directo de la ‘cosa’, ya sea subjetiva u objetivamente”, y el ritmo debe recaer “en la secuencia de la frase musical, no en la secuencia del metrónomo”.⁴⁷¹

Cerca de 1909 Pound se convirtió en el fundador y, por un tiempo, en el líder de la escuela de poesía llamada imaginismo, en la que destacaba el verso sucinto “que presenta un ‘complejo’ intelectual y emocional en un instante”.⁴⁷² La poesía de Pound de este periodo apareció en libros como *Personae* (1910), *Cathay* (1915), y *Lustra* (1916). El imaginismo le vino en parte por haber traducido poesía china, pero en lugar de usar estrofas y versificaciones rígidas recurrió al verso libre, lo que facilitó la dicción e introdujo lo conversacional. Varios críticos consideran que los poemas de *Cathay* son los más exitosos en la poética imaginista de Pound. Pero no se trata de una traducción fidedigna ya que Pound no leía ni hablaba el chino suficientemente bien. Hugh Kenner dice en “La invención de China”, en *The Pound Era*,⁴⁷³ que *Cathay* se debe leer primordialmente como un libro sobre la Primera Guerra Mundial, no como un intento de traducir fehacientemente algunos poemas orientales de la antigüedad.

El concepto designado como “arte por el arte” empezó a desarrollarse a finales del siglo XVIII y principios del XIX de la teoría de Kant la cual indicaba que una obra de arte debe mostrar intención sin pretensiones. La idea de que un poema existe por derecho propio subraya la revolución del verso libre de los vanguardistas contra la verbosidad victoriana y el sentimiento inflado. Esto originó los postulados de los imaginistas de 1912, los cuales se condensan en tres puntos: “1. Tratamiento directo de la ‘cosa’ ya sea subjetiva u objetivamente. 2. No usar palabras que no contribuyan a la totalidad. 3. En cuanto al ritmo: componer en la secuencia de la frase musical, no en la secuencia del metrónomo”.⁴⁷⁴

La poeta estadounidense Amy Lowell posteriormente asumió el liderazgo del movimiento imaginista y Pound pasó al vorticismo junto con el artista y escritor Wyndham Lewis. La premisa del vorticismo es invertir la energía dinámica en la imagen poética.

⁴⁷⁰ Ezra Pound, *Ensayos literarios*, Conaculta, Colección Cien del mundo, México, 1993, p. 364.

⁴⁷¹ Noel Stock, *Life of Ezra Pound*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1970, pp. 24-26.

⁴⁷² Ezra Pound, *op. cit.*, p. 368.

⁴⁷³ Hugh Kenner, *The Pound Era*, p. 117.

⁴⁷⁴ Charles Olson, “Projective Verse”, editores Donald Allen and Warren Tallman, Grove Press, Nueva York, 1974, p. 149.

Pound creía que la imagen no es una idea sino “un nodo radiante o grupo...un vórtice, del cual, por el cual y hacia el cual, las ideas fluyen constantemente”.⁴⁷⁵

Además de Pound y Amy Lowell, el grupo *Imagist* lo integraban Hilda Doolittle, Richard Aldington, y T. H. Hulme. Para ellos, predomina lo físico y lo plástico reclama la imaginación del lector. Salen de lo poético para descubrir lo extra-poético, terreno que asumirá bien Nicanor Parra. Pero ya T. S. Eliot afirmaba que “una poesía aprende tanto de la prosa como de otra poesía” hasta el punto en que “una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre dos lenguas, es una condición de vitalidad en literatura”.⁴⁷⁶

En cuanto al mismo Whitman, Pound tenía una doble perspectiva. Por un lado, admiró su estilo experimental; por otro, criticó su desinterés en asuntos que no pertenecieran a Estados Unidos. Es decir, le molestaba que Whitman aplaudiera tanto a un país que lo había desilusionado a él, pero le asombraba su distanciamiento de esquemas tradicionales. En el poema “Un pacto” (1916), Pound muestra respeto así como resentimiento hacia Whitman. Lo llama “padre testarudo” pero añade, “fuiste tú quien cortó la nueva madera, / Ahora es tiempo de tallarla”.⁴⁷⁷ Parte del tallado simbólico de la nueva tradición literaria fue utilizar recursos poéticos de otros idiomas. Para este fin, Pound tradujo poesía del provenzal, del japonés y del chino.

Para 1914 Pound ya había logrado un tipo de poesía con el tono de *Leaves of Grass* de Whitman pero con su propia contribución vanguardista. El resultado fue *Cantos*, un proyecto que empezó en 1915 y continuó hasta 1970 para dar un total de 116 poemas. Pound los escribió en el método ideogramático, que consiste en concebir yuxtaposiciones y asociaciones inesperadas. Los diversos *Cantos* combinan reminiscencias, reflexiones y alusiones a otras culturas, incluyendo la Italia renacentista, la China dinástica y los Estados Unidos del siglo XVIII.⁴⁷⁸ Es una obra difícil cuyo sentido se debate entre académicos y que en general se ve como una aproximación a la épica moderna del siglo XX.

La devastación que causó la Primera Guerra Mundial subrayó la desilusión que Pound sentía respecto a Occidente, a la que etiquetaba “una civilización arruinada”.⁴⁷⁹ Su

⁴⁷⁵ Leon Surette, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*, McGill-Queen's University Press, Nueva York, 1994, pp. 34-38.

⁴⁷⁶ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 161.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁷⁸ Ezra Pound, *Cantos*, New Directions, Nueva York, 2003.

⁴⁷⁹ Noel Stock, *Life of Ezra Pound*, p. 44.

amargura es evidente en *Hugh Selwyn Mauberly: Life and Contacts* (1920), la cual describe la mediocridad de un Estados Unidos moderno al que llama “un país medio salvaje”.⁴⁸⁰ Con la creencia de que el capitalismo marginaba o excluía a los poetas, Pound buscaba países más hospitalarios. Por eso deja Inglaterra en 1920. Primero se mudó a Francia y luego a Italia en 1925 donde se estableció en el pueblo de Rapallo. Pound veía al dictador Benito Mussolini como un salvador contra el capitalismo. En 1933 conoció a Mussolini, quien aclamó su poesía. Pound se convirtió en un partidario del fascismo promoviéndolo en la radio de Inglaterra y Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Denunció en discursos anticapitalistas y antisemitas a los banqueros judíos, en particular, a quienes hacía responsables de la decadencia de Occidente.

Cuando las tropas aliadas ocuparon Italia en 1945 para el final del Segunda Guerra, Pound fue encarcelado en una jaula al aire libre durante algunas semanas. Al poco tiempo sufrió un colapso nervioso. Después de ser transferido a un puesto médico escribió *Pisan Cantos* (1948), que consiste en diez secciones que describen la atmósfera de la prisión. Debido a las vívidas imágenes y a la unidad del libro, varios críticos consideran que estos poemas son lo mejor de Pound. En 1946 lo trasladaron a Washington, D.C. para ser juzgado por traición. Su juicio se anuló al declarársele loco. Entró a un hospital para criminales dementes en el que continuó escribiendo y recibía visitas. En 1949, *Pisan Cantos* ganó el primer premio de poesía Bollingen de la Biblioteca del Congreso abriendo de nuevo el debate sobre la importancia literaria de Pound. Varios escritores prominentes lo defendieron, entre ellos Ernest Hemingway, Robert Frost y [Archibald MacLeish](#).

Pound salió del hospital en 1958 y volvió a Italia. Pasó sus últimos años auto exiliado de la poesía dejando los *Cantos* incompletos. Murió el 1 de noviembre de 1972.

Como Whitman, Pound usó el verso libre y el tono conversacional. Mas Whitman se apegó a la cultura y al contexto histórico-político estadounidense pues le interesaba la conformación de su país, además de que fue Whitman quien inauguró la inclusión de otros géneros en la poesía como el periodismo, el diálogo dentro del poema y otros recursos prosaicos. El mismo Pound trató de imitar a Whitman al eliminar los adjetivos innecesarios; sabía que el discurso directo era más efectivo. En realidad, la aportación de Pound va más por el lado de la imagen poética que tiende a lo concreto, es decir, que

⁴⁸⁰ Ezra Pound, *Ensayos literarios*, p. 340.

aterrija en el medio circundante. Por lo tanto, aunque ambos parten de preceptos distintos, los dos coinciden en lo coloquial desde ángulos diversos. La distinción principal de Pound es que rechazó la imagen de Estados Unidos y la civilización occidental en general. Mas no por eso negó las posibilidades de otras lenguas, sobre todo las antiguas.

Ahora, lo cierto es que las aproximaciones de ambos al lenguaje prosaico creó un nuevo estilo. Norma Klahn habla de algunos escritores estadounidenses en la nueva poética de los años cincuenta: “No sólo será la lectura de la poesía de Whitman, Eliot, Pound, Stevens, Cummings, Lowell, Moore, entre otros, la que marcará el rumbo de la poesía en Hispanoamérica sino también las teoría poéticas que generó esa poesía; en especial, las de Eliot sobre el uso del lenguaje cotidiano y las de Pound sobre el concepto de una poesía integradora. En la poesía, decía Pound, cabe todo”.⁴⁸¹

El manifiesto imaginista establecía que en los poemas aceptarían el lenguaje de la conversación además de usar palabras exactas, el verso libre despojado de retórica, la temática sin límites, la mención de lo inmediato en contraposición con lo etéreo del romanticismo, la precisión en lugar del hermetismo y la vaguedad, y la concentración como esencia poética.

Ernesto Cardenal será quien aplique esto preceptos en sus obras *Hora O* (1969), *Gethsemany, Ky* (1960). *Epigramas* (1961), *Salmos* (1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965). En estas obras la escritura es directa e incluye varios manejos de la persona poética. “Su poesía, al igual que en los poetas norteamericanos en cuestión, juega con la arbitrariedad del signo lingüístico, se llena de abreviaturas, de fechas, de coloquialismos, las imágenes visuales se concierten en profecía, en discurso y en testimonio”.⁴⁸²

La Carnegie Institution de Washington
estelas con jeroglíficos cerámica policroma tempos de piedra
y también
“el dinero juega un papel muy insignificante
en la economía maya”
—dice Thompson
1200-1450 d.C. Esta es la Estela⁴⁸³

⁴⁸¹ Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional” en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual*, p. 6

⁴⁸² Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p 63.

⁴⁸³ Ernesto Cardenal, “Mayapán” citado en José Promis Ojeda et al, *Poeta de la liberación latinoamericana*, Colección Estudios Latinoamericanos, Fernando García Cambiero, Argentina, 1975, pp. 84, 85.

Mario Benedetti apunta la importancia de Pound en la literatura estadounidense: “De Pound procede casi toda la poesía norteamericana. El mismo Eliot procede de Pound, como él lo ha reconocido, y también E. E. Cummings, William Carlos Williams, Archibald McLeigh, Hart Crane. Estos poetas, que han influido bastante en nosotros, fueron ellos mismos influidos por Pound, así que puede decirse que han continuado ciertos aspectos de la poesía de Pound”.⁴⁸⁴ Esa influencia básicamente reside en incluir la prosa en los formatos poéticos. En otras palabras, la poesía se puede apropiarse de lo que antes se consideraba terrenos del ensayo, la novela o el cuento. El poema puede abrazar crónicas, datos de todo tipo, editoriales de periódico, noticias de radio, documentos jurídicos, anécdotas, chistes, canciones, etcétera. Esto se puede apreciar en *Cantos*. Pound insta como principio poético, el tratamiento directo de “la cosa”, ya sea subjetiva u objetivamente.⁴⁸⁵

Si Whitman ensayó con varios géneros en el poema –lo que después se conocerá como hibridismo–, Pound aporta un manejo más consciente de la imagen extra-poética como centro del poema. Steinsleger menciona que

La influencia de Pound en la literatura norteamericana ha sido principalmente de una tendencia que nosotros denominamos en Nicaragua exteriorismo, esto es la poesía de las imágenes del mundo exterior al revés de la poesía onírica o puramente subjetiva [...] Este aporte de Pound basado en la realidad es un aporte materialista por denominarlo de algún modo. Es una poesía basada principalmente ‘in facts’, en contraposición a la otra poesía, idealista. Pound nos dice que podemos presentar la realidad tan desnuda como lo hace la cámara fotográfica, como la presenta también el reportaje periodístico...⁴⁸⁶

La corriente exteriorista incluye dos aspectos fundamentales de Pound, por un lado, la utilización de imágenes reales tomadas del exterior; “su extremado culto por la objetividad poética: la supresión deliberada y consciente de elementos subjetivista”,⁴⁸⁷ y por otro, la apertura temática de la poesía a la prosa, “la tendencia al empleo de fuentes documentales: la presencia de un intermediario escrito de alguna forma entre la poesía misma y la

⁴⁸⁴ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, pp. 86-87.

⁴⁸⁵ Ver Ezra Pound, “A Retrospect” en *Literary Essays of Ezra Pound*, con una introducción de T. S. Eliot, New Directions, Nueva York, 1968, pp. 3-14.

⁴⁸⁶ Steinsleger citado por Paul W. Borgeson en *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Tamesis Books, Londres, 1984, p. 32.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 58.

experiencia que vincula con al realidad observada”.⁴⁸⁸ En otras palabras, lo metafórico pasará a otro plano, el sentido del poema se concentrará en llamar a la gente, los lugares, y las cosas por sus nombres reales.

No es que yo crea que el pueblo me erigió esta estatua
porque yo sé mejor que vosotros que la ordené yo mismo.
Ni tampoco que pretendo pasar con ella a la posteridad
porque yo sé que el pueblo la derribará un día.
Ni que haya querido erigirme a mí mismo en vida
el monumento que muerto no me erigiréis vosotros:
sino que erigí esta estatua porque sé que la odiáis.⁴⁸⁹

En sus inicios el exteriorismo será una versión latinoamericana del imaginismo. “Obligado es reconocer que en el caso de Cardenal la relación con la literatura anglosajona ha sido más intensa que en el resto; buena prueba de ello es la importante labor de traducción de poetas americanos que ha hecho”.⁴⁹⁰ Más adelante, los exterioristas seguirán en la misma línea de la poesía coloquial de tono conversacional pero siempre reconocerán la influencia inicial de Pound en sus poemas. Como lo expone Fernández Retamar: “Cardenal ha dicho que él no es más que un secuaz de los grandes poetas norteamericanos”.⁴⁹¹ Después Fernández Retamar aclarará que esto no es tan cierto, pero sí es verdad que Cardenal cumplió una labor semejante a la de Darío con la poesía francesa de su momento. Lo que hicieron fue retomar el ideario de los imaginistas en una serie de propuestas ideogramáticas para incorporarlas a su “nuevo realismo”. Lo cierto es que estas nuevas tendencias neorrealistas señalaban la necesidad de encontrar una expresión más clara en la poesía. Más adelante veremos las distinciones entre la poesía coloquial, la antipoesía, el exteriorismo, el realismo coloquial y otros nombres que apuntan a lo mismo. Por el momento sólo cabe reconocer que los poetas estadounidenses convencieron por haberle dado una función social a la poesía. Así lo entenderían Mario Benedetti, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar, Enrique Adoum y Nicanor Parra, entre otros. Las teorías poéticas de Pound y Eliot inciden en los poetas latinoamericanos y afectan directamente la coloquialidad.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 59.

⁴⁸⁹ Ernesto Cardenal, “Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio Somoza” en *Epigramas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961, p. 44

⁴⁹⁰ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 60.

⁴⁹¹ Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 173.

En una entrevista, Roberto Fernández Retamar⁴⁹² habló sobre el realismo; mencionó a Whitman, Eliot y los beatniks, al poeta español Antonio Machado, a César Vallejo y a Borges. Fernández Retamar dirá que Eliot y los poetas latinoamericanos compartían la misma aspiración, lo que Eliot señaló “como una de las tareas de la poesía inglesa moderna, y que tan poco frecuente es en español, da a dos poetas tan disímiles –refiriéndose a Borges y a Vallejo– un importante lugar de coincidencia.”⁴⁹³ Mario Benedetti habla sobre sus lecturas con Fernández Retamar: “En otras épocas leí con particular deleite (aunque no me influyeron mayormente) a Rilke, T. S. Eliot, Raymond Queneau...”.⁴⁹⁴ Roque Dalton hablará sobre sus lecturas, entre los se hallan “algunos poetas de lengua inglesa, como Eliot o Pound. Sin embargo, creo que mi poesía, sobre todo a partir de *El turno del ofendido*, se nutrió de otros géneros en mayor grado que de la poesía”.⁴⁹⁵

Eliot está más cerca de los poetas de los sesenta. Con él se incluye la función social. Para Eliot hay una interacción constante entre la poesía de un pueblo, la civilización y su lengua. Lo que determina la calidad poética es la interacción y por ello hay una repercusión en el espíritu del pueblo.

...a la larga, el hecho de que se lea y se disfrute o no la poesía tiene repercusiones en el habla, en la sensibilidad, en las vidas de todos los miembros de una sociedad, en todos los miembros de la comunidad, en el pueblo entero; y hasta las tiene, de hecho, que conozcan o no los nombres de sus grandes poetas [...] La influencia de la poesía se encontrará por todas partes si la cultura nacional está viva y sana [...] Y es esto lo que quiero decir cuando hablo de la función social de la poesía en el sentido más amplio; que, en su excelencia y vigor, afecta al lenguaje y la sensibilidad de la nación entera.⁴⁹⁶

Con Thomas Stearns Eliot entramos a la inmediatez de la posmodernidad. Eliot nació el 26 de septiembre de 1888. También fue crítico y editor, y como Whitman y Pound, provino de un estado tradicionalista, San Louis, Missouri. Aunque no criticó abiertamente a Estados Unidos e incluso intentó regresar en el periodo de la Segunda Guerra, Eliot solicitará la

⁴⁹² Claude Fell, *Le Monde*, París, 6-12-1969; reproducida en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, México, 1976.

⁴⁹³ Ver Roberto Fernández Retamar, *Fervor de la Argentina. Antología personal*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1993, p. 41.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁹⁵ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, p. 31

⁴⁹⁶ T. S. Eliot, “Función social de la poesía”, en *Sobre Poesía y Poetas*, Icaria, Barcelona, 1992, p. 19.

ciudadanía inglesa y llegará a considerarse inglés. De los tres poetas, es quien tiene una procedencia ventajosa económicamente. Cuando nació, su padre, Henry Ware Eliot, era presidente de la Compañía Hydraulic-Press Brick, mientras que su madre, Charlotte Champe Stearns, era maestra, trabajadora social del Club Humanitario en San Louis y poeta. En cuanto a su educación, Eliot conoció las calles lodosas de la ciudad tanto como los lugares exclusivos. Asistió a la Academia Smith de San Louis hasta los dieciséis años. En 1905 partió a la Academia Milton fuera de Boston, antes de ir a Harvard en 1906 para estudiar literatura comparada y una maestría en literatura inglesa.⁴⁹⁷

En diciembre de 1908, *The Symbolist Movement in Literature* (1895) de Arthur Symons lo introdujo a la poesía de Jules Laforgue. Para 1909-1910 se había confirmado su vocación poética al unirse a la revista literaria de Harvard, *Advocate*.⁴⁹⁸ Se graduó en 1910 y luego se fue a París para continuar sus estudios de posgrado. Conoció a un médico, Jean Verdenal, que murió en la batalla de Dardenelles, y a quien dedicó “*The Love Song of J. Alfred Prufrock*”. Gracias a Verdenal conoció a intelectuales como Émile Durkheim, Paul Janet, Rémy de Gourmont, Pablo Picasso y Henri Bergson, cuyas clases en el Colegio de Francia fueron parte de su aprendizaje. En general, Eliot tendía a una postura conservadora y su escritura era “neoclásica, aristocrática y católica”.⁴⁹⁹

En 1910 y 1911 Eliot escribió los poemas que establecerían su reputación, “*The Love Song of J. Alfred Prufrock*”, “*Portrait of a Lady*,” “*La Figlia Che Piange*”, “*Preludes*”, y “*Rhapsody on a Windy Night*”. Estas obras combinan el monólogo con el verso simbolista y exploran las sutilezas del inconsciente con ingenio. Su efecto golpeó a sus contemporáneos. Como Pound, sus intereses fueron más allá de la literatura. Estudió la crítica filosófica de la psicología de la conciencia, y se adentró a la antropología, a la religión, al sánscrito y al pensamiento hindú. Incluso, Eliot y Pound se conocieron en Londres y colaboraron en varios proyectos.

Gracias a amigos y conocidos, Eliot se relacionó con personajes importantes que lo ayudarían a solidificarse como poeta. En 1920 completó un poema basado en su vida en Londres, *The Waste Land*. El libro fusiona diversos elementos rítmicos con gran talento y

⁴⁹⁷ Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*, Lengua y estudios literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 29-33.

⁴⁹⁸ John A. Garraty y Mark C. Carnes, (editores), *American National Biography*, Oxford University Press, New York, 1999, pp. 11-20.

⁴⁹⁹ Peter Ackroyd, *op. cit.*, p. 146.

audacia.⁵⁰⁰ Aunque Eliot se basó en *Lycidas* de Milton, *The Waste Land* se percibió al principio como una obra de ritmo sincopado como el jazz de 1920, el cual era esencialmente iconoclasta. Esta obra proyecta el horror de la vida durante ese periodo y se convirtió en un canto a la desilusión para la generación de posguerra.⁵⁰¹

El éxito de *The Waste Land* se unió a la publicación de *Criterion*, una revista literaria que apareció en octubre de 1922. Al igual que *The Waste Land*, esta revista llamó la atención de toda la intelectualidad europea. *Criterion* situó a Eliot en el centro de la moda poética londinense. En esos tiempos, Geoffrey Faber, de la nueva editorial de Faber and Gwyer (después Faber and Faber), contrató a Eliot como editor literario.

La reputación de Eliot como poeta y hombre de letras se incrementó a mediados de los veinte. En 1948 Eliot recibió el Premio Nobel de literatura. Para 1950 su autoridad había alcanzado un nivel comparable en literatura inglesa con la de Samuel Johnson o Samuel Taylor Coleridge. En 1939 *Criterion* cesó de publicarse por la guerra. La última obra sobresaliente fue *Four Quartets* (1943), una suite de cuatro poemas que por un momento desplazó a *The Waste Land* como la obra más celebrada de Eliot.

Después de la guerra se cuestionaron sus ideas políticas que entonces parecieron inapropiadas. Así mismo, hubo una reacción adversa a sus aseveraciones autoritarias. Se le acusó de una retórica antisemita, lo que mermó su reputación alguna vez incuestionable. En esa época, Eliot no escribió poesía de importancia volcándose totalmente a sus obras de teatro y a los ensayos literarios, el más importante de los cuales es sobre los simbolistas franceses y el desarrollo del lenguaje en la poesía del siglo XX. Después de la muerte de su esposa, Vivien Haigh-Wood, en enero de 1947, esperó diez años para casarse con Valerie Fletcher. Murió el 4 de enero de 1965.⁵⁰²

En las décadas posteriores a su muerte la reputación de Eliot decayó. A veces se le veía como demasiado académico (el punto de vista de William Carlos Williams⁵⁰³); otras veces fue criticado (como él –tal vez igual de injustamente– había criticado a Milton y a Poe⁵⁰⁴) por un neoclasicismo moribundo. Sin embargo, Eliot sigue siendo reconocido por sus

⁵⁰⁰ Ronald Bush, *T.S. Eliot: A Study in Character and Style*, Penguin books, Londres, 1984, pp. 33-39.

⁵⁰¹ Peter Ackroyd, *op. cit.*, pp. 53-133.

⁵⁰² *Ibidem*, pp.326-343.

⁵⁰³ Robert Spiller, *Historia de la Literatura Contemporánea*, Colección Ensayistas, 1955, Mac-Millan Company, Nueva York, 1955, pp.158-210.

⁵⁰⁴ Hugh Kenner, *T. S. Eliot: A Collection of Essays*, Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1963, pp. 214.

logros poéticos. Fue un maestro de la sintaxis poética, aborrecía repetirse a sí mismo y describió con precisión los terrores de la vida interior (y las evasiones de la conciencia). Es uno de los poetas principales del siglo XX y los poetas coloquiales lo apreciaron porque tuvo un acercamiento directo a su realidad mediante un lenguaje moderno, es decir, el verso libre lo vinculó al jazz para lograr la cadencia del habla natural.

Jaime Gil de Biedma dirá que Pound y Eliot lograron una nuevo “contacto con la realidad, no para quedarse en ella, naturalmente, sino para llenarla de sentido, para transformarla en eso tan raro y tan difícil que es el tema artístico”.⁵⁰⁵ En este sentido, los tres poetas añadirían pautas para una nueva coloquialidad a partir de los sesenta.

2. La generación *Beat*.

Los poetas *Beat* irrumpieron en la escena literaria estadounidense como un aspersor de agua que de pronto se prende a lado de un picnic de domingo. Ningún otro grupo de poetas había causado más indignación en la sociedad ni había sido tan conocido incluso entre el público no literario ni había atraído a tantos imitadores como lo hicieron los *Beats* a finales de los cincuenta. La crítica Roberta Berke, estudiosa de la literatura estadounidense e inglesa, formula una pregunta básica con respecto al papel que jugó el movimiento *Beat*: “¿Qué clase de persona es un poeta y cuál es su lugar en la sociedad estadounidense?”⁵⁰⁶ Los *Beat* construyeron una imagen de sí mismos que si bien empataba con el estereotipo clásico del poeta rebelde también se centró en una figura reaccionaria contra una sociedad nada imaginativa y restrictiva, tal como era Estados Unidos en los cincuenta. El surgimiento de estos poetas es como la advertencia que hace Tiresias al rey Penteo de no encadenar a Dionisos: “*You rely on force; but it is not force that governs human affaires... Self-control in all things depends on our own natures*”.⁵⁰⁷

El ambiente general de los sesenta era el igualitarismo, algunas veces con inclinación marxista, a menudo con afán de rebeldía y de libertad. A la crítica literaria se le atacaba como un asunto elitista cuyos juicios de valor reflejaban las injusticias de la sociedad

⁵⁰⁵ Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰⁶ Roberta Berke, *Bounds out of bounds, A Compass for Recent American and British Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1981, p. 45.

⁵⁰⁷ Eurípides, *The Bacchae*, Penguin, Londres, 1964, p. 191. Traducción mía: Tú dependes de la fuerza, pero no es la fuerza lo que gobierna los asuntos humanos... el auto-control de todo depende de nuestra propia naturaleza.

capitalista. Prevalecía el anti-intelectualismo, a menudo se citaban a los dadaístas como precedentes y otros movimientos paralelos como el arte pop y el minimalismo. En esta década se generalizó la idea de que el arte servía como un medio para expandir la conciencia y generar conocimiento. Sin embargo, el ideal de que la poesía intensificaría la conciencia no es nuevo y refleja el pensamiento de los simbolistas franceses, y hasta cierto punto, el de los poetas del romanticismo y los filósofos del siglo XVIII, quienes estaban influidos por la traducción francesa de 1674 del Longinus *On Sublimity*. Longinus, un helenista del siglo primero, basó sus juicios literarios en el efecto que tenía un poema en el público: “our nature [is] to be elevated and exalted by true sublimity. Filled with joy and pride, we come to believe we have created what we have only heard”.⁵⁰⁸ Lo que hizo la década de los sesenta fue revalorar la sublimidad por la necesidad de encontrar alternativas. Es un tiempo en que “es preciso inventar otros temas, otras maneras narrativas, otras actitudes ante el mundo y ante el quehacer literario. Es preciso inventar, otra vez, al hombre”.⁵⁰⁹

Los poetas románticos ingleses rechazaron la convencionalidad literaria y política a principios del siglo XIX. El único poeta que se salvó de las etiquetas convencionales de su tiempo fue Walt Whitman, un poeta venerado por los *Beats*. Whitman impresionó a los jerarcas literarios de Boston por su candor sexual y sus poemas de versos libres no rimados. Como herencia, los *Beat* usarán un lenguaje coloquial añadiendo más términos callejeros y el lenguaje de varios sectores. Su tono es retador, de hecho, cae en lo grosero y algunas veces raya en lo obsceno, tomando en cuenta los estándares de la época. En su momento, los simbolistas franceses –Baudelaire, Rimbaud y Verlaine– habían denunciado a la sociedad burguesa y ayudaron a crear los estándares de “*la vie bohème*”, es decir, la vida del artista en los barrios parisinos que se hizo popular a través de las óperas de Puccini. El París de los veinte abrazó a los escritores expatriados como Hemingway, Fitzgerald y Stein⁵¹⁰, quienes también fueron el prototipo del “americano” extravagante en Europa. Sus vidas estaban muy alejadas de la vida rural de Estados Unidos. Por otro lado, Greenwich

⁵⁰⁸ Dionysius Cassius Longinus, *On Sublimity*, Oxford University Press, Oxford, 1965, p. 7. Traducción mía: nuestra naturaleza debe ser elevada y exaltada por la verdadera sublimidad. Llenos de alegría y orgullo, llegamos a pensar que hemos creado sólo lo que hemos escuchado.

⁵⁰⁹ Rosario Castellanos, *El mar y sus pescaditos*, Asociación Nacional del Libro, A.C. México, 12 de noviembre de 1997, día nacional del libro, pp. 16-17.

⁵¹⁰ Roberta Berke, *Bounds out of Bounds*, p. 43.

Village en Nueva York había tenido una reputación de barrio de artistas desde el inicio del siglo XX. Así que el surgimiento de San Francisco como centro de la bohemia *Beat* en los cincuenta (y del *Flower Power* y el hippismo en 1967) era parte de un patrón familiar:

*To the average American, poets were segregated in a distant urban ghetto where they were thought to drink, screw around and douse themselves with drugs. But the price of the writers' freedom and originality was believed to be poverty, squalor and early death –the slum conditions which suburbia was created to prevent. This bohemian image of the poet, which had begun with the Romantics, was firmly cemented in popular thinking by 1956.*⁵¹¹

En este periodo, la rebelión se había convertido en un estilo de vida. En 1956 Allen Ginsberg publicó *Howl* provocando un escándalo por su carácter obsceno pero a la vez, el libro se vendió tan pronto como salió de la imprenta. El movimiento *Beat*, a diferencia de otros poetas del pasado, tuvo una gran cobertura en la televisión y la radio así como en revistas y publicaciones.

Los *Beats* no sólo rechazaban los valores de la sociedad estadounidense de los cincuenta sino que también cuestionaban la civilización occidental y criticaron la educación formal. Valoraban de sobremanera la experiencia vivencial, lo que se podía obtener “andando el camino”. Este tema del viaje es recurrente en los versos *Beat* (como el lema *Drang nach Süden** de los románticos alemanes). Aunque los *Beat* reclamaban que la experiencia era mejor que la erudición, justificaban su postura con las lecturas de Sartre, Camus y el existencialismo, entonces en la cúspide de su popularidad. También repudiaban la herencia literaria de escritores, estuvieran vivos o muertos, porque creían que “si el corazón-mente es moldeado... la canción también será moldeada”.⁵¹² La inspiración del momento, no la revisión exhaustiva, era el ideal para escribir. Por lo tanto, se dosificaban breves periodos de composición, a menudo de un solo día, que describían en sus versos. Usaban un lenguaje coloquial, a veces brutal y a menudo obsceno.

En cierta medida los *Beat* eran introspectivos, las fantasías un tanto surrealistas daban

⁵¹¹ Ibidem, p. 46. Traducción mía: Para el estadounidense promedio, los poetas estaban segregados en un geto urbano distante donde se pensaba que bebían, fornicaban y se dosificaban a sí mismos con drogas. Pero el precio de la libertad y la originalidad de los escritores se creía que era la pobreza; la inmundicia y la muerte prematura – las condiciones de arrabal que debía prevenir el suburbio. Esta imagen bohemia del poeta, que comenzó con los románticos, se cimentó firmemente en la creencia popular para 1956.

* T de A: urgencia de viajar al Sur.

⁵¹² Allen Ginsberg, *Allen Verbatim*, editorial G. Ball, McGraw Hill, Nueva York, 1974, p. 107.

imágenes parecidas a las creadas por la escritura automática. Usaban drogas para liberar a la mente reprimida de las convenciones sociales puritanas, y por otro lado, las religiones orientales entraron en boga porque se creía que eran una vía para desarrollar la conciencia. Aunque es cierto que hay paralelismos con el romanticismo del siglo XIX, en particular con William Blake, el romanticismo de los *Beats* era urbano más que rural. Ellos celebraban aspectos de las ciudades estadounidenses que los poetas ingleses habrían encontrado repulsivos. Sin embargo, la aparente introspección de los *Beats* era cuestionable: las emociones personales y los eventos no sólo eran material poético sino que también idealizaron una forma de vida para que otros la imitaran. En una conferencia de poesía en Berkeley en 1965, Allen Ginsberg declaró: “Lo privado es lo público y lo público es como nos comportamos”.⁵¹³ La forma de vida era sumamente importante para los *Beats* quienes la convirtieron en la base para decidir quién estaba de moda para ser incluido en la subcultura literaria. Como el jazz, la poesía *Beat* favoreció la improvisación, la yuxtaposición discordante del sujeto, el performance público, estridente y la voz egocéntrica de lo individual. El habla coloquial de los *Beat* tampoco era tan original, lo copiaban de los negros, sobre todo de los músicos de jazz. No obstante, los *Beat* usaron el lenguaje negro sin su contexto cultural y renovaron las palabras al volverlas a semantizar. Con todo, y esto sonará paradójico, el vocabulario *Beat* era extremadamente limitado y se podía parodiar con facilidad. El hecho de que imitaran el habla de los negros era porque los habían idealizado como gente “aliviada”, sin prejuicios morales, con una gran capacidad de vivir el día, además de que les endilgaron otros atributos musicales excepcionales. Esta imagen del negro era una fantasía de los *Beats*, hombres blancos que trataban de imitar la actitud de los negros. Así mismo, también era irreal la imagen que tenían otros hombres blancos de los *Beatniks* como gente depravada, sucia, que degeneraba a la sociedad.

Sin embargo, a pesar de la pose de los *Beats* como poetas marginales, incluido su uso del lenguaje, su moral y apariencia, todavía estaban muy involucrados en una sociedad cerrada y buscaban ansiosamente la publicidad. No sólo trataban de provocar a la sociedad sino que en varios poemas retóricos (escritos de manera simple para que hasta los más cuadrados pudieran entender) los *Beats* asumieron un papel profético y le mostraban a la sociedad cómo podían mejorar. Varios de ellos simpatizaban con la izquierda y se

⁵¹³ Roberta Berke, *Bounds out of Bounds*, p. 47.

volvieron más expresivos en la medida que los temas de las pruebas nucleares y otros asuntos políticos aumentaron a finales de los cincuenta y principios de lo sesenta. No sólo se trataba de una revolución política sino de una regeneración completa de la conciencia social. Los *Beats*, a pesar de sus desplantes de maldad, eran muy moralistas. Sólo algunos encontraban estimulante que los catalogaran de “pecadores” debido a su consumo de drogas y de su postura libertina ante el sexo.

De todos los poetas *Beat*, quien representa mejor el predicamento de la sociedad estadounidense es Allen Ginsberg. En el poema “America” increpa al lector con una actitud exasperante:

*America I've given you all and now I'm nothing.
America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956.
I can't stand on my own mind.
America when will we end the human war?
Go fuck yourself with your atom bomb.
I don't feel good don't bother me.
I won't write my poem till I'm in my right mind.
America when will you be angelic?
When will you take off your clothes?...
America when I was seven momma took me to Communist
Cell meetings they sold us garbanzos a handful per ticket
a ticket costs a nickel and the speeches were free every-
body was angelic and sentimental about the workers it
was all so sincere you have no idea what a good thing
the party was in 1935 Scott Nearing was a grand old
man a real mensch Mother Bloor made me cry I once
saw Israel Ampter plain. Everybody must have been a
Spy.⁵¹⁴*

En este fragmento, Ginsberg alerta contra el McCarthysmo y contra los conformistas que celebran las innovaciones de los cincuenta en Estados Unidos. En el poema “A Supermarket in California” describe a Whitman: “*I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, /poking among the meats in the refrigerator an eyeing the grocery*

⁵¹⁴ Allen Ginsberg, *Howl*, San Francisco, City Lights Books, 1956, p. 31, 33. Traducción mía: América te he dado todo y ahora soy nada/América dos dólares y veintisiete centavos enero 17, 1956./ No puedo depender de mi propia mente./América ¿cuándo terminaremos la guerra humana?/Jódete con la bomba atómica./No escribiré mi poema hasta que mi mente sea adecuada./América ¿cuándo serás angelical?/¿Cuándo te quitarás tu ropa?.../América cuando tenía siete años mamá me llevó a una junta /del partido comunista nos vendieron un puñado de garbanzos por cada boleto/un boleto cuesta un níquel y los discursos eran gratis todos eran angelicales y considerados ante los trabajadores/todo era tan sincero no tienes idea qué tan bueno era el partido en 1935 Scott Nearing era un gran viejo un verdadero mensch la madre Bloor me hizo llorar una vez vi la planicie Ampter en Israel. Todos debieron ser espías.

boys.../ Will we stroll dreaming of lost America of love past/ blue automobiles in driveways, home to our silent cottage?/ Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher, /what America did you have...?”.⁵¹⁵ Lo curioso –y temerario– es que Ginsberg recorría los Estados Unidos dando lecturas de poesía en lugares tan poco receptivos como Wichita. Ginsberg veía en la poesía un vehículo para lograr una política radical y para generar un cambio absoluto en la cultura estadounidense. Él quería ser el profeta de su país, pero a diferencia de Whitman y Williams, a quienes admiraba, Ginsberg fue un profeta auto-destructivo. El odio de Ginsberg se expresa no sólo en la repugnancia hacia un país que lo representa, sino también en la exposición de muchos aspectos vergonzantes de sí mismo y de su familia, en particular de su madre, que sufría varias enfermedades.

Lo cierto es que Ginsberg, junto con los otros *Beats*, demolió a los *New Critics*, la escuela de Eliot, y con esto liberó a la poesía estadounidense de ciertas amarras académicas racionalistas. El *New Criticism* empezó en parte como una reacción contra los estudios históricos prevalecientes e intentó hacer de la crítica un ejercicio absolutamente objetivo. “*The New Critics’ concept of ‘objectivity’ went beyond fairness and disregard of prejudice in an attempt to make criticism as precise and logical as science. These university teachers found it advantageous to regard criticism as a science, for that meant it was a subject which could be taught. Critics were to be made by training intellects, rather by than cultivating those with natural talents*”.⁵¹⁶ A esto hay que añadir que los *New Critics* sentían un horror particular por los puntos de vista subjetivos y las reacciones emocionales, ya fuera de los poetas como de los mismos críticos. Pero lo peor no fue esto, sino que cayeron en una ceguera artística. “*The worst failing of New Criticism was that it was not flexible in response to the good poets of its day and actually inhibited younger poets, forcing them to*

⁵¹⁵ Ibidem, p. 24. Traducción mía: Te vi, Walt Whitman, gusano sin hijos, solitario y viejo, /vomitando en las carnes del refrigerador y echándole ojo a los cerillos.../ ¿Seguiremos adelante con el sueño de una América perdida de amor perdido/ automóviles azules en carreteras, hacia el hogar en nuestra cabaña silenciosa?/ Ah, querido padre, barba gris, viejo y solitario maestro temerario, / ¿Qué América tenías...?

⁵¹⁶ Roberta Berke, *Bounds out of Bounds*, “Still Life from a Middle Distance: Conventional Poets of the Fifties”, p. 10. Traducción mía: El concepto de objetividad de los *New Critics* fue más allá de la moderación y la desconsideración del prejuicio en un intento de que la crítica fuera tan precisa y lógica como la ciencia. Estos maestros de universidad encontraron ventajoso considerar la crítica como una ciencia, lo que significaba que podía ser una materia aprendida. Se formarían críticos entrenando sus intelectos, más que cultivando a aquellos con talentos naturales.

adopt extreme positions in reaction to it".⁵¹⁷ Se puede decir que la amargura de Ginsberg se entiende mientras se considere su papel reaccionario contra las teorías de *New Critics*, pero el repele que sentía Ginsberg por la crítica formal también surge del hecho que sus estándares críticos se basan parcialmente en las vidas y en la política de otros poetas más que en su integridad literaria. "[...] *The very thing which doesn't interest me in their prose & poetry & makes it a long confused bore? –all arty & by inherited rule & no surprised new invention–corresponding inevitably to their own dreary characters–because most of them have no character and are big draggy minds that don't know and just argue from abstract shallow moral principles in the void?*".⁵¹⁸

Ginsberg actuó como un rompehielos para otros poetas. Por tanto, tuvo que ser escandaloso, impertinente y grosero. Pero logró ser suficientemente resistente para sobrevivir el gélido desprecio de la sociedad estadounidense. En cuanto al término "*beat*", primero lo usó Jack Kerouac como una abreviatura del término beatífico. También dijo que significaba abatido, preocupado, oprimido y que se refería al ritmo sincopado del jazz. Kerouac conoció a Allen Ginsberg y a William Burroughs en la Universidad de Columbia en 1944, y con la adición de Gregory Corso se convirtieron en el movimiento *Beat*.⁵¹⁹ Jack Kerouac y William Burroughs sobresalieron en la narrativa más que en la poesía. Rosario Castellanos se refiere a ellos como: "*La generación invisible y gris, que encabezaron Jack Kerouac (recientemente muerto) y William Burroughs, no distingue entre su ética y su estética. Dar la espalda a la sociedad de consumo, de la cual han surgido, y renegar de todas las actitudes aceptadas y sancionadas por la costumbre y por la ley, es el primer paso que los aproximará al empleo de las drogas y gracias a ellas, a la revelación de lo real. Sólo que lo real se manifiesta, a los ojos de cada uno, con atributos contradictorios*".⁵²⁰

El comportamiento de estos "adolescentes berrinchudos" conllevó a la inclusión de

⁵¹⁷ Ibidem, p. 11. Traducción mía: La peor falla del *New Criticism* es que no fue flexible con los buenos poetas de su momento y en realidad inhibió a poetas más jóvenes, forzándolos a adoptar posiciones extremas como contra reacción.

⁵¹⁸ Allen Ginsberg, "When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake" en *The Poetics of the New American Poetry*, editorial Donald Allen y Warren Tallman, Grove Press, Nueva York, 1960, p. 328. Traducción mía: ¿Lo que verdaderamente no me interesa de su prosa y su poesía y lo hace muy aburrido y confuso? Que todo es artístico y por regla heredada y sin ninguna invención sorpresiva –lo que corresponde inevitablemente a sus personalidades deprimentes– porque casi todos ellos carecen de personalidad y son grandes mentes dormidas que no saben y sólo argumentan a partir de principios morales abstractos en la superficialidad del vacío.

⁵¹⁹ Roberta Berke, *Bounds out of Bounds*, "Whitman's Wild Children: the Beats", p. 54.

⁵²⁰ Rosario Castellanos, *op. cit.*, p. 33.

nuevos elementos en la literatura. Los sesenta también reflejan las contradicciones que se venían arrastrando desde las primeras décadas del siglo. Fue un lapso en el que ya no se podía perdonar la hipocresía y el prejuicio. El lugar en el que debía suceder la explosión fue Estados Unidos, a pesar y en contra de sus paradojas. “El funcionamiento de la antiliteratura a mediados de nuestro siglo se ve con la narrativa de Burroughs, el teatro de Arrabal o la poesía de Ginsberg. Todos imponen una acción caótica, no sólo la enumeración caótica, con un concepto sui generis de su estructura”.⁵²¹

Ahora, la ciudad-foco para el movimiento *Beat* fue San Francisco. La Segunda Guerra Mundial trajo a muchos disidentes y activistas de izquierda. Escritores como Henry Miller y Kenneth Rexroth se habían mudado al Sur. Por otro lado, el estado de California había tenido una sólida tradición en literatura regional durante algunos años. En 1956, Kenneth Rexroth organizó una serie de lecturas en la Six Gallery de San Francisco para Robert Duncan, Brother Antoninus, Philip Lamantia, Lawrence Ferlinghetti, Gary Zinder y otros inmigrantes, como Allen Ginsberg, Philip Whalen y Gregory Corso. En una de esas lecturas Ginsberg presentó *Howl*, lo que atrajo publicidad para el movimiento *Beat*, o como otros prefieren llamarlo, para el “Renacimiento San Francisco”. Otro centro de reunión era la librería de Lawrence Ferlinghetti, City Lights. Contaba con una gran variedad de libros de vanguardia y por otro lado, publicaba a varios poetas *Beat* en 1955.

Ferlinghetti, quien era pintor además de poeta, era uno de los más talentosos en dar un mensaje con ingenio. Este fragmento suyo deja ver con claridad la postura *Beat* en general, misma que recuerda la actitud retadora de Parra:

*[...] We have seen the best minds of our generation
destroyed by boredom at poetry readings.
Poetry isn't a secret society,
It isn't a temple either.
Secret words & chants won't do any longer...
All you poetry workshops poets
in the boondock heart of America,
All you house-broken Ezra Pounds,
All you far-out freaked-out cut-up poets,
All you pay-toilet poets groaning with graffiti,
All you A-train swinger who never swung on birches,..
All you bedroom visionaries
and closet agitpropagators,...*

⁵²¹ Fernando Alegría, “Antiliteratura” en *América Latina en su literatura*, p. 244.

*All you den mothers of poetry,
All you zen brothers of poetry, ...
All you suicide lovers of poetry...
Where are Whitman's wild children
where are the great voices speaking out...⁵²²*

Respondemos ahora la pregunta que planteó Roberta Berke con respecto al movimiento *Beat* (¿qué clase de persona es un poeta y cuál es su lugar en la sociedad estadounidense?) recurriendo a la visión de Saul Bellow, quien capta la esencia de los poetas estadounidenses a finales de la década de los cincuenta:

*For alter all Humboldt did what poets in crass America are supposed to do. He chased ruin and death harder than he had chased women. He blew his talent and his health and reached home, the grave, in a dusty slide. He plowed himself under. Okay. So did Edgar Allan Poe, picked out of the Baltimore gutter. And Hart Crane over the side of a ship...
And poor John Berryman jumping from a bridge. For some reason this awfulness is particularly appreciated by business and technological America. The country is proud of its dead poets. It takes terrific satisfaction in the poets' testimony that the USA is too tough, too big, too much, too rugged, that American reality is overpowering. And to be a poet is a school thing, a skirt thing, a church thing. The weakness of the spiritual powers is proved in the childishness, madness, drunkenness, and despair of these martyrs. Orpheus moved stones and trees. But a poet can't perform a hysterectomy or send a vehicle out of the solar system. Miracle and power no longer belong to him. So poets are loved, but loved because they just can't make it here.⁵²³*

⁵²² Lawrence Ferlinghetti, *Who Are We Now?* Nueva York, New Directions, 1976, p. 62. Traducción mía: Hemos visto las mejores mentes de nuestra generación/ destruidas por el aburrimiento de los recitales de poesía./La poesía no es una sociedad secreta./Tampoco es un templo./Las palabras y los cantos secretos ya no funcionan/ Todos ustedes poetas de talleres poéticos/en el corazón duna de América./Todos ustedes Ezra Pounds domesticados./Todos ustedes poetas que cortan versos enloquecidos distantes./Todos ustedes poetas de baños públicos que gimen por el grafiti./todos ustedes swingers de metro que nunca se mecieron en los abedules./todos ustedes visionarios de alcoba/y agitpropagadores de clóset./todos ustedes madres de tugurio de la poesía./todos ustedes hermanos zen de la poesía./todos ustedes amantes suicidas de la poesía/dónde están los hijos locos de Whitman/dónde están las grandes voces que hablan.

⁵²³ Saul Bellow, *Humbolt's Gift*, Londres, Secker & Warbur, 1975, pp. 117-18. Traducción mía: Después de todo Humbolt hizo lo que se supone que hacen los poetas en una América burda. Persiguió la ruina y la muerte más que a las mujeres. Arruinó su talento y su salud y llegó al hogar, la tumba, en un resbaladero polvoriento. Se destruyó a sí mismo. Está bien. También lo hizo Edgar Allan Poe, a quien levantaron de un drenaje en Baltimore. Y Hart Crane, quien fue hallado a lado de un barco...

Y el pobre John Berryman brincó de un puente. Por alguna razón estas atrocidades las aprecia en especial la América tecnológica y comercial. El país está orgulloso de sus poetas muertos. Le satisface bastante el testimonio de los poetas que hallan a Estados Unidos demasiado duro, demasiado grande, demasiado difícil, demasiado escabroso, que la realidad americana es abrumadora. Y ser poeta es una cosa de escuela, una cosa

Para reafirmar las palabras de Bellow, mostramos el caso de d. a. levy (minúsculas), un poeta *Beat* de menor relevancia pero que representa el difícil rompimiento con la sociedad. Su vida fue complicada no sólo porque insistió en ser poeta en una de las ciudades más retrógradas de Estados Unidos, sino que además fue encarcelado y amenazado con cadena perpetua si no cejaba en su intento. Cleveland podría representar el prototipo de la mentalidad puritana estadounidense. Como lo expone Roberta Berke: “*Cleveland’s collective mind, flat as the prehistoric swam upon which the city sprawls, could not cope with levy either as a poet or as a deeply troubled young man. Cleveland was even more obtuse than the U.S. Navy, which had discharged levy after seven months for ‘manic depressive tendencies’.* On 24 November 1968, two friends discovered levy dead in his apartment, a .22 ‘deer rifle’ by his side.”⁵²⁴

Al igual que Ginsberg, levy eligió lugares poco receptivos, pero era ahí donde tenía que hacer su labor mesiánica para ejercer un cambio. Él veía a Cleveland como un rompecabezas de conflictos, contaminación, luchas internas e indios muertos, tal como ocurría dentro de su propia cabeza. Este poeta muestra al ser social que traspasa su marginalidad: por sentirse atrapado en una pesadilla en que será comido por un cocodrilo busca en la vigilia al cocodrilo real (menos aterrador que el cocodrilo irreal) y no satisfecho de haberlo encontrado, lo pateo hasta que el cocodrilo se lo come.

En los cincuenta, las lecturas de poesía eran el único medio para que los poetas más jóvenes conocieran las tendencias poéticas. Casi no había imprentas o revistas que no estuvieran dominadas por los miembros de *New Critics*, y no había dinero para abrir editoriales alternativas. Aunque los logros de los *Beat* incluyeron la apertura editorial, su verdadero alcance se centró más en sus vidas provocadoras que en la hoja impresa. Ahora resulta más fácil comprender el resentimiento y la valentía de los *Beat* para desmembrar la hipocresía y los prejuicios de una sociedad indispuesta al arte. El mismo hecho de que los

de niñas, una cosa de iglesia. La debilidad del poder espiritual se prueba en el infantilismo, la locura, la embriaguez, y la desesperación de estos mártires. Orfeo movió piedras y árboles. Pero un poeta no puede efectuar una histerectomía o enviar un cohete fuera del sistema solar. El milagro y el poder ya no le pertenecen. Así es que los poetas son amados, pero son amados simplemente porque no la pueden hacer aquí.

⁵²⁴ Roberta Berke, *op. cit.*, p. 63. Traducción mía: La mentalidad general de Cleveland, plana como el pantano prehistórico sobre el que se expande la ciudad, no pudo lidiar con levy ya fuera como poeta o como un joven profundamente perturbado. Cleveland fue más obtusa que la marina estadounidense, la cual había sacado a levy después de siete meses por sus “tendencias maniaco depresivas”. El 24 de noviembre de 1969 dos amigos encontraron a levy muerto en su departamento, un ‘rifle para venados’ .22 yacía a su lado.

poetas coloquiales hayan restaurado a los *Beat* implica el reconocimiento del poeta en función de su sociedad. Si bien es cierto que los poemas *Beat* pueden pesar menos en términos literarios, la batalla que señalaron sus miembros animó a otros a ser más combativos. El poeta marginal puede mover a las masas, o por lo menos, ya no es un mártir incomprendido.

Capítulo IV. La poesía coloquial en Latinoamérica.

1- La tendencia poética a partir de los sesenta.

Samuel Gordon inicia un artículo titulado “Los poetas ya no cantan ahora hablan” de la siguiente manera: “Al promediar la década de los sesentas, una nueva promoción de poetas [...] incorporaba una poesía narrativa que contaba historias fútiles, detalles banales; que prefería el tono coloquial de lo cotidiano. Léase tono, no lenguaje. [...] Promoción no generación porque, aún cronológicamente, se trata de un fenómeno supra-generacional”.⁵²⁵ Por otro lado, Saúl Yurkievich mencionó en “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”,⁵²⁶ un artículo de 1976 citado aquí, que después de la poesía pura, existencial y surrealista vino el neorrealismo de Nicanor Parra en la década de los cincuenta y que la poesía neorrealista sería la corriente dominante de las últimas generaciones.

En efecto, como ya se vio en capítulos anteriores, Parra sentó las bases para la creación de una poética que se centraría en la realidad. Esta tendencia que Yurkievich llama neorrealista incluye el uso del habla coloquial, el prosaísmo y los temas cotidianos. La antipoesía había dejado en claro varios preceptos que serían regla de oro para la poesía coloquial: el alejamiento del hermetismo y por tanto, de la metáfora sorprendente —que tanto había gustado a ultraístas y creacionistas— por una expresión más directa; la inclusión de nexos, lo cual da continuidad semántica al poema y crea la sensación de que es un texto prosístico; la adhesión de lenguajes extra-poéticos, como el periodístico, el filosófico, el de los medios de comunicación, o los pertenecientes al folklore u otras áreas populares; el humor tendiente a lo irónico (y en ocasiones al sarcasmo). Todo esto en un marco de desacralización en que el poeta podía hablar de cualquier asunto de una manera desenfadada y hasta desfachatada.

No es casualidad que la tendencia coloquial se haya asentado en la década de los sesenta en Latinoamérica. El hecho de que muchos poetas no la hayan seguido llamando antipoesía es por una connotación negativa que posteriormente llegó a tener la palabra “anti”. También influyó que Roberto Fernández Retamar, en particular, y Mario Benedetti,

⁵²⁵ Samuel Gordon, “Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)”, University of Pittsburgh, *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a las Letras mexicanas, Vol. LVI enero-marzo, 1990, núm. 150 (complemento del núm. 148-149).

⁵²⁶ Saúl Yurkievich, “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”, *Cahiers du monde hispanique et Luso-Brasilién*, 27, 1976, pp. 271-273.

estuvieran en desacuerdo con algunas posturas supuestamente fascistas de Parra.⁵²⁷ En realidad, trataron de desprestigiar a Parra por no haberse postulado como un poeta comprometido con la Revolución y el comunismo, y desvirtuaron su aportación poética. De cualquier manera, la mayoría de los críticos y estudiosos de poesía, además de otros poetas de diversas latitudes, han sabido reconocer la importancia de la antipoesía como propuesta original y fiel a los tiempos en que cumplió un papel preponderante.

Por otro lado, también es cierto que varios poetas jóvenes siguieron en la línea de una poesía realista pero ya sin el tono existencial o desilusionado de Parra. La tendencia de la poesía coloquial fue hablar cada vez más sobre la realidad circundante. En todo caso, lo que más los separa de la antipoesía es que estos poetas se definieron en la línea del compromiso social y se conformaron ideológicamente alrededor de un hecho fundamental. Fernández Retamar dirá que hay un lazo entre todos estos poetas que comenzaron a escribir una poesía más clara: “Nuestro vínculo con un acontecimiento extraliterario esencial: la Revolución de Cuba. José Emilio Pacheco dijo que la nuestra podría llamarse la generación del 59, como se habla de una generación del 98, pero ya antes de 1959 todos habíamos dado a conocer textos en esta línea”.⁵²⁸ Roque Dalton dirá en una entrevista con Mario Benedetti: “En nuestros países, sobre todo en el lugar donde el socialismo se ha encarnado realmente en nuestro hemisferio (me refiero a Cuba), se abren reales posibilidades de una instauración de nuevas relaciones y de inventarlas con audacia (precisamente la audacia ha sido una característica de esta revolución), con la mirada puesta en América Latina, ya que Cuba es el inicio de la revolución latinoamericana”.⁵²⁹

Cabe decir que ya desde la época vanguardista se dejaba ver esta tendencia socialista en la vanguardia cubana, en cuanto a la predilección por el uso directo del lenguaje. Anderson Imbert menciona con respecto a la *Revista de Avance*: “Los jóvenes se sentían agobiados por la inercia social y la bajeza moral del país y reaccionaron con vehemencia. Aun las formas aparentemente juguetonas tenían un sentido de rebelión social.”⁵³⁰ En la década de los veinte, la preocupación por lo social era un tema relevante en la literatura. “Junto a

⁵²⁷ Menciono esta disputa en las páginas 228, 235 del último inciso de este capítulo.

⁵²⁸ Carmen Alemany Bay, *op. cit.*, p. 14.

⁵²⁹ Roque Dalton en “Entrevista, Mario Benedetti, Una hora con Roque Dalton”, *Casa de las Américas*, año IX, núm. 54, La Habana, mayo-junio, 1969, p. 149.

⁵³⁰ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, época contemporánea, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, México, 2005, p. 160.

preocupaciones decididamente esteticistas, centradas en el logro de la perfección formal – buena muestra son *Ala* (1915), de Acosta, *Versos precursores* (1917), de Poveda, o *Arabescos mentales* (1913) y *El mar y la montaña* (1921), de Boti–, irrumpieron otras de signo social o nacionalista – en *La zafra* (1926) de Acosta, en *El poema de los cañaverales* (1926) de Felipe Pichardo Moya (1892-1957), en el prosaísmo de poemas de Tallet o Martínez Villena [...]”.⁵³¹ Posteriormente esta intención social aumentará. Para los sesenta, la ideología socialista del movimiento coloquial atraerá a los poetas latinoamericanos que simpatizaban con las causas revolucionarias (y por ende, sociales) y que también se solidarizaron con esta escritura, aunque no crearon un órgano de difusión en sentido estricto. No obstante, en esa época sí hubo un estímulo por parte de Casa de las Américas en la Habana, Cuba. Esta institución alentaba ese tipo de escritura publicando obras enmarcadas en la coloquialidad y premió los poemarios que presentaban estas características (lo cual también implicaba mostrar una ideología). Los requisitos eran los giros verbales prosaicos, las referencias populares y los temas con cierto compromiso social. El Premio de Poesía Casa de las Américas se dio a escritores cubanos como Fayad Jamís, Pablo Armando Fernández y el mismo Roberto Fernández Retamar; a poetas latinoamericanos como Jorge Enrique Adoum, Roque Dalton, Mario Benedetti, Juan Gelman, Francisco Urondo, Enrique Lihn, Antonio Cisneros, Ernesto Cardenal y Gioconda Belli.⁵³² Posteriormente esto se volvió una tendencia entre otros escritores y las mismas casas editoriales compartieron el gusto (y la moda) por el poema de factura coloquial.

Ya en la década de los setenta y los ochenta será común encontrar poemas coloquiales en toda Latinoamérica. Por eso se puede hablar de un movimiento generalizado, ya que hay exponentes en diversas partes de Latinoamérica que expresan las mismas inquietudes. Desde Jaime Sabines y José Emilio Pacheco en México, pasando por Centroamérica, con Roque Dalton, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Gioconda Belli, hasta el Caribe, con Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Eliseo Diego, y en Sudamérica, con Mario Benedetti, Juan Gelman, Enrique Lihn, Francisco Cisneros, Gonzalo Rojas, Sebastián Salazar Bondy, Francisco Urondo, Jorge Enrique Adoum, Antonio Cisneros, Idea Vilariño y Enrique Lihn, entre otros. Todos estos poetas buscan la cotidianidad, tema principal en

⁵³¹ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 31, Taurus, Madrid, 1987, p. 48.

⁵³² Carmen Alemany Bay, *Las poéticas coloquiales Hispanoamericanas*, p 17.

sus poemas, aunque sus estilos puedan variar sustancialmente. Pero el punto en común es que elaboran una escritura a partir de lo que habitualmente se consideraba como extra-poético (no antipoético), tanto en la materia como en el lenguaje, creando una poesía popular que a veces recuerda el tono conversacional del habla común. El objetivo es escribir una poesía solidaria y clara, pues la poesía debe ser vehículo de la comunicación y expresión de la solidaridad humana.

La raíz del realismo en la poesía coloquial también tiene que ver con una ideología. Lo que persigue el neorrealismo es describir a la gente, a las situaciones y a los objetos tal como son; ya se trate de hábitos, circunstancias, formas, ideales, culturas, o detalles, incluso, sin desviar la atención a planos de ficción. En este sentido, la poesía coloquial hace eco a las posturas del marxismo frente al realismo social. “La comprensible (e incluso inevitable) actitud defensiva frente al realismo socialista, no nos ha facilitado darnos cuenta de esto. Pero hoy, que el mal llamado realismo, mal llamado socialista es un cadáver enterrado y hecho polvo, reconozcamos que esa vuelta al realismo está en pie, y que es un realismo que, por ser verdadero, no puede ser repetitivo.”⁵³³ Lo cierto es que la poesía coloquial, junto con un propósito ideológico, apoya el fundamento de ser útil al pueblo. Luego entonces el poeta no puede volcarse de nuevo a las recreaciones fantasiosas de la imaginación vanguardista. Claro que en esto también caben las contradicciones. Pero en su momento, es decir, después de la Revolución cubana, la historia solicitaba una poesía de compromiso que permitiera que el poeta y el lector fueran parte integral de su pueblo. De ahí el peso que da el coloquialismo a la comunicación. Pablo de Rokha, poeta contemporáneo de Neruda, manejó el lenguaje vanguardista pero él ya deja ver desde esos tiempos el ímpetu revolucionario que tendrán los poetas coloquiales después:

El aullido general de la miseria imperialista
da la tónica a mi rebelión, escribo con cuchillo,
y con pólvora, a la sombra de las pataguas de Curicó,
anchas como vacas,
los padecimientos de mi corazón del corazón de mi pueblo,
adentro del pueblo y de los pueblos del mundo (316).⁵³⁴

⁵³³ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 123.

⁵³⁴ Pablo de Rokha, “Canto del macho anciano” citado en Fidel Sepúlveda Llanos, “Pablo de Rokha, una forma poética”, Universidad Católica de Chile en *Revista Iberoamericana*, núm. especial dedicado a la poesía chilena del siglo XX, dirigido por Óscar Hahn, University of Iowa, vol. LX, julio-diciembre 1994, núms. 168-169, p. 702.

Y luego:

Extraigo mi idioma universal (como quien
cosecha trigo o porotos)
del subsuelo social...
estrujo la costumbre a la manera de los limones...
Y soy roto chileno que empuña la pluma como un corvo.⁵³⁵

Después de 1948 el mundo entró en un periodo de “guerra fría” creado por las potencias consolidadas como hegemonías de posguerra. Estados Unidos (representante del “mundo libre”) y la Unión Soviética (junto con los países “tras la cortina de hierro”) plantearon la dicotomía capitalismo/comunismo. Esta división permeó toda área humana. La manera como más traslució en Latinoamérica fue a partir de la ideología y de la postura sociopolítica. Los poetas de los sesenta simpatizaban con las causas socialistas y con el marxismo-leninismo. Por otro lado, en esta década surge el rock psicodélico y progresivo, la mini falda, la pastilla anticonceptiva, el lema hippie de “amor y paz” (*peace and love*), los grandes festivales de música en que los jóvenes buscaban deshacerse de los viejos moldes, hacer el amor en vez de la guerra, probar las nuevas drogas, como el LSD, que se tomaban como medios de experimentación pero también se concebían como una posibilidad de independizar la conciencia de sus yugos limitantes. “La liberación personal y la liberación social iban, pues, de la mano, y las formas más evidentes de romper las ataduras del poder, las leyes y las normas del estado, de los padres y de los vecinos eran el sexo y las drogas”.⁵³⁶ Posiblemente el área sexual es en la que más se aprecia la rebeldía y el rechazo a todo pasado inmediato. Y, desde luego, también era una vía directa de romper con los corsés del sistema. “Oficialmente esta fue una época de liberalización extraordinaria tanto para los heterosexuales (o sea, sobre todo, para las mujeres, que hasta entonces habían gozado de mucha menos libertad que los hombres) como para los homosexuales, además de para las restantes formas de disidencia en material de cultura sexual”.⁵³⁷ El efecto de los sesenta se aprecia concretamente en la siguiente década. “En la mismísima Italia del papa, el divorcio se legalizó en 1970, derecho confirmado mediante referéndum en 1974. La venta de anticonceptivos y la información sobre los métodos de

⁵³⁵ Pablo de Rokha, “Tonada a la posada de don Lucho Contardo”, (257), citado en Fidel Sepúlveda Llanos, “Pablo de Rokha, una forma poética” en *Revista Iberoamericana*, p. 702.

⁵³⁶ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, P. 334.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 324.

control de la natalidad se legalizaron en 1971, y en 1975 un nuevo código de derecho familiar sustituyó al viejo que había estado en vigor desde la época fascista. Finalmente, el aborto pasó a ser legal en 1978, lo cual fue confirmado mediante referéndum en 1981”.⁵³⁸

Esta década realizó concretamente las rupturas en términos de acción. La intención era deshacerse de todo autoritarismo, ya no más secuelas de la guerra total. Los poetas *Beat* muestran esta actitud no sólo en la factura de sus poemas sino en su comportamiento retador y crítico hacia su país y el sistema que lo rige. Y es que hay que entender que el mundo era otro después de 1945. En el terreno político se sorteaba con la nueva configuración de la era de la Guerra Fría. Mientras tanto, los países latinoamericanos se ajustaban a las oligarquías autoritarias, las dictaduras militares y la persistente intromisión de Estados Unidos en los asuntos políticos, económicos y militares. Esto último se deja ver en “la implantación de una presencia norteamericana más compleja y diferenciada, y por eso mismo más capaz de gravitar eficazmente en una Latinoamérica que está entrando tumultuosamente en la era de masas”.⁵³⁹ En el ámbito histórico “[...] sobran razones para que la década que iba a abrirse en 1960 se anunciase como una de decisiones radicales para América latina. [...] ese hecho nuevo e imprevisible que era el giro socialista de la Revolución cubana vino a incidir en un subcontinente que descubría agotada la línea de avance tomada a tientas durante la depresión y la segunda guerra, y más deliberadamente mantenida en la postguerra [...]; en 1960 [...] se aproximaba una etapa en que ya no podrían posponerse las opciones que decidirían el destino futuro de América latina”.⁵⁴⁰ La realidad política y social del momento exigía participación de algún modo. El poeta coloquial ya no quiso verse al margen de la sociedad y de los acontecimientos históricos. Mariátegui habló de una relación entre la literatura y la política desde 1926,⁵⁴¹ cuando fundó *Amauta*, y desarrollaría ésta y otras ideas en *Siete ensayos sobre la realidad peruana*.⁵⁴² Para la década de los sesenta, los poetas se veían inmersos en un contexto de acción social. Fernando Alegría señala en su artículo sobre la antipoesía, que

⁵³⁸ Ibidem, p. 325.

⁵³⁹ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América latina*, Historia Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 568.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 518.

⁵⁴¹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima, 1994, pp. 27-29.

⁵⁴² José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, S.A., Lima, 1996, p. 111.

Cardenal, por lo tanto, como García Robles, Jitrik, Szpunberg, como el colombiano J. Mario, los cubanos Heberto Padilla y Carlos Rodríguez Rivera, los peruanos Antonio Cisneros y Carlos Germán Belli, el ecuatoriano Carlos Ramírez Estrada, combaten en el plano de la revolución social con armas conquistadas en la revolución antiliteraria; se valen de la antipoesía para desenmascarar, atacar, purificar. La antipoesía al servicio de la revolución.⁵⁴³

Un verdadero escritor latinoamericano debía ser partidario de ciertas ideas (comunistas, socialistas o marxistas-leninistas). No era posible que el poeta siguiera creando desde un palacio con lagos rebosantes de cisnes ni como un excéntrico asocial en su torre de marfil. Los poetas ya no se verían como actores pasivos sino como contribuyentes de una obra comprometida socialmente. Como es de suponer, la palabra “comprometido” pasó a tener un peso particular en esos años. Roque Dalton resuelve este asunto al situar el compromiso más allá de los géneros: “Un combatiente revolucionario puede hacer magnífica literatura inmediateista, e incluso panfletaria si le viene en gana o si las necesidades de la lucha cotidiana así se lo exigen [...] Partamos mejor del otro extremo, o sea de su actitud ante la lucha revolucionaria. Una vez que este problema está resuelto, el asunto de los géneros y del rumbo literario servirán para enriquecer la línea revolucionaria que ha escogido en su vida”.⁵⁴⁴ Sin embargo, aunque el entrevistador de Dalton fue Benedetti, éste escribirá lo siguiente años después:

En rigor, la poesía comprometida sólo es desdeñable cuando, a pesar de su reclamada condición, no existe como poesía. La verdadera poesía comprometida tiene un doble compromiso: con la realidad, claro, pero también y acaso primordialmente, con la poesía en sí. Lo cierto es que la poesía latinoamericana de trasfondo social abunda en autores y obras de alta calidad. ¿Quién osaría descalificar a Neruda, Vallejo, González Tuñón, Nicolás Guillén, Cardenal, Gelman, Fernández Retamar, Dalton o Urondo, por el mero hecho de que se hayan comprometido con la realidad?⁵⁴⁵

Fueron las mismas necesidades históricas y sociales de los sesenta, acumuladas a partir de las décadas anteriores, por supuesto, que colocaron a los poetas a lo largo del subcontinente como móviles para reestructurar culturalmente las sociedades. Ya desde Whitman, los

⁵⁴³ César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, en “Antiliteratura” por Fernando Alegría, Siglo veintiuno editores/UNESCO, México, D.F., 1992, p. 257.

⁵⁴⁴ Roque Dalton en “Entrevista, Mario Benedetti, Una hora con Roque Dalton”, en *Casa de las Américas*, La Habana, 1967, p. 148.

⁵⁴⁵ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 141.

poetas habían aprendido que era posible integrar una visión política como parte estructural de la obra. Por lo tanto, era inadmisibles que la poesía permaneciera sólo en la esfera de la literatura, ajena a los acontecimientos en los pueblos, los campos, o en los estratos que no habían tenido voz hasta entonces. Sin importar la situación prevaleciente, si pobreza, si guerrilla, si exilio, todo sería material para el poema. La perspectiva poética necesariamente tendería a describir la realidad externa:

la mujer sentada en la plaza no tiene techo
tiene un chico de cinco años que se pone a gritar en la plaza
grita bajo el cielo abierto en la plaza
hace 20 días que el chico de pronto se pone a gritar bajo el cielo

esos gritos cuelgan del aire un rato y caen sin
que nadie los vea guarde o moje para apagar/el frío
los arruga y crujen como padecimientos como hojas
como secos en la plaza...⁵⁴⁶

También encontramos poemas en los que el acento recae en una postura ideológica:

Imposible excusas con el transporte o la lluvia
el profesor vive allí enfrente en los bajos
incluso por eso fue posible nuestro acuerdo
yo le guardo la carne en nuestro refrigerador y le fabrico
hielo
porque él no tiene temporalmente refrigerador
y él me da un curso sistematizante
de marxismo-leninismo
cuando le queda tiempo
así es la vida
entre personas cojonudas como se dice en el Vedado
él es mejor que yo porque cumple el pacto como un
profesor de piano salvadoreño
amenazado por el fantasma finimensual del hambre
y a mí en ocasiones se me olvida
meter las cajuelas de agua al congelador
y una vez le robé un bistec
nunca lo sabrá.⁵⁴⁷

Ahora, si bien es cierto que el tema sociopolítico impera, no todos los poetas coloquiales mantendrán necesariamente esa tendencia a lo largo de su vida o de su obra. Algunos se

⁵⁴⁶ Juan Gelman, "reuniones" en *En abierta oscuridad*, Siglo veintiún editores, México, 1981, p. 57.

⁵⁴⁷ Roque Dalton, "No se nace leninista" en *Un libro rojo para Lenin*, Editorial nueva nicaragua, Colección Séptimo Aniversario, Nueva Nicaragua, Managua, 1986, p. 33.

dedicarán a escribir sobre las variaciones de la vida y tomarán lo social o lo político con menos insistencia. Lo que es regla común es que se mencionen ciertos acontecimientos o situaciones políticas relevantes según lo requiera el momento histórico. Así, Jaime Sabines (1926) fue uno de los poetas que usó el lenguaje coloquial desde muy temprano en su obra y que no porta los preceptos socialistas como estandarte. Sin embargo, Sabines escribió el poema “Cuba 65” en el poemario *Yuria* (1967). Describe a Cuba –con cierta ambivalencia, hay que decirlo– desde una perspectiva histórica importante para América Latina dado que este país fue el único que logró consumir una revolución socialista en el continente americano, en primer término, y que burló el imperialismo yanqui, lo cual fue considerado una hazaña heroica por los socialistas:

Suscribo lo que dice la prensa reaccionaria del mundo.
(Así iba a empezar.)
En Cuba hay privaciones, hay escasez, no hay pollos,
no hay vestidos suntuosos ni automóviles último modelo,
hay pocas medicinas y mucho trabajo para todos.
Suscribo esto.

Desde luego, hay cierta ambigüedad en estas líneas que se pueden interpretar en dos sentidos. Sabines parece decir que Cuba –o Latinoamérica, en su defecto– es un espacio de limitación y por ende, sufrimiento, (y que a su vez tendrían que tener lujos, comodidades y automóviles último modelo.) Por otro lado, el poema también se puede interpretar a la inversa. Cuba no necesita de banalidades y a diferencia de otros países latinoamericanos, ahí todos tienen empleo. No es gratuito que el poema comience con una dedicatoria que aclara:

Yuria no quiere decir nada. Es todo: es el amor, es el viento, es la noche, es el amanecer. Podría ser también un país; ustedes están en Yuria. O bien una enfermedad; hace tiempo que padecen yuria. Yuria es una copa en la que podrían caber otros poemas. Pero es esta (sic), con este licor maltratado, la que les ofrece.⁵⁴⁸

Sabines no fue partidario del socialismo. Ni siquiera luchaba por una causa en particular. En el mismo poema menciona líneas más adelante:

Quiero aclarar que no me paga un sueldo el partido
comunista,

⁵⁴⁸ Jaime Sabines, “Yuria” en *Nuevo recuento de poemas*, Joaquín Mortíz, México, D.F., 1990, p. 194.

ni recibo dólares de la embajada norteamericana
(¡Qué bien la están haciendo los gringos
en Vietnam y Santo Domingo!)
No acostumbro meterme con la poesía política
ni trato de arreglar el mundo.
Más bien soy un burgués acomodado a todo,
a la vida, a la muerte y a la desesperanza.
No tengo hábitos sanos
ni he aprendido a reír ni a conversar con nadie.⁵⁴⁹

Ciertamente los poetas coloquiales no aprobarían esta postura tan poco comprometida. Salvo la ironía de la buena actuación de los gringos en Vietnam y Santo Domingo, no hay frase que se apegue al contexto social en el que se movían un Roque Dalton, un Ernesto Cardenal o el mismo Fernández Retamar. Pero debemos tomar en cuenta que Sábines fue un poeta que sí se ocupó de hablarle al pueblo. Por lo mismo, estos detalles podrían pasar desapercibidos siempre y cuando el lenguaje sea anti-elitista, anti-solemne, anti-académico. Me parece que los poetas coloquiales cayeron en una trampa al haber enarbolado algunas banderas. Es cierto que la causa revolucionaria fue decayendo hasta alcanzar la disolución comunista en 1989, año en que se perdió una de las más grandes utopías. Pero Sábines ya percibía desde 1967 cierta demagogia en el término. Dice en el mismo poema: “Estoy harto de la palabra revolución/ pero algo pasa en Cuba”.⁵⁵⁰ Al parecer, los ideales de libertad social dieron el motor suficiente para creer que no sólo servían los fusiles, sino que se *debía* pelear con las palabras. Roque Dalton siempre señaló que antes de ser poeta él era un hombre de lucha.⁵⁵¹ Pero ahora, más de cuarenta años después, se delatan los mecanismos que levantaron la estructura coloquial y que ya parecen desvencijados. Los mismos poetas coloquiales han retomado el intimismo que tanto repudiaron. El valor de la poesía de Sábines es que no sirvió ni a Dios ni al Diablo (con mayúscula ambos) sino a su propia conciencia. En sus palabras, Sábines se expresó como le dio la gana. En una entrevista con Mónica Plasencia aclara:

A mí no me gusta el poema de Cuba. Lo que pasa es que la Revolución fragmentó, quebró todas las familias. Desgraciadamente yo lo veo en mi propia familia, en la familia de mi padre. Mi tío

⁵⁴⁹ Ibidem, p. 195.

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 197.

⁵⁵¹ Roque Dalton, *No pronuncies mi nombre*, Dirección de Publicaciones e Impresos, CONCULTURA, San Salvador, 2005, p. 91.

Ramón tenía hijos con mucho dinero que se fueron a Miami y a Puerto Rico. Lograron sacar lo que pudieron y se fueron. Pero mi tío Ramón jamás quiso salir. [...] Varios primos hermanos míos también se quedaron allí con Castro y hablaban muy bien de la Revolución. Eso lo vi todo en mi propia familia. Yo el poema sobre Cuba lo escribí como un gesto de gratitud porque me invitaron, me atendieron muy bien y me gustó la cosa de la Revolución en dos o tres aspectos muy positivos que hasta la fecha existen. La educación, sobre todo, y el ver por ejemplo a las recamareras haciendo las camas y estudiando al mismo tiempo.⁵⁵²

Lo cierto es que en la década de los sesenta un poeta difícilmente podía estar al margen de alguna postura política, social o ideológica. Todos sostenían una opinión, en mayor o menor grado, y esto será un rasgo distintivo de la poesía coloquial. Por lo general, la manera como se participaba era a través de los temas y el tratamiento de los mismos. En 1968, año determinante que involucró a las jóvenes estudiantes en varias partes del mundo, José Emilio Pacheco (1939) denunció la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre en un poema. Cito sólo unos fragmentos:

Eran las seis y diez. Un helicóptero
sobrevoló la plaza.
Sentí miedo...

Los soldados
cerraron las salidas.

Vestidos de civil, los integrantes
del Batallón Olimpia
-mano cubierta por un guante blanco-
iniciaron el fuego.

En todas direcciones
Se abrió fuego a mansalva.⁵⁵³

Pacheco ha utilizado el habla coloquial en otros poemas que suelen presentar un formato parecido a la crónica o al artículo periodístico, y ciertamente aplica el tono conversacional:

Traduzco un artículo de *Esquire*
sobre una hoja de la Kimberly-Clark Corp.,
en una antigua máquina Remington.

⁵⁵² Mónica Plasencia, *Habla Jaime Sabines*, Ediciones El tucán de Virginia, México, 2007, pp. 42-43.

⁵⁵³ José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Ediciones Era, México, D.F., 1998, p. 22-26.

Lo que me paguen irá directamente a las arcas
de Gerber, Kellogg's, Procter and Gamble, Nabisco, Heinz,
General Foods, Colgate-Palmolive, Gillette
y California Parking Corporation.⁵⁵⁴

Pero también hay que señalar que no todos los poemas de José Emilio Pacheco van en esta línea; su poesía tiende al culturalismo, es decir, a menudo encontramos referencias a diversos aspectos de la cultura universal, por lo que no resultan tan fáciles como los poemas coloquiales, que aunque puedan incluir recursos poéticos complejos narran algo específico. Esto facilita la comprensión del poema. Por ejemplo, cuando Juan Gelman hace referencia al exilio, lo describe con imágenes sensoriales:

vámonos con esta perra a otra parte/
no tenemos derecho a molestar/
nuestro solo derecho es empezar otra vez
bajo la luz del sol sereno/

los límites del cielo cambiaron/
ahora están llenos de cuerpos que se abrazan
y dan abrigo y consolación y tristeza
con una estrella de oro y una luna en la boca⁵⁵⁵

Gelman (1930), como Mario Benedetti (1920), son poetas coloquiales que hablarán de la experiencia de sus países, y por ende, de las dictaduras militares, del exilio, del dolor de perder a sus familiares. Ambos portan esta conciencia vivencial y la expresarán añadiendo el tema del abuso de poder. El 26 de agosto de 1976 desapareció su hijo, Marcelo Ariel, junto con su esposa, que estaba embarazada. Una vez que los poetas se vuelven protagonistas de la tragedia, pueden hablar del dolor porque lo conocen. Sin embargo, a pesar de su situación extrema, Gelman escribe una poesía de valor y esperanza. Como menciona Benedetti: “la suya no fue nunca una versión llorosa del exilio y la lucha, del dolor y la muerte, sino una respuesta entera y viril, lúcida y despojada, sin triunfalismos ni autoderrotas”.⁵⁵⁶ Como otros poetas coloquiales, Gelman es portador de la experiencia *en* la palabra. Su misión poética es dar una copia sin distorsiones de la realidad. En una entrevista de 1971, dijo: “Si me preguntás si me quiero comunicar te contesto que sí; si me

⁵⁵⁴ José Emilio Pacheco, “Ya todos saben para quién trabajan” en *Tarde o temprano* [Poemas 1958-2000], Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 74.

⁵⁵⁵ Juan Gelman, “otras partes” en *Hacia el sur*, Marcha editores, México, 1982, p. 16.

⁵⁵⁶ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 425.

preguntás si estoy dispuesto a sacrificar algo para comunicarme, te digo que también. Pero lo que estoy dispuesto a sacrificar para esa comunicación no es cuestión poética, sino cuestión de vida. Y en la medida que vitalmente eso se resuelva, pienso que se va a resolver en mi poesía. Pero de ninguna manera pienso renunciar a lo que aparentemente pueda ser difícil de entender [...] Me gustaría que mi poesía fuera cada vez más honda en cuanto a reflejar la realidad, y lo maravilloso que la realidad tiene”.⁵⁵⁷ Benedetti aplaude que Gelman no caiga en lo panfletario como a veces les sucede a otros poetas que quieren trasladar “literalmente al verso o a la canción sus muy justos y primarios rencores e indignaciones, sin reclamarse previamente a sí mismos el rigor y la exigencia del arte y del oficio”.⁵⁵⁸ Este defecto es un rasgo que aparecerá cada vez más en la poesía coloquial al pasar las décadas. En especial, a partir de los ochenta y noventa. Pero en los sesenta, cuando apenas florecía la poesía coloquial como tal, el tema cotidiano era bienvenido, en especial, si iba con lo social y lo político. Era el momento de presentar al público las situaciones que prevalecían en Latinoamérica. Gelman tampoco se abstendrá de añadir estas características: “En la poesía de Gelman (aun en los poemas de amor o de penuria), lo político y lo social suelen comparecer como un ingrediente inevitable, pero es gracias al extraordinario nivel poético, gracias a su vuelo y a su palpitación, que esos hechos y relaciones se proyectan hacia el lector y lo aluden, transformándolo. Pocas veces se ha visto en la poesía latinoamericana una conjunción tan impecable de texto y contexto, de arte y denuncia”.⁵⁵⁹

Por su parte, Mario Benedetti aborda lo social y lo político bajo otra mira. Aunque su interés gira en torno a los problemas latinoamericanos de una manera general, ha tenido a bien en no caer en los motes que revelan una tendencia social excesiva. “La etiqueta de *poeta comprometido* se usa a menudo con la intención de descalificarlo, de expulsarlo del ruedo específicamente literario. Una simplificación sucede a la otra. Se ocupa de la realidad, por lo tanto es poeta social; es poeta social, por lo tanto se ocupa de política. Es político, ergo es panfletario; es panfletario, en consecuencia no pertenece a la poesía”.⁵⁶⁰ Pero él mismo previene que esto, en efecto, puede suceder y alerta constantemente de no

⁵⁵⁷ Juan Gelman citado en Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 423.

⁵⁵⁸ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 425.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 425.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 140.

caer en esta trampa sutil pero determinante:

Para la cultura, la revolución es siempre un tremendo desafío. Por un lado, la revolución conmina a la cultura a que abarque al pueblo todo. Y por otro, la cultura se obliga a sí misma (y lo bien que hace) a no hacer populismo, o sea a no limitarse a lograr una rutinaria satisfacción de las masas populares. Conseguir esa rutinaria complacencia es por supuesto lo más fácil, lo que menos esfuerzo y capacidad imaginativa demanda. Pero un artista revolucionario no puede limitarse a ese facilismo, por respeto a su pueblo, y por respeto a sí mismo. Por respeto a su pueblo, porque tratarlo así sería en realidad menospreciarlo, no confiar en su sensibilidad, en su intuición, en su capacidad de desarrollo. Y por respeto a sí mismo, porque en la aproximación facilonga siempre habrá un poco de traición a su propia conciencia de trabajador (así sea de trabajador intelectual), que lo impulsa a servir lo mejor posible a su comunidad. Y darle a ésta la gastada rutina no es servirle de la menor manera posible.⁵⁶¹

Benedetti da un matiz político a sus textos. Por eso, entiende bien la distinción entre poesía y ensayo. Sabe bien las fronteras ya que él se considera parte de la familia vallejiana (no la de Neruda), como lo ha expresado en numerosos ensayos y entrevistas. Al igual que otros poetas coloquiales, también trata la cotidianidad, la realidad circundante, que aprendió del poeta Baldomero Fernández Moreno y de T. S. Eliot, Pavese y Antonio Machado.⁵⁶² Pero en el caso de Benedetti, la tensión política se deja ver en cada poema:

Desde el octavo piso de mi tercer exilio
veo el mar excesivo que me prestan
mercado viejo al norte donde el querosén
se llama luz brillante y al oeste
otro mercado el nuevo adonde llegan
pasos como de hormigas changadoras
y aquí y allá los nuevos colmenares
que las microbrigadas seguirán inventando⁵⁶³

Benedetti integra sus modelos dentro de sus propios textos aunando “una circunstancia particular –sociopolítica y sobre todo moral– de su propio país y de otros países hispanoamericanos, especialmente la Argentina. Si bien el emplazamiento de Benedetti –y

⁵⁶¹ Mario Benedetti, “El escritor y la revolución posible” en *El escritor y la revolución posible*, Buenos Aires, Alfa, 1974, p. 12.

⁵⁶² Mónica Mansour, *Tuya, mía, de otros*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, p. 65.

⁵⁶³ Mario Benedetti, “veinte años antes” en *Cotidianas*, Siglo veintiuno editores, México, 1979, p. 40.

del intelectual en general— en tal circunstancia provoca una tensión, el triunfo de la Revolución Cubana y más aún su evolución, como posibilidades alcanzables, provocan una doble tensión”.⁵⁶⁴ Esto crea las oposiciones que se aprecian no sólo en la obra de Benedetti sino en la de otros poetas coloquiales. Así encontramos una dialéctica entre el poeta y su país, el amor a la patria y la condena al sistema político, la situación de injusticia social y la posibilidad de una revolución salvadora:

¿por qué me siento un poco extraño
y/o extranjero (en francés son sinónimos)
en este espacio que es mío/ nuestro?

¿por qué las mezquindades
las jactancias de zócalo
parecen dichas en otra lengua
que no es gaélico ni flamenco
ni búlgaro ni euskera
pero tampoco es totalmente mía?

¿por qué la solidaridad es apenas
la película sordomuda que no encuentro
en los catálogos de los videoclubes?⁵⁶⁵

El acercamiento a ciertos temas y el tratamiento poético también variará según el carácter de cada poeta. Lo cierto es que en la poesía coloquial lo que siempre vale es la coloquialidad misma. Así, podemos encontrar a poetas que dejan ver con obviedad sus ideas políticas y que las expresan sin más, como Roque Dalton, quien se centró en hablar del marxismo de una manera panfletaria:

Mao Tse-Tung llevó
el marxismo-leninismo hasta sus últimas consecuencias,
por lo menos en un aspecto fundamental:
el de construir la alianza obrero-campesina
en el seno de la guerra del pueblo
y tomar así el poder.⁵⁶⁶

Es verdad que lo mejor de Dalton (1935) está en *Taberna y otros lugares*, ya que *Un libro rojo para Lenin* tiende al adoctrinamiento; se concentra demasiado en lo ideológico en

⁵⁶⁴ Mónica Mansour, *op. cit.* p. 65

⁵⁶⁵ Mario Benedetti, “Aquí lejos” en *Las soledades de Babel*, Punto de lectura, México, 1991, p. 20.

⁵⁶⁶ Roque Dalton, *Un libro rojo para Lenin*, Editorial nueva nicaragua, Colección Séptimo Aniversario, Managua, 1986, p. 24.

menoscabo de lo poético. Sin embargo, al parecer, también eso era parte de su plan. Él daba más relevancia a ser un hombre que un poeta. En primer término estaba su obligación con su pueblo. En sus primeros libros Dalton todavía se mueve en medios surrealistas buscando ritmos en alusiones familiares y regionales. Roque Dalton, el salvadoreño que hizo la mayor parte de su obra en México y Cuba, después modificará su voz para dar a sus nuevos poemas una cualidad trágica. Su obra tiende a una recriminatoria social tan fuerte y agresiva como la de Cardenal. Su experiencia revolucionaria de estudiante, sus encarcelamientos y exilios, las mujeres que compartieron el movimiento clandestino en América y Europa, el fondo familiar, las caras de coroneles y policías, la mafia bananera, el cerco de rifles imperialistas en Santo Domingo, se agitan en su poesía y lo que en México fuera sombría balada juvenil, *La ventana en el rostro* (1961), se convierte de súbito en imprecación, grito, expectación del gran combate que se acerca. Desde Cuba, Dalton conmina a la patria con voces coléricas:

Patria dispersa: caes
como una pastillita de veneno en mis horas.
¿Quién eres tú, poblada de amos
como la perra que se rasca junto a los mismos árboles
que mea? ¿Quién soportó tus símbolos,
tus gestos de doncella con olor a caoba,
sabiéndote arrasada por la baba de crápula?⁵⁶⁷

En otro poema habla de la historia des-oficializándola:

Hernán Cortés era un sifilítico iracundo
hediondo a cuero crudo en sus ratos de holganza
vengador de sus bubas
en cada astrónomo maya a quien mandó sacar los ojos.
Hombre hecho a las fatigas de los piojos
a los humores del vómito perla del agrio vino...⁵⁶⁸

Por otro lado, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (1927) no solo recriminará la invasión estadounidense a sus tierras sino a la de otros pueblos nativos:

Una manta. Unas cuentas de colores
una pipa labrada por Gavilán Azul
gratuitamente de tribu en tribu
en un intercambio no comercial sino religioso

⁵⁶⁷ Roque Dalton, *El turno del ofendido*, Casa de las Américas, La Habana, 1962, p. 32.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 85.

gratis, a través de grandes extensiones
de los Estados Unidos.

Por esas praderas pasaban los pawnees.
Donde están las instalaciones de la Boeing Co.

necrofílica
O la Dow productora de napalm
necrofílica⁵⁶⁹

Al imitar el habla coloquial se pone el acento en la comunicación directa. Para los poetas coloquiales un poema debe ser vehículo de comunicación si quiere ser fiel a una mayoría.

Bajo esta premisa se formaron diversas obras coloquiales. Benedetti criticaba:

En Europa, revelar en forma casi excluyente la importancia de la Palabra puede expresar una actitud básicamente intelectual: refugiarse en sus significados más hondos puede ser un palpable resultado de la avalancha semanticista. Pero esta misma operación, en América Latina, asume distintas proporciones. En un país subdesarrollado donde el hambre y las epidemias hacen estragos (...) proponer el refugio en la Palabra, hacer de la Palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y meditar, es también una propuesta social. Atrincherarse en la Palabra viene entonces a significar algo así como darle la espalda a la realidad; hacerse fuerte en la Palabra es hacerse débil en el contorno.⁵⁷⁰

Conforme avance la segunda mitad del siglo XX, los poetas coloquiales hablarán cada vez más del exterior, de lo que ocurre en las calles, de los seres que habitan las ciudades, de la situación de hombres y mujeres en distintos niveles sociales, y también, del amor, de la muerte, de la familia, de la soledad; es decir, los temas seguirán siendo los mismos –como es de suponer–, pero ahora se abordan de manera directa. Por lo tanto, lo cotidiano implicará excluir el material intelectual. Los poetas coloquiales evitarán caer en construcciones elaboradas o rebuscadas. En este sentido, y aquí sí siguiendo la línea de la antipoesía, la poesía coloquial evitará lo elitista y lo académico, y por su postura política, también será antiimperialista y anticapitalista. Como se puede apreciar, la poesía coloquial no traiciona el ímpetu rupturista con que inició el siglo XX. Aunque no es una contra reacción a la antipoesía que ya era contestataria y denunciaba las incongruencias de la

⁵⁶⁹ Ernesto Cardenal, “Marchas pawnees” en *A Nicaragua Poesía de uso*, El Cid Editor, Buenos Aires, 1979, p. 232.

⁵⁷⁰ Mario Benedetti, en *Temas y problemas. América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972, pp. 369-370.

civilización, sí lo será ante el *establishment* ideológico y político. Pero esto no debe sorprender, “desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo.”⁵⁷¹ Estas reacciones apuntan a combatir con la palabra, al igual como lo haría un guerrillero con un fusil. En efecto, varios poetas de este periodo no sólo escribieron poesía sino que se sumaron a las guerrillas de sus países y desaparecieron en la acción. Un caso es Francisco Urondo que falleció en 1976 en combate;⁵⁷² el mismo Roque Dalton perteneció al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), organización salvadoreña. O como menciona Benedetti, no es gratuito que “más de veinte poetas latinoamericanos hayan muerto en los últimos veinticinco años por razones políticas, y que muchos más estuvieran a punto de correr la misma suerte. Entre los primeros figuran nombres de la envergadura de Otto René Castillo, Javier Heraud, Roque Dalton, Ibero Gutiérrez, Rony Lescouflair, Roberto Obregón, Leonel Rugama y Francisco Urondo”.⁵⁷³ La poesía, al igual que otras áreas humanas, ahora debe servir al hombre. “Cuando un poder represivo decide destruir la cultura, ésta busca y encuentra formas idóneas para su renacimiento”.⁵⁷⁴

Ahora bien, Parra ya había lanzado sus papirotazos como “utilería de lucha”, y conforme pasó el tiempo su postura también se hizo más política. Sin embargo, es cierto que no vemos a Parra entrando a una guerrilla o militando en algún partido político:

ni socialista ni capitalista
sino todo lo contrario:
ecologista
propuesta de Daimiel:
entendemos x ecologismo
un movimiento socioeconómico
basado en la idea de armonía
de la especie humana con su medio
que lucha x una vida lúdica
creativa
igualitaria
pluralista⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca de bolsillo, 4ª edición, Barcelona, 1993, prefacio, p. 10.

⁵⁷² Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 422.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁷⁵ Nicanor Parra, “Terminaré x donde debí comenzar” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 369.

En estas tierras difícilmente se podría desconsiderar lo social, “pues la condición primera para esa elaboración, como no se cansó de decir el peruano Mariátegui⁵⁷⁶, hay que buscarla fuera de la literatura misma. Esa condición es la comprensión de nuestro mundo, lo que a su vez requiere una comprensión del mundo todo, del que somos parte”.⁵⁷⁷ Fue la necesidad de empatar con las situaciones de los pueblos lo que llevó a los jóvenes poetas de los sesenta en Latinoamérica a asentarse ya no sólo en el verso libre para incluir los asuntos cotidianos, sino que había que formularlo en un prosaísmo cuya nitidez semántica incluyera a todos. Por otro lado, la necesidad de encontrar un medio expresivo eficaz se acrecentó debido a la precaria situación social y política en Latinoamérica. En otras palabras, la realidad exigía ser plasmada tal cual en el arte y no a través de conceptos o situaciones abstractas ajenas a la mayoría.

José Antonio Portuondo habló del rasgo predominante de la novela hispanoamericana en 1951, pero bien cabe la definición para la poesía coloquial: “El carácter dominante en la tradición novelística hispanoamericana no es [...] la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su función instrumental en el proceso histórico de las naciones respectivas. La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales dirigido a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata”.⁵⁷⁸ Veinte años más tarde, Portuondo hablará del carácter social de la creación literaria con ese mismo rasgo dominante:

Hay una constante en el proceso cultural latinoamericano, y es la determinada por el carácter predominantemente instrumental – Alfonso Reyes diría “ancilar”– de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad [...] Desde sus comienzos, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir sobre ella. No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, S.A., Lima, 1996, p. 11.

⁵⁷⁷ Roberto Fernández Retamar, “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 94.

⁵⁷⁸ José Antonio Portuondo, “El rasgo predominante en la novela hispanoamericana” (1951) en *El heroísmo intelectual*, Siglo veintiún editores, México 1955, p. 106.

⁵⁷⁹ José Antonio Portuondo, “Literatura y sociedad” en *América Latina en su literatura*, p. 391.

El neorrealismo que prevaleció en los sesenta subraya el hecho de que algunos poetas eligieran la realidad social para poetizarla por medio de imágenes que todos reconocieran; que imitaran la oralidad. Éste será un triunfo para los poetas coloquiales quienes deseaban reivindicar las tradiciones literarias vernáculas. En este sentido, esto también será un logro historicista puesto que parte de la inclusión social de una mayoría rebatirá la cultura impuesta y, por ende, la desvaloración de lo excluido: “La cultura gráfica europea suplantarán, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que éstos –en su inmensa mayoría– tengan acceso a la primera. La reestructuración europea de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial.”⁵⁸⁰ Ya no habrá un apego al esteticismo o al lenguaje de las elites privilegiadas, ya sea de poetas o de un núcleo restringido de lectores. Es José Emilio Pacheco quien afirma que la poesía coloquial está en la voz general, “el realismo coloquial (ya nadie quiere llamarlo antipoesía) está en la línea avasalladoramente dominante”.⁵⁸¹ Y así seguirá en las siguientes décadas hasta nuestros días.

2- La poesía coloquial de tono conversacional.

En rigor, la poesía coloquial de tono conversacional es un término que acuñó Roberto Fernández Retamar en su artículo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”⁵⁸² para denominar la poesía que escribieron diversos poetas latinoamericanos a partir de la década de los sesenta. “Sólo a partir de la década del 60 puede hablarse realmente de una entrada de la literatura latinoamericana en el mundo, de su articulación orgánica con la literatura universal”.⁵⁸³ Cabe recalcar que la poesía coloquial se dio de manera más o menos espontánea. Mario Benedetti llama a los poetas que ingresaron en este tipo de poesía, poetas comunicantes, como a modo de vasos comunicantes. En cuanto a lo conversacional, Fernández Retamar explica en “Sobre poesía

⁵⁸⁰ Martín Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Ensayo, Casa de las Américas, La Habana, 1990, p. 35

⁵⁸¹ José Emilio Pacheco, “Reseña de *Nuevo recuento de poemas de Jaime Sabines*” en *Vuelta*, 9-8, México, D.F., 1977, p. 34.

⁵⁸² Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, La Habana, 1975, pp. 111-126.

⁵⁸³ Fernández Retamar, “La contribución de la literatura de la América Latina en la literatura universal en el siglo XX” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 228.

y Revolución en Cuba”⁵⁸⁴ (1964) que se trata de un tono que alude a la oralidad. Esta definición será en un futuro la más utilizada para hablar de la corriente poética prioritaria en América Latina a partir de los sesenta. Pero hay que indicar que suele incluirse al mismo Parra, nacido en 1914, junto con el más joven, Roque Dalton, nacido en 1935, como parte de la misma tendencia. Aunque destacamos que Parra es el antipoeta, los demás son coloquiales y Cardenal es el exteriorista (junto con Coronel Urtecho).

Roberto Fernández Retamar es uno de los poetas representativos de la coloquialidad y es quien ha teorizado más sobre ésta. Para él y para otros poetas, el coloquialismo pretende *aludir al lector, no eludirlo*, como apuntó Mario Benedetti,⁵⁸⁵ quien también ha dedicado varios ensayos al respecto.⁵⁸⁶ Estos poetas proponen un nuevo realismo, el cual señala que el acto de la escritura no sea su único centro sino que el elemento ficcional quede fuera de la propia obra para que diga “algo más” sobre la realidad, es decir, para que ésta adquiera una plurisignificación. Como apunta Carmen Alemany Bay: “Esta plurisignificación viene provocada por diversos juegos semánticos que desorientan y atraen al lector, ya que éste estaba acostumbrado a otro tipo de creación poética”.⁵⁸⁷

Posteriormente, la poesía coloquial se bifurcará en otras denominaciones que veremos en el siguiente inciso. Sin embargo, en esencia, todas apuntan a lo mismo. Lo impreciso, en todo caso, es usar sólo el nombre de poesía “conversacional” porque no sólo toma el tono característico de la conversación sino que utiliza material prosaico de otros discursos. Se trata de un híbrido que adaptó formas y usos lingüísticos de otros géneros. La poesía coloquial no se puede designar como género puro. Éste ha sido parte del atractivo que no pasó desapercibido para varios escritores. La hibridez crea lo ancilar, por tanto, estaríamos en presencia de géneros ancilares, para usar la calificación que tanto complacía a Alfonso Reyes. Como dice Fernández Retamar, “pero es ancilar *porque* es un género literario”.⁵⁸⁸ Ya no se le considera como algo “menor a” o se ve en términos de inferioridad. “La línea central de nuestra literatura parecer ser la amulatada, la híbrida, la ‘ancilar’; y la línea

⁵⁸⁴ Roberto Fernández Retamar, “Sobre poesía y revolución en Cuba” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.

⁵⁸⁵ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Marcha Editores, México, 1981 (2ª edición).

⁵⁸⁶ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, Madrid, 1995.

⁵⁸⁷ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*. Publicación electrónica de la Biblioteca Virtual del Colegio de México Daniel Cosío Villegas. (www.colmex.com.mx) p. 11.

⁵⁸⁸ Fernández Retamar, “Apuntes sobre revolución y literatura en Cuba” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 184.

marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) literaria”.⁵⁸⁹ Y más adelante, Fernández Retamar añade, “nuestra literatura confirma los criterios de Tinianov, verificando no sólo lo inaceptable de los límites apriorísticos de la literatura, sino también en qué medida lo que parecía (o incluso era) central puede volverse marginal, y viceversa”.⁵⁹⁰ En este sentido la dirección del lenguaje también cambia. Ahora se adopta un habla popular que es la coloquial, la que todos entienden. Por ende, la etiqueta que mejor va a este tipo de poesía ha sido la de “coloquial”.

Ahora, si bien es cierto que Parra es un iniciador, desacralizador y desmitificador del ámbito poético en Latinoamérica, la poesía coloquial tomó diversas vías para aunar otras características de la realidad latinoamericana. Parra perteneció a la posvanguardia y su lenguaje deja ver trazos del surrealismo y del dadaísmo. Para la década de los sesenta, los poetas se despojarían de cualquier artificio vanguardista para hablar de modo directo sobre su objeto. Los poetas coloquiales rechazarán totalmente el hermetismo de las poéticas anteriores. No más códigos indescifrables ni metáforas disociadas, las palabras tendrían que apuntar hacia su objetivo de manera directa, no refractada como el prisma del que habló Borges en el manifiesto ultraísta. Los coloquiales dieron un giro al enfrentar los problemas cotidianos que vive el lector, como el momento histórico, su vida cotidiana, su lucha con los problemas actuales, en lugar de abstraerse de los hechos concretos. Es decir, no sólo se modificó la forma de abordar la temática, sino que se sumó el factor de denuncia, a veces con un tono humorístico, a veces con un dejo amargo. Ahora la figura del poeta se acercaría al ser común, pero con conciencia social.

Que varios poetas hayan ejercido este tipo de poesía en diferentes latitudes de Latinoamérica no hizo sino homogeneizarla. Como indica Alemany Bay, “cuando los poetas coloquiales empiezan a publicar este tipo de poesía son, sírvanos la comparación, como islas; aunque nunca están completamente incomunicados, sobre todo a comienzos de los años 60 que empiezan a conocerse entre ellos y a establecer vínculos en los que no sólo se incluye lo poético”.⁵⁹¹ Como ya se mencionó, los une la causa revolucionaria, la ideología y los problemas sociales, que nunca están ausentes en sus poemas.

⁵⁸⁹ Fernández Retamar, “Algunos problemas teóricos sobre la literatura hispanoamericana” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 109.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁹¹ Carmen Alemany Bay, *op. cit.*, p. 13.

Pero es en el sesenta cuando el libro parte
 en mi memoria: ese año en que mi niña
 ya me lo había dedicado con un garabato
 (que ahora nos enternece) en el reverso
 de la portada.
 Y en que yo lo leí y lo subrayé ferozmente,
 porque era el momento de aprender
 toda la historia otra vez, porque
 habíamos sido arrastrados por el pelo
 a la historia.
 Cantando, aullando, temiendo, esperanzados.
 Lecturas de nuevo, por primera vez, de
 Marx, de Lenin, de los libros.⁵⁹²

Hay que notar que este rasgo fundamental determina todo lo demás. Siendo la poesía un medio para alcanzar un fin, el lenguaje necesariamente queda subordinado. Leyendo cualquier poema coloquial en general, es evidente que el peso ya no está en lo literario per se, sino en la meta que persigue el poeta.

CHE
 Ellos
 al darle muerte
 le otorgaron
 la vida perdurable.⁵⁹³

O esta otra perspectiva sobre el Che de Roque Dalton:

El Che Jesucristo
 fue hecho prisionero
 después de concluir su sermón en la montaña
 (con fondo de tableteo de ametralladoras)
 por rangers bolivianos y judíos
 comandados por jefes yankees-romanos⁵⁹⁴

Hay que subrayar que estos poetas persiguen más la claridad, la sencillez sintáctica y el lenguaje directo pues apoyan la idea de comunicar sin trabas la idea o la imagen. Mónica Mansour ve un rasgo característico en la poesía coloquial que atañe a la construcción

⁵⁹² Roberto Fernández Retamar, "Explico al lector por qué al cabo no concluí aquel poema sobre la comuna" en *Circunstancia y Juana*, siglo veintiuno editores, México, 1980, p. 14.

⁵⁹³ José Emilio Pacheco, "Che" en *Tarde o temprano*, Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 66.

⁵⁹⁴ Roque Dalton, "Credo del Che" en *Poemas clandestinos*, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, México, 1984, p. 30.

sintáctica. “Es notable la sencillez –en lo que se refiere al orden, la posición de categorías y tiempos gramaticales– de la sintaxis de estos textos: es difícil no encontrar una construcción elemental sin inversiones ni inserciones (como el hipérbaton). Las oraciones suelen construirse en este orden: sujeto (+ modificadores) + verbo (+ modificadores) + objeto (+ modificadores). La sencillez de tales estructuras sintácticas se disimula en muchas ocasiones con la falta de puntuación”.⁵⁹⁵ Aunado a esto, el vocabulario incluye términos de uso cotidiano, así como formas usuales de otros discursos (publicitario, jurídico, eclesiástico, periodístico) que viene de Parra –que a su vez viene de Whitman–, así como el uso de palabras o frases de otros idiomas y de la jerga popular. También hallamos expresiones convencionales de otros discursos o lugares comunes (lexías o frases hechas).

ya sé
eso significa que no podré aspirar
a tantísimos honores y reputaciones
y preces y dignidades
que el mundo reserva para los intelectuales
que se respeten
es decir para los neutrales
con un agravante
como cada vez hay menos neutrales
las distinciones se reparten
entre poquísimos⁵⁹⁶

El objetivo de “sencillez” de la poesía coloquial procede, ante todo, del deseo de comunicar una nueva ideología cultural, en sentido amplio. Se ha dicho que este tipo de poesía es “demasiado sencilla”, “demasiado directa”⁵⁹⁷ o, en otras palabras, demasiado prosaica. Esta categorización ha creado una contraposición. La revista *Vuelta* de 1992 dedicó el número 188⁵⁹⁸ a la defensa de una literatura difícil que también tenía razón de ser. Actualmente esta es la doble tendencia de la poesía contemporánea. Mas esto es natural dado que la poesía coloquial lleva en vigencia más de cinco décadas. No es raro encontrar hoy un poema que hable de la cotidianidad con un lenguaje prosaico, y por otro lado, que haya poemas cifrados, no prosaicos, con un lenguaje complejo o codificado. Ambos muestran directrices

⁵⁹⁵ Ibidem, p. 19.

⁵⁹⁶ Mario Benedetti, “soy un caso perdido” en *Cotidianas*, siglo veintiuno editores, 2ª edición, México, 1979, p. 33.

⁵⁹⁷ Mónica Mansour, “La poesía coloquial en América Latina”, Culturas, París, UNESCO, 1980, en *Algo sobre poesía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 12.

⁵⁹⁸ *Vuelta*, núm. 188, junio de 1992, Editorial Vuelta, México.

que han prevalecido en la poesía latinoamericana y que si bien no comparten un objetivo, sí hablan de una realidad que sigue siendo compleja por más que se le quiera simplificar. En todo caso, si la realidad es un marco, esto resaltaría la precaución de no volver tanto al juego excesivo de la imaginación al grado de no tener referentes concretos.

Fernández Retamar anota que José Martí ya había observado esta necesidad de nombrar la realidad: “La complejísima situación en que Martí está colocado le hace quemar etapas: muy pronto, sabe ya que aquel contagio de modernidad que todavía iba a ilusionar a tantos, es puro mimetismo sin consecuencia. Lo importante es contar con nuestra propia realidad, y en ella injertar el mundo”.⁵⁹⁹ La poesía coloquial apunta a la necesidad de encontrar la forma del ser latinoamericano a partir de su fundación como entidad independiente; fue buscando la voz que le era propicia a partir de una evolución. “La poesía hispanoamericana venía moviéndose en esa dirección desde principios de este siglo, al menos desde la obra madura de Rubén Darío, a partir de sus prodigiosos *Cantos de vida y esperanza* (1905). Después avanzaron en esta línea Vallejo, Borges, Neruda, Eliseo Diego. En mi caso particular, pesó mucho el ejemplo de la poesía –y la teorización sobre el asunto– de T. S. Eliot”.⁶⁰⁰ La antipoesía se fue concentrando en la nueva realidad, que era la circundante. De ahí parte la coloquialidad. Por esta razón para muchos estudiosos que explican la poesía coloquial latinoamericana, Parra es “el precedente inmediato de la poesía del ‘nuevo realismo’ que se forja en los 60 y su obra, al menos la publicada en los años 50 y 60, podría ser considerada como una variante de ese nuevo realismo”.⁶⁰¹ Por más que quisiéramos partir de los mismos poetas coloquiales, el neorrealismo venía de etapas anteriores y desembocó en un resultado consecuente. “Esto sería lo propio de la poesía más reciente, la cual cronológicamente sigue a la de Parra y Cardenal [...]”.⁶⁰² Después de Nicanor Parra (1914) y Ernesto Cardenal (1927), para 1957 ya se veía a una nueva generación de poetas con Alejandro Romualdo (1926), Jorge Enrique Adoum (1926), Juan Gelman (1930), Roque Dalton (1935-1975), José Emilio Pacheco (1939), y la generación del mismo

⁵⁹⁹ Roberto Fernández Retamar, “Modernismo, 98, subdesarrollo” en *Para una teoría de la poesía Hispanoamericana*, p. 149.

⁶⁰⁰ Entrevista a Roberto Fernández Retamar en julio de 1994, citado en Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 14.

⁶⁰¹ León de la Hoz, prólogo a *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, Libertarias, Madrid, 1994, p. 55.

⁶⁰² Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 175.

Fernández Retamar (1930).

La poesía coloquial se generalizó porque diferentes poetas en diversas latitudes del subcontinente mostraron una misma preocupación. Cuando Juan Gelman respondió la pregunta de Mario Benedetti “¿de qué poetas latinoamericanos actuales te sentís más cerca?”, Gelman respondió: “No conozco a todos, desde luego, pero de los que conozco, te diría que son: Roque Dalton, Enrique Lihn, Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Francisco Urondo. Siento que compartimos una actitud y en muchos casos también una intención desde el punto de vista poético y literarios; en otros casos, no”.⁶⁰³ Mientras que Mario Benedetti explica la voluntad de los poetas por hacer otro tipo de poesía:

En esos momentos la poesía que se escribía tanto en Uruguay como en Argentina era muy hermética, misteriosa, poesía de evasión donde aparecían gacelas, corzas, madréporas etc., toda una retórica que parecía que espantaba a los lectores y consecuentemente no se vendía nada, lo cual era bastante dramático para los poetas. Ninguna editorial quería publicar libros de poesía, así que el poeta tenía que ir llevando los libros a las librerías y pasaban a los tres o cuatro meses y retiraban la misma cantidad que habían dejado, era bastante decepcionante. Yo no escribí esos poemas para hacer una poesía en contra de ésta, sino que no me sentía inclinado a escribir este tipo de poemas.⁶⁰⁴

Roque Dalton dice que su poesía surgió como contra-reacción a lo publicado en su país: “Por el contrario, en un porcentaje bastante alto, he partido de un rechazo con respecto a la poesía que anteriormente se había escrito en mi país, poesía muchas veces inofensiva, que rara vez ha ido al fondo. Y esto no es sólo una apreciación personal, sino que es también lo que dice la crítica salvadoreña respecto de lo que aquí se conoce de mi poesía. Precisamente se ha señalado su carácter de ruptura”.⁶⁰⁵

Al igual que en la antipoesía, en la poesía coloquial hay un acercamiento a la naturalidad, propia de la expresión oral, gracias a las fusiones de elementos de distintos géneros y a la utilización de diferentes códigos lingüísticos. La idea de la coloquialidad es convertir las experiencias comunes en material poético. Para ello, los poetas coloquiales introducen la mitología popular, las canciones de moda, las noticias de prensa, las

⁶⁰³ Ibidem, p. 204.

⁶⁰⁴ Vid. Entrevista a Mario Benedetti, citado en Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial en Hispanoamérica*, pp. 16, 17.

⁶⁰⁵ Citado por Mario Benedetti en *Los poetas comunicantes*, p. 30.

referencias del cine; utilizan los medios masivos de comunicación dentro del aparato poético para engrandecer las posibilidades expresivas. De la misma forma, las observaciones más vulgares y tradicionalmente antipoéticas sirven para crear una experiencia poética, lo cual ya era un legado de la antipoesía parriana:

Los candidatos a la presidencia
tratan de congraciarse con el clero.
Huelga de profesores y estudiantes.
Romería a la tumba de Oscar Castro.
Enrique Bello es invitado a Italia.
Rossellini declara que las suecas
son más frías que témpanos de hielo.
Se especula con astros y planetas.
Su santidad el papa Pío XII
da la nota simpática del año:
se le aparece Cristo varias veces.

El autor se retrata con su perro.⁶⁰⁶

Un poema de Roque Dalton da otra muestra:

POLEMICA
Dice el joven Teodoro Petkoff
que la acusación de “trotskista”
sirvió como un preservativo
para evitar que en el seno del movimiento
comunista latinoamericano
se concibiera y se parieran
ideas nuevas.

No estoy de acuerdo.

¿De qué puede servir un preservativo
en el asilo de ancianos?⁶⁰⁷

Gelman da otro tono en su poema “Las bellas compañías”:

Es muy común que un buitre me trabaje las entrañas no
devorándolas sino más bien amándolas o como desgarrándolas para
sacar a luz mis rostros últimos y míralos me dice mira lo que te

⁶⁰⁶ Nicanor Parra, “noticiero 1957” en *Versos de salón*, Nascimento, Santiago de Chile, 1977, s/p.

⁶⁰⁷ Roque Dalton, “Polémica” en *Un libro levemente odioso*, La letra editores, México, 1988, p. 54.

comes animal me dice el bello buitre⁶⁰⁸

En ese tránsito a un lenguaje prosaico, los poetas coloquiales rechazarán cualquier recurso poético que aleje al lector de la comunicación directa. Como expone Rocío Oviedo: “La negación de la Vanguardia –por parte de los coloquialistas– se centra en definitiva en dos hechos: la aceptación del hecho cotidiano en su anécdota y el retorno a lo histórico frente a un presente amenazado por un devenir que no conlleva un sentido de progreso”.⁶⁰⁹ Esta diferencia se acrecienta porque los poetas coloquiales subrayarán la importancia del plano semántico, no el sintáctico, que es el que potenciaban los vanguardistas. Justamente, quienes marcan la transición de un plano a otro fueron Vallejo y Neruda. Luego la antipoesía tomará diversos aspectos significativos de la vanguardia que después revertirá para la creación de otros discursos poéticos. De acuerdo con Federico Schopf, “la antipoesía se distingue de los diferentes vanguardismos [...] pero a la vez prolonga creadoramente ciertos rasgos de la producción y recepción de la poesía que son resultado de la actividad vanguardista. Baste señalar aquí el experimentalismo y la amplificación lúdica del espacio poético que introduce Huidobro [...] también la inserción de palabras prohibidas en el discurso antipoético encuentra respaldo en ciertos textos de *Residencia en la Tierra* (1935) [...] este montaje del antipoeta se encuentra más cercano a los experimentos dadaístas, de los cuales se diferencia, a su vez, por la mayor capacidad de recepción”.⁶¹⁰

Entonces es posible decir que la poesía coloquial es una secuela de lo que se estaba escribiendo en Latinoamérica desde la década de los cincuenta. El resultado de esta continuidad es completamente lógico y consecuente. La ruptura se basa en alejarse cada vez más de lo que generó la poesía en la primera mitad del siglo XX. En particular, del afrancesamiento del modernismo y el extremo giro imaginativo de las vanguardias. Las nuevas posturas de enfoque social y político requerían de una mirada comprometida por parte del poeta latinoamericano de los sesenta. La forma como la poesía enfrentó esto –ya desde Parra– fue mediante la inclusión de otros géneros. El hibridismo no era un elemento

⁶⁰⁸ Juan Gelman, “las bellas compañías” en *En abierta oscuridad*, siglo veintiuno editores, México, 1996, p. 15.

⁶⁰⁹ Rocío Oviedo, “Continuidad de la Vanguardia en México: José Emilio Pacheco” en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, p. 71.

⁶¹⁰ Federico Schopf, *De la vanguardia a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, pp. 204-205.

novedoso en la literatura latinoamericana. Desde las crónicas hasta los discursos, pasando por los artículos, las memorias, los diarios, los testimonios y las epístolas, hubo trazos de un mestizaje que se debatió frente a los géneros centrales de la Colonia. “A partir del movimiento independentista observaremos lo dura que fue la lucha del escritor para librarse a sí mismo de su imaginación colonizada y lo urgente que era la búsqueda de la autenticidad”.⁶¹¹ Lo que orilló a esta manifestación fue la necesidad de volver a una función social en la literatura. Es decir, se tuvieron que tomar en cuenta los sectores que componen el mosaico cultural en Latinoamérica, basándose en lo histórico y lo social, pero sin descartar la creación poética. En *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Martin Lienhard analiza las posibilidades del hibridismo como parte de una literatura alternativa válida: “[...] en América Latina, el discurso dominante, europeizado y elitista, no expresó ni expresa realmente la visión y la sensibilidad de amplias muchedumbres marginales desde la conquista o en una época más reciente. Todos, también, surgieron la existencia de expresiones literarias ‘alternativas’.”⁶¹² De esta manera, la poesía coloquial podría participar con esas masas no de manera marginal sino como una alternativa a la otra poesía, la que aún seguía leyéndose en pequeños grupos o que no abandonó la metáfora más elaborada.

La antipoesía ya había introducido la oralidad en el discurso poético. Esta consolidación sería un triunfo de los poetas latinoamericanos pues retomaban una tradición que se había descartado siglos atrás. “El conocimiento de la ‘otra historia’ permite y exige, ahora, la elaboración de ‘otra historia’ de la literatura latinoamericana, una historia que tendrá que relativizar la importancia de la literatura europeizada o criolla, aquilatar la riqueza de las literaturas orales y revelar o subrayar la existencia de otra literatura escrita, vinculada a los sectores marginados.”⁶¹³ La oralidad tenía una gran relevancia en América en épocas prehispánicas. La imposición de la escritura en los sectores de poder originó que la mayoría de la población quedara relegada a sus antiguas tradiciones orales, pero no a la nueva producción literaria, que por otro lado, tampoco tenía mucho que ver con sus culturas. Al retomar la oralidad, la poesía coloquial reivindica una tradición primordial en la que pueden

⁶¹¹ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, 15ª edición revisada y puesta al día, Barcelona, 2002, p. 30.

⁶¹² Martin Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, ensayo, Casa de las Américas, La Habana, 1990, p. 15.

⁶¹³ Martin Lienhard, *op. cit.*, p. 16.

participar todos los sectores socio-culturales. “Los sistemas de comunicación andino y mesoamericano, predominantemente orales, no auspiciaban el intercambio intelectual a escala suprarregional. Si los europeos, hacia 1500, habían acumulado y digerido una gran experiencia de la diversidad de las culturas en el mundo, en buena parte gracias a la movilidad temporal y espacial de los documentos escritos, las sociedades prehispánicas se habían contentado con una experiencia relativamente local y –salvo en Mesoamérica– limitada en el tiempo”.⁶¹⁴ La poesía coloquial, en efecto, contendrá la oralidad en diversos formatos; las voces pueden incluir al indígena, al campesino, a la mujer revolucionaria, al estudiante o al hombre común que pasea por la calle.

¿No has leído, amor mío, en Novedades:
CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO
PALADÍN DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA
DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA
EL PROTECTOR DEL PUEBLO EL BENEFACTOR?
Le saquean al pueblo su lenguaje.
Y falsifican las palabras del pueblo.
(Exactamente como el dinero del pueblo.)
Por eso son importantes mis poemas de amor.⁶¹⁵

Benedetti reflexiona con un lenguaje callejero en “bandoneón”:

Me jode confesarlo
pero la vida es también un bandoneón
hay quien sostiene que lo toca dios
pero yo estoy seguro de que es troilo
ya que dios apenas toca el arpa
y mal⁶¹⁶

El mismo prosaísmo reafirma la oralidad. El hecho de que se cuente algo en el poema facilita el entendimiento del mismo. Esta práctica es la conversación que acerca a los auditorios a la poesía hablada. “La transcripción de un estilo oral en un texto escrito, tiene como efecto primero y principal incluir al lector en el proceso de la comunicación, dando por hecho que escritor y lector comparten todos los elementos y códigos no explicitados en el poema”.⁶¹⁷ Así, la poesía coloquial es incluyente al retomar una antigua tradición

⁶¹⁴ Íbidem, p. 50.

⁶¹⁵ Ernesto Cardenal, *Epigramas*, UNAM, México, 1961, p. 54.

⁶¹⁶ Mario Benedetti, “bandoneón” en *cotidianas*, siglo veintiuno editores, México, 1979, p. 49.

⁶¹⁷ Martin Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, p. 24.

precolombina. A lo anterior, cabe recordar lo obvio, que lo impuesto en el periodo colonial no se hizo en tierra baldía; no se partió de tabula rasa, sino que a pesar de todo el esfuerzo por asignar una literatura dominante, en Hispanoamérica había una esencia que aunque no se pudo expresar por las circunstancias históricas, pervivió de algún modo. Esa adaptación es lo que explica obras como *Martín Fierro*, cuya “tremenda originalidad”⁶¹⁸ fue vista con sospecha; es decir, que por aquel entonces no se le considerara “literatura”, como lo notó Pedro Henríquez Ureña.⁶¹⁹ Octavio Paz comenta al respecto: “Hay que agregar que el panorama de la América Latina no era menos, sino más desolador que el de España; los españoles imitaban a los franceses y los hispanoamericanos a los españoles. La única excepción fue Argentina que se inspiró en los románticos franceses. Aunque su romanticismo, como el de sus maestros, fue exterior y declamatorio, el movimiento argentino produjo un poco después, en la forma del ‘nacionalismo poético’ (otra invención poética), el único gran poema hispanoamericano de ese periodo: *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1866).”⁶²⁰

Por ende, tanto lo híbrido –siendo parte del mismo mestizaje– como la oralidad y el prosaísmo fueron tomando primacía en estas tierras. Para la década de los sesenta los poetas aplicaban la fusión de géneros con más conciencia. También para esas fechas se suma la influencia de Whitman, Pound y Eliot, que ya habían expandido las posibilidades verbales del poema. A esto añadimos la contribución de otros discursos no literarios que se suman para describir una compleja realidad circundante. Pero la manera de abarcar esta complejidad implicaba, de alguna manera, salirse del ámbito estrictamente poético para ensanchar la parte semántica. La oralidad, como era natural, se fue acercando más al discurso callejero, al tono de la conversación cotidiana. “[...] la adaptación –en la medida de lo posible– de otros aspectos característicos de la conversación oral en un texto escrito [...] suele presentarse explícitamente en un interlocutor ‘tú’ o ‘vos’ y a veces ‘ustedes’”.⁶²¹ Esta familiaridad acorta las distancias con el lector. “La alternativa frente a la escritura, entonces, no es el diálogo oral mismo sino una escritura alternativa que tendría la capacidad

⁶¹⁸ Ibidem, p. 111.

⁶¹⁹ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, traducción de J. Díez-Canedo, México, 1949, p. 150.

⁶²⁰ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, p. 118.

⁶²¹ Mónica Mansour, *La poesía coloquial en América Latina*, Culturas, París, UNESCO, 1980, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 22.

de recrear la experiencia de la comunicación oral: ‘leer’ puede hacerse ‘escuchar’ aunque la transcripción de un discurso oral no sea “transparente” a éste.”⁶²² Con este cambio de registro, la poesía coloquial avanzó hacia las masas. Por otro lado, los géneros híbridos fueron diluyendo más las fronteras entre la narrativa, el ensayo y la poesía, especialmente a partir de los sesenta.

Una curiosa característica de la poesía latinoamericana en este siglo que concluye es su diversidad, su mestizaje. [...] Esto ya fue reconocible en los grandes nombres de la poesía latinoamericana. Verbigracia: en la obra de Neruda van desfilando las muy superrealistas *Residencias*, la magistral intensidad de ‘Alturas de Machu Pichu’, la conciencia política de *España en el corazón*, el erotismo de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, recuperado casi treinta años después en *Los versos del Capitán*; en Vallejo, el vanguardismo de *Trilce* y la entrañable comunicación de los *Poemas humanos*; en Nicolás Guillén el ritmo y la música verbales de *Sóngoro Cosongo*, junto al versolibrismo de algunos poemas de *West Indies Ltd*, y el humor travieso de *El Gran Zoo*”.⁶²³

Ahora, aunque todos los poemas coloquiales tienen estas características, Mónica Mansour encuentra dos categorías. En una distingue los textos coloquiales con elementos característicos de la conversación oral, la presencia del interlocutor y la elipsis; en otros considera que se aprecian la sencillez sintáctica y la incorporación de “chistes verbales”.⁶²⁴ Lo que Fernández Moreno llamó “chistes verbales” no es más que paronomasias, calambures, juegos de palabras, exceso humorístico de rimas que producen juegos semánticos. Un ejemplo lo da el mismo Fernández Moreno:

El poema es el arma perfecta
Complejo aceitado compacto
Todo poeta vive como un pistolero
Con el corazón en la boca
.....
se agarra del mundo por donde puede
su hacer es lo único que puede oponer el tiempo.⁶²⁵

Fayad Jamís da otra muestra:

⁶²² Jorge Marcone, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Primera parte: sobre la re-inscripción del discurso oral, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial, Perú, 1997. p. 21.

⁶²³ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 146.

⁶²⁴ Mónica Mansour, *La poesía coloquial en América Latina*, p. 36.

⁶²⁵ César Fernández Moreno, “Las palabras”, citado en Mónica Mansour, *La poesía coloquial*, p. 30.

Fuente de la palabra, el hombre no decía
ni esta boca es mía, es de la tierra, del aire,
acaso de las mordeduras del vino, del estallido
de las frutas al sol.⁶²⁶

Para Mónica Mansour, “la ‘mejor’ escritura será aquella que tome como modelo esta comunicación oral, y la mejor cita del discurso oral ajeno será la que respete el contenido proposicional de los enunciados y cree un efecto o ilusión de oralidad.”⁶²⁷ Ya Parra había creado ese efecto de oralidad. En parte lo logró recurriendo al discurso del habla común, de la conversación, pero también lo consiguió al introducir el folklore chileno, las canciones, las coplas populares como en *La cueca larga* (1958):

Brindo, dijo un lenguaraz,
por moros y por cristianos
yo brindo por lo que venga
la cosa es brindar por algo.
Yo soy así, soy chileno,
me gusta pelar el ajo,
soy barretero en el norte
en el sur me llaman huaso,
firme le doy la semana,
no como si no trabajo;
de lunes a viernes sudo
pero cuando llega el sábado
no negaré que con ganas
me planto mis buenos tragos,
con el favor de Dios
¡por algo me llamo Pancho!
En la variedá está el gusto,
donde me canso me paro,
todo me podrán quitar,
pero la chupeta ¡cuándo!
Cuando a la perdiz le salga
cola, cuando vuele el chancho.
Qué bueno es, pienso yo,
brindar entre plato y plato
y ver que esta vida ingrata
se nos va entre trago y trago
a ver, señora, destape
un chuico del reservado
que todavía nos queda

⁶²⁶ Fayad Jamís, “Fuente de la palabra”, citado en Mónica Mansour, *La poesía coloquial*, p. 31.

⁶²⁷ Jorge Marcone, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, Perú, 1997, p. 20.

voz para seguir brindando.
 Yo quiero brindar por todo
 –ya me arranqué con los tarros–
 brindo por lo celestial
 y brindo por lo profano,
 brindo por las siete heridas
 de Cristo crucificado,
 brindo por los dos maderos
 y brindo por los tres clavos.
 ¡Cómo no voy a brindar
 por griegos y por romanos,
 por turcos y por judíos,
 por indios y castellanos,
 si antes de que salga el sol
 tenemos que darle el bajo
 a toda la longaniza!
 ¡Le dijo el pequén al sapo!
 Aquí no se enoja naiden
 Mañana será otro día
 ¿nocierto compaire Juancho?
 ¡Ya pus compaire Manuel!
 ¡Al seco! ¡Qué está esperando!
 ¿Ha visto una mala cara
 o se le espantó el caballo?
 A mí no me viene usted
 con pingos alborotaos
 ¿no ve que soy de Chillán?
 –Trompiezo..., pero no caigo–
 Hay que aprovechar las últimas
 botellas que van quedando
 dijo y se rió el bribón
 que el día menos pensado
 a una vuelta del cerro
 la flaca nos echa el lazo.⁶²⁸

El uso establecido de vocablos no poéticos es un éxito de la antipoesía. Ahora es común encontrar frases y palabras consideradas como prosaicas en la poesía moderna en general, pero a lo largo de los siglos se mantuvo un código poético cerrado. Aún así, debemos reconocer que los antecedentes se hallan en la poesía de finales del siglo XIX en Latinoamérica. “La poesía coloquial en América Latina ha sido ubicada por la crítica, en tanto que movimiento literario, a principios de la década de 1950. Sin embargo, se ha

⁶²⁸ Nicanor Parra, “Brindis a lo humano y a lo divino” en *La cueca larga*, en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 77-78.

manifestado ya de distintas maneras una línea llamada ‘prosaica’ que se inicia con las vanguardias de este siglo pero que puede remontarse a la transformación del concepto de ‘poesía’ y su función, a partir del romanticismo.”⁶²⁹ Lo notorio radica en que los poetas coloquiales potenciaron estos aspectos y aplicaron características de movimientos anteriores que no fueron valorados o que no destacaron en su momento. La poesía coloquial retomó varios ejemplos sobresalientes del modernismo. En su momento, las frases y vocablos coloquiales del modernismo quedaron aislados en el conjunto total. Aún así, el mismo Benedetti menciona la *Epístola a la señora Lugones* como una muestra digna de tomarse en cuenta. “La ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’ es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada [...] Octavio Paz califica este poema de ‘indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea; la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad’. Habría que agregar que toda una concepción del prosaísmo poético, tan importante en la poesía que actualmente se escribe en América Latina y en España, se halla prefigurada en ese poema escrito en 1907”.⁶³⁰

Que la prosa empezara a ser parte de la forma poética no es de asombrar. El verso libre se presta mejor para mimetizar el habla común, lo que a su vez acercaría la oralidad. El ritmo prosístico –no necesariamente la musicalidad– también es fiel a la oralidad. Si bien el modernismo había renovado el lenguaje y se alejó del romanticismo lo más que pudo, tampoco logró librarse de la cauda del siglo XIX. Las vanguardias fueron las que sentaron la verdadera modernidad, que era la actitud de librarse de todo, de ser irracional e impertinente, sin temer más a la Razón o al Juicio (fuera positivista o de cualquier otra índole). Parra no habría podido desplegar semejante insolencia y rebelión si no hubiera habido un clima permisivo, que fue el que dio la vanguardia. Y dicho sea de paso, tampoco le habrían hecho caso. El mundo latinoamericano de los cincuenta ya estaba preparado para lo que venía. Si posteriormente la poesía coloquial desconsideró las vanguardias por su carácter individualista y por su desbordamiento imaginativo, la verdad es que no habría podido incursionar con todas las herramientas que ya tiene a la mano sin dos hechos trascendentes de la vanguardia:

Del modernismo al vanguardismo, quizá la diferencia más

⁶²⁹ Mónica Mansour, *La poesía coloquial en América Latina*, Culturas, UNESCO, París, 1980, p. 11.

⁶³⁰ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 167.

sustancial está en lo que se quita, no en lo que se pone; en soltar lastre retórico para quedarse con los destellos más radicalmente extremosos. Pero, por otro lado, hay que reconocer que el arte de “quitar”, de reducir y de llevar lo extremoso a su último extremo fue la gran innovación que entonces se enseñó en Europa, con centro de gravedad en París, aunque a menudo los actores de esa escena procedieran de otros países. Y, en todo caso, es esencial empezar advirtiendo que esta empresa de remoción literaria, sacudiendo las raíces mismas de la expresión y el lenguaje, no se iba a quedar en experimento, sino que acabaría por servir para dar voz más profunda a las grandes cuestiones humanas de todo tiempo: en algunos poetas, incluso, con un compromiso político militante. Nada, pues, en definitiva, de “deshumanización del arte”, aunque pudiera parecerlo durante unos años.⁶³¹

Sin embargo, al pasar las décadas se desestimó la aportación de los métodos vanguardistas porque sus propuestas generales parecían incompatibles con las situaciones sociales y políticas que atravesaba Latinoamérica. Parecía que se contraponían con el ideal revolucionario de los poetas coloquiales de 1959. Aunque las vanguardias propugnaban rompimientos radicales con los valores establecidos y por ello fueron tan revolucionarias. Eduardo Subirats menciona un rasgo que señala el fondo de estos movimientos. “No olvidamos, por cierto, que los pioneros de la vanguardia postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los más elevados valores sociales utópicos y a la esperanza”.⁶³² Aunque no descarta que después perdieron su poder: “Las vanguardias se han convertido, a partir de la segunda guerra mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no sólo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales. Como tal, el fenómeno cultural moderno de las vanguardias ha perdido toda energía y toda sustancia radical”.⁶³³ Menos subestimado es el creacionismo de Huidobro y el ultraísmo argentino, pues de algún modo, se consideran aportaciones latinoamericanas. Pero es claro que sin todas las propuestas vanguardistas, que fueron tan extremas en su momento, no habría podido darse una poesía que persiguiera con tanta determinación la claridad semántica y la sencillez sintáctica.

⁶³¹ José María Valverde, “El vanguardismo poético hispanoamericano” en *Historia de la literatura universal, La literatura de Hispanoamérica 4*, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1974, p. 224.

⁶³² Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, p. 17.

⁶³³ *Ibidem*, pp. 17-18.

Fernández Retamar menciona que la diferencia entre el siglo XIX y las vanguardias es que ya no se trata de hablar de los negros (como en la novela *Sab* [1841] de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda) o de los indios (como en *Aves sin nido* [1889] de la peruana Clorinda Matto de Turner), “sino de hablar *como* negros, *como* indios, *como* los mestizos raciales y culturales que somos”.⁶³⁴ En ese sentido, Fernández Retamar reconoce el mérito de las vanguardias al haber propiciado el encuentro con las auténticas realidades de Latinoamérica. Claro, desde el repudio al burgués, no por “el reconocimiento de valores nuestros”.⁶³⁵ Por eso ha sido relevante detenerse en César Vallejo y Pablo Neruda al atravesar el lapso de las vanguardias. Ellos incorporaron en su obra una voz más vernácula. En efecto, es a partir de las vanguardias cuando se traza la distinción entre una literatura latinoamericana y la literatura de otros países. “Uno de los logros más notables de la vanguardia latinoamericana, en consonancia con la esencia misma de la verdadera vanguardia nacida críticamente en Europa, fue su desafiante proclamación de los valores no occidentales en la América Latina”.⁶³⁶ La vanguardia permitió, paradójicamente, que algunos poetas por fin se alejarán de Europa para hallar su voz dentro de su propio contexto.

Ahora bien, con César Vallejo se mostró que se podía partir de una herencia como la de Darío, sobre todo en *Los Heraldos Negros* (1919), para después despegar hacia una poética original. Vallejo no se alejó del todo del surrealismo, más bien, lo acopló a su manera de ser. Con *Trilce* (1927) logra un dar un giro en la perspectiva de los poetas que lo leyeron. Por eso, casi todos los poetas coloquiales se sienten sus herederos.

En cuanto a Neruda, a pesar de que podría tener más peso en la coloquialidad, sólo podemos partir de su obra *Residencia en la tierra* (1933 y 1935), aunque posteriormente su obra se acerque más al individuo común. El ejercicio de centrarse en el exterior fue instaurando fundamentos poéticos. No obstante, como lo vimos, será la antipoesía la que sienta las bases del lenguaje despojado del giro metafórico. Después de 1937, Parra se

⁶³⁴ Roberto Fernández Retamar, “Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana” en *Teoría para una literatura hispanoamericana*, p. 157.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁶³⁶ Roberto Fernández Retamar, “La contribución de la literatura en la América Latina en la literatura universal en el siglo XX” en *Teoría para una literatura hispanoamericana*, p. 225.

mantiene fiel a la idea de una poesía, según sus palabras, “al alcance del grueso público”.⁶³⁷ Lo que Parra añadió y que después lo usaron los poetas coloquiales con soltura fue la ironía. Ésta fue parte de su “método”, el cual le permitió compartir recursos y sentimientos sin ser dominado por ellos. Así Parra puede ser romántico hasta el llanto, clásico hasta la perfección y, sin embargo, esbozar una sonrisa cruel –pues es víctima de sí mismo– en el fondo de cada poema.

Señoras y señores:
yo voy a hacer una sola pregunta:
¿somos hijos del sol o de la tierra?
Porque si somos tierra solamente
no veo para qué
continuamos filmando la película:
pido que se levante la sesión.⁶³⁸

Sin embargo, como indica Ignacio Valente, un estudioso y crítico de Parra: “quienes creen a Parra un chistoso, no captan su secreta adhesión o compasión por las realidades que ironiza. El juego es serio: la ironía es la forma de la seriedad, aún de la angustia. No puede ser una receta: he ahí su peligro constante. Entretanto, Parra ha ofrecido por este camino una liberación y una alternativa frente a la gravedad convencional de la poesía al uso.”⁶³⁹ Parra veladamente también denuncia, pero situándose en tierra de nadie, despojándose hasta de sí mismo, si es preciso.

En la realidad no hay adjetivos
ni conjunciones ni preposiciones
¿quién ha visto jamás una Y
fuera de la Gramática de Bello?
En la realidad hay sólo acciones y cosas
Un hombre bailando con una mujer
una mujer amamantando a su nene
un funeral –un árbol– una vaca
la interjección la pone el sujeto
el adverbio lo pone el profesor
y el verbo ser es una alucinación del filósofo.⁶⁴⁰

⁶³⁷ Nicanor Parra citado en Leónidas Morales, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo III, Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, Caracas, 1998, p. 178.

⁶³⁸ Nicanor Parra, “Pido que se levante la sesión” en *Versos de salón*, p. 96.

⁶³⁹ Ignacio Valente, “Obra gruesa de Nicanor Parra”, diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de julio de 1969.

⁶⁴⁰ Nicanor Parra, “XX” en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 196.

Fue Parra quien llevó la prosa a un punto límite. El prosaísmo como recurso poético no necesita recurrir a la astucia de la combinación verbal, a los adornos de la imagen o de la musicalidad. En gran medida, porque la poesía ya no reside en el ornamento del decir literario, sino en una virtud verbal que resiste las austeridades de la prosa desnuda:

Pasé una época de mi juventud en casa de unas tías
a raíz de la muerte de un señor íntimamente ligado a ellas
cuyo fantasma las molestaba sin piedad
haciéndoles imposible la vida.
[...]
Abandonar de buenas a primeras la universidad
romper con los encantos de la vida galante
interrumpirlo todo
con el objeto de satisfacer los caprichos de tres ancianas histéricas
llenas de toda clase de problemas personales
resultaba, para una persona de mi carácter,
un porvenir poco halagador
una idea descabellada.⁶⁴¹

A esta modalidad casi narrativa podemos asociar los nombres de T. S. Eliot, Ezra Pound, Gottfried Benn, Jacques Prévert, Henri Michaux, aunque no llegaron tan lejos como Parra en el prosaísmo. La claridad semántica, no obstante, no debe ser evidente. Bajo el decir coloquial, que incluye el tono de la crónica, la narración o el reportaje, hay una intención creadora precisa, sin la cual los materiales de la charla o del periodismo serían sólo eso, y no poemas.

Ahora, para Mónica Mansour el término prosaico es inadecuado ya que la prosa tiene sus propias características de estructuración y no incluye elementos citados en la poesía coloquial, sobre todo la elipsis, característica del discurso oral.⁶⁴² Entre los poetas que ella ha estudiado, Ernesto Cardenal, César Fernández Moreno y Mario Benedetti, son quienes recurren más a la elipsis. También ha analizado la poesía de Fayad Jamís y de Eraclio Zepeda. Lo que vio en los textos de estos poetas se puede aplicar a otros poetas coloquiales de Latinoamérica:

“[...] Será necesario analizar con detenimiento los elementos lingüísticos y semióticos que componen y distinguen la poesía coloquial para descubrir dos aspectos determinantes. En los niveles de la lengua, está el nivel fónico-fonológico (sonidos y posición

⁶⁴¹ Nicanor Parra, “El túnel” en *Poemas y antipoemas*, en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 54.

⁶⁴² Mónica Mansour, *op. cit.* p. 11-13.

acentuada), el nivel morfosintáctico (el orden y el tipo de construcciones gramaticales), el nivel léxico (vocabulario), y el nivel semántico (los tropos, su uso y su función) y el nivel ideológico, que es la suma de lo anterior.”⁶⁴³

En este tipo de poesía, ya no son eficaces algunos procedimientos retóricos del nivel fónico-fonológico, como la rima y la métrica regular. De ahí el uso del verso libre. Por otra parte, la ausencia de rima (que suele utilizarse más bien con fines humorísticos) se sustituye por una abundancia de paralelismos fónicos, como son la aliteración y la paronomasia. De tal manera, el ritmo alude a otro tipo de musicalidad más cercano a la prosa. Claro que esto puede ser relativo dado que el prosaísmo también debe subordinarse a los recursos poéticos. De otra manera, sí estaríamos en presencia de textos en prosa. Quizá por esta razón ha habido controversia en torno a la conformación que presenta la poesía coloquial.

En cualquier caso, los poetas coloquiales en general recurren a formatos prosaicos. Esto ya no sólo se ve en los poetas de los sesenta y setenta. A partir de los ochenta, la poesía que entonces no se catalogaba como “coloquial” se volvió descaradamente narrativa. Si no fuera por el acomodo en versos, estaríamos en presencia de pequeñas narraciones. En muchos casos, ni siquiera se podría llamar prosa poética. El inciso final dedica unos párrafos para hablar de este fenómeno, que considero un problema en la crisis de la poesía actual. Sin embargo, en los momentos en que se consolidaba la poesía coloquial, la utilización del lenguaje no figurado adquirió fuerza y popularidad entre otros poetas. El éxito en aquellos años –su debilidad ahora– radica en que los poetas utilizaron de manera directa el lenguaje de todos los días. También los temas iban a tono con ese lenguaje que se ocupaba de nombrar lo cotidiano.

El “cotidianismo” ha sido una manera de negar el concepto tradicional de poesía, de negar el trascendentalismo que pierde de vista la situación real del hombre. Como dijo Jaime Sabines: “Hay dos clases de poetas modernos: aquéllos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: ‘Lucero, luz cero, luz Eros, la garganta de la luna pare colores coleros’, etcétera, y aquéllos que tropiezan con una piedra y dicen ‘pinche piedra’. Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado ‘Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabras y las

⁶⁴³ Ibidem, p. 67.

posibilidades existenciales de la metáfora no formulada’ –De ellos es el Olimpo, que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama.”⁶⁴⁴ Sabines pertenece a la segunda estirpe, los que parten y viven del momento. Tales poetas enmarcan lo cotidiano junto con la sencillez e incorporan la conversación oral:

Cansado de cerrar la entrada a la razón en la poesía, decidí abrirle las compuertas, que se diera el gusto. Al hacerlo, se me colaron también otros elementos: la más desatendida vida cotidiana, la deliberada inmusicalidad, los chistes verbales, las expresiones en idiomas extranjeros, el lenguaje popular y el publicitario tanto como el jurídico, las citas en el texto, las onomatopeyas, las notas aclaratorias.⁶⁴⁵

La ciudad, la calle, los detalles nimios del diario vivir llenan no pocos poemas coloquiales. Aunque no se deja a un lado el amor, la soledad y la muerte; así como tampoco es raro hallar poemas sobre la palabra o el arte poética.

...Fuentes de la palabra, el pobre diablo de hombre,
estaba cansado de tanto pedrear, de horadar,
estaba colérico de tanto meditar y fumar, de tanto revivir,
y entonces, en un momento de absoluta normalidad,
comenzó a hablar cuerdamente como un loco
de todo lo que tenía ganas de hablar,
y el mundo se llenó de muchas cosas nuevas,
las cosas viejas se volvieron nuevas,
las cosas nuevas se volvieron más viejas y más nuevas,
el mundo comenzó a chisporrotear, a crecer,
a maravillarse, oscurecer y amanecer,
y así el pobre diablo de hombre dijo carajo
y esa noche durmió más tranquilo.⁶⁴⁶

Mario Benedetti dijo con respecto a César Fernández Moreno: “El misterio (ingrediente casi infaltable de lo poético) no reside, como en otros líricos, en la materia prima, sino en la coordinación de los datos obvios”.⁶⁴⁷ Este fue el anzuelo que atrajo a los lectores, por el que ha durado tanto la poesía coloquial, especialmente si tomamos en cuenta que para el año 2008 hay una larga lista de poetas coloquiales jóvenes y semi-jóvenes que ya no parecen mostrar ese susodicho “misterio del dato obvio”. Si actualmente varios críticos ya notan el

⁶⁴⁴ Jaime Sabines, *Nuevo recuento de poemas*, México: Joaquín Mortíz, 1991, p. 256.

⁶⁴⁵ César Fernández Moreno, prólogo de *Argentina hasta la muerte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

⁶⁴⁶ Fayad Jamís, *La espiga amotinada*, México, F.C.E., 1960, p. 159.

⁶⁴⁷ Mario Benedetti, solapa de *Buenos Aires me vas a matar*, siglo veintiuno editores, México, 1977.

desgaste de la coloquialidad no es porque se demerite la fuerza que alguna vez tuvo, sino porque ya se ha abusado de todos los elementos que la componen. Aún así, cabe decir que la poesía coloquial –deteriorada o no– aún sigue siendo una de las opciones dentro de la escritura creativa. Lo que falta, a mi parecer, es renovar los motivos que le dan vida. La poesía coloquial ha perdido poesía, por decirlo concretamente. Imitar la realidad está bien mientras no se trate nada más de llenar catálogos o inventarios descriptivos del exterior. Se debe buscar el misterio en la palabra y en la realidad. No basta lo cotidiano. Supongo que tendremos que esperar al nuevo Vallejo que resucité la poesía en tiempos tan des-poéticos.

3- Los matices de la coloquialidad.

Por último, para completar el cuadro de la poesía coloquial cabría revisar someramente sus vertientes, las cuales, a pesar de no haber repercutido con notoriedad en otros poetas, sí sentaron antecedentes considerables como para mencionarlos. En especial, en el caso del exteriorismo. La razón por la que se fueron dando otras filiaciones es poco clara, pero irrelevante, en todo caso. La explicación más concreta y veraz es que algunos poetas buscaron otras denominaciones para “su” poética simplemente porque así lo prefirieron. O bien, los críticos y/o estudiosos fueron etiquetando la obra de algunos poetas. Con Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho se da el exteriorismo, mientras que Jaime Sabines está en el realismo coloquial;⁶⁴⁸ a Enrique Lihn se le asocia con la poesía situada⁶⁴⁹ y a José Emilio Pacheco con la antipoesía realista⁶⁵⁰.

Ahora, el espectro completo empezaría con y desde la antipoesía. Un poco después surge el exteriorismo, y después se da la poesía coloquial de tono conversacional, la antipoesía realista, la antipoesía conversacional, el realismo coloquial y la poesía situada. Todas son lo mismo en cuanto que han acercado la palabra a la realidad; todas comparten el mismo objetivo: la comunicación directa con el lector y el uso de un lenguaje prosaico. Como menciona Samuel Gordon, para algunos es una sola corriente y “para otros, dialogal,

⁶⁴⁸ Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional” en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual*, Editorial Katún, México D.F., 1987.

⁶⁴⁹ Enrique Lihn, “Definiciones de un poeta”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 137, Santiago de Chile, 1966, p. 24.

⁶⁵⁰ Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990.

coloquial, existencial, antipoesía y como quiera denominársele”.⁶⁵¹ Lo que las homologa es su concentración en la realidad. Lo que varía de un poeta a otro, en todo caso, es el estilo, el tratamiento y los temas. Aún así, estos términos más el de neorrealismo y el de poetas comunicantes (utilizado por Benedetti) son representaciones que definen el mismo tipo de poesía. Todas invocan la oralidad; todas buscan cercar la palabra al hombre común.

Como ya se vio en este trabajo, la primera manifestación de este tipo de escritura utilizada de manera continua y de forma deliberada la realizó Nicanor Parra (1914). Mario Benedetti dice que “Parra fue el primero en escribir este tipo de poesía, aunque no era coloquial, sino antipoeta, pero yo no lo conocía personalmente, ni había leído jamás un poema suyo, incluso pasaron muchos años para que yo pudiera conseguir un ejemplar, y lo conseguí la única vez que me dejaron entrar en los EE.UU. Su obra no había llegado ni a Uruguay ni a Argentina, que eran los mercados que yo tenía más a mano. Había oído hablar de él, pero sólo conocí su obra años más tarde.”⁶⁵² La misma Alemany Bay afirma que hay una “posibilidad de que entre la poesía conversacional o coloquial y la antipoesía no existen tantas barreras como propuso Fernández Retamar en su artículo ‘Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica’”.⁶⁵³ Más adelante analizo estas diferencias para verificar que, en efecto, no hay fundamentos para diferenciar ambas tendencias. Hay que subrayar que todas iban tras un mismo proyecto común que fue romper con el hermetismo reinante en la poesía latinoamericana desde comienzos de siglo, y que buscaban el propósito de “elaborar un tipo de poesía que realmente los identifique con lo que quieren expresar y comunicar al lector.”⁶⁵⁴

La obra que abre el cauce de la antipoesía es *Poemas y antipoemas* (1954). Pero Fernández Retamar propone otras obras que él ve en la misma línea, como *Poemas de la oficina* (1956) de Mario Benedetti, *Faz* (1956) de Samuel Feijoo, *Tarumba* (1956) de Jaime Sabines. Ya para 1960 Ernesto Cardenal publica *Hora 0*. Un año después sale *Gethsemani, Ky*. Parra entonces presenta *Versos de salón* en 1962, y Jaime Sabines publica *Recuento de*

⁶⁵¹ Samuel Gordon, “Los poetas ya no cantan ahora hablan” en (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco), University of Pittsburgh *Revista Iberoamericana* número especial dedicado a las Letras mexicanas, vol. LVI, enero-marzo, 1990, núm. 150 (complemento del núm. 148-149), p. 256.

⁶⁵² Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, pp. 63-64.

⁶⁵³ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1ª edición completa, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XCII, Santafé de Bogotá, 1995.

⁶⁵⁴ Carmen Alemany Bay, *Poéticas coloquiales hispanoamericanas*, p. 30.

poemas ese mismo año. Para 1964, Cardenal entrega *Salmos* y en 1965, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Y finalmente en 1967, aparece la obra *Canciones rusas* de Parra.⁶⁵⁵ Todos estos poetas están en el linde generacional pero no todos escriben antipoesía, tal como lo propuso Nicanor. La diferencia que no percibe Fernández Retamar es que aunque es cierto que la antipoesía surgió como un movimiento contra la poesía establecida, en particular la de Pablo Neruda, al final de cuentas Parra fue contra todo lo que se percibía como “intocable”; su tono cínico, a veces amargo, puede interpretarse como una señal errónea de que la antipoesía es “demoledora”⁶⁵⁶. No obstante, detrás de ese método arrasador florecieron muchas propuestas que provinieron de ahí. Una vez destruido el poema –por la labor necesaria del antipoeta–, alguien debía reconstruir. De ahí la eficacia de sus famosos papirotazos.⁶⁵⁷

No obstante, el estallido de estos papirotazos pasó inadvertido. Fernández Retamar y Benedetti hablaron de un rompimiento con la antipoesía. Como ya se mencionó en páginas anteriores, la razón de fondo es una cuestión política, no poética. En realidad, la mayoría de los estudiosos y críticos ven la continuidad de la antipoesía en la poesía coloquial, y este cauce, a su vez, viene desde la poesía modernista “que a finales de siglo luchó por la renovación del lenguaje poético afincándose en lo postparnasiano y lo postsimbolista”.⁶⁵⁸ Ya la segunda etapa del movimiento modernista habría traído una renovación del lenguaje en el interior de una poética cargada de retoricismo. Después le seguirá una tercera ruptura en la época vanguardista. Como mencionó Federico Schopf, “a pesar de que muchos poetas vanguardistas como Huidobro, Vallejo, Guillén, entre otros, escribieron en un comienzo poemas de tránsito en el mejor de los casos aún contaminados de Modernismo, su relación con la poesía y poética anterior fue fundamentalmente de ruptura”.⁶⁵⁹ Con la antipoesía se asientan los nuevos elementos más libertarios de las vanguardias y, posteriormente, Parra los volcará en un lenguaje sin mediaciones.

La antipoesía no es, por lo tanto, sólo demolición sino resistencia a un lenguaje que había perdido gran parte de su poder de trasgresión. “La dificultad de asimilar la antipoesía

⁶⁵⁵ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 164.

⁶⁵⁶ Roberto Fernández Retamar tacha la antipoesía de “demoledora” en el artículo, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 174.

⁶⁵⁷ Nicanor Parra, *Pablo Neruda y Nicanor Parra, Discursos*, Nacimiento, Santiago de Chile, 1962, p. 13.

⁶⁵⁸ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 23.

⁶⁵⁹ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, p. 191.

a la forma genérica reconocida como discurso poético es la que le proporciona no solamente la resistencia, sino que la transforma en casi un programa de acción”.⁶⁶⁰ Este acierto lo aprovecharán después la poesía coloquial y sus derivados.

Después de Parra viene Ernesto Cardenal (1925) quien escribe lo que él llamará el exteriorismo. Ésta es una línea poética que estableció José Coronel Urtecho (1906) a partir del imaginismo de Ezra Pound. Sin embargo, quien lo lleva a su máximo desarrollo es Ernesto Cardenal. Los exterioristas toman una serie de propuestas ideogramáticas de origen oriental que Pound había usado en sus poemas para recrearlas en su “nuevo realismo”. Sin embargo, los exterioristas se acercan a la prosa, a la escritura concreta, anulan el “yo” para dar paso a otras voces dentro del poema, retratan la realidad e incluyen otros géneros en la poesía, tal como lo hacen los poetas coloquiales.

Como latas de cerveza vacías y colillas
de cigarrillos apagados, han sido mis días.
Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
y desaparecen, así ha pasado mi vida.
Como automóviles que pasaban rápidos por las carreteras
con risas de muchachas y música de radios...
Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos
y las canciones de los radios que pasaron de moda.
Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,
más que latas vacías y colillas apagadas,
risas en fotos marchitas, boletos rotos,
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares.⁶⁶¹

Para Ernesto Cardenal, la poesía exteriorista expresa las ideas o sentimientos con imágenes reales del mundo exterior. Lo que Cardenal indica con esta palabra es que exterior se opone a interiorista. Él dice que el exteriorismo produce una poesía concreta, opuesta a abstracta (que es onírica, surrealista y hermética).

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con sus apellidos, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. En este sentido, la poesía conversacional también es exteriorista. Pero la poesía exteriorista es más amplia que la

⁶⁶⁰ Mario Rodríguez, *Órbita de Nicanor Parra*, Cuadernos del Bío Bío, Ediciones Universidad de Concepción, Santiago de Chile, 1995, p. 29.

⁶⁶¹ Ernesto Cardenal, “Como latas de cerveza vacías” en *Poesía escogida*, Insulae Poetarum, Barral editores, Barcelona, 1975, p. 34.

conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos o científicos, o documentos históricos, o fragmentos o cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente “conversacional”. Son temas propios no de la conversación, sino de la prosa –equivocadamente restringidos a la prosa anteriormente. Es decir, la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa.⁶⁶²

Como se puede apreciar, las diferencias con la poesía coloquial son tan sutiles que sería ocioso tratar de establecer las verdaderas distinciones. Como indica Alemany Bay: “intentar separar en este sentido la poesía exteriorista de la de los poetas coloquiales no es razonable, ya que muchos poetas que forman parte de este grupo no conservan en algunos de sus poemas la ‘conversacionalidad’ o el ‘tono conversacional’ y sí introducen textos históricos, fragmentos de cartas o términos técnicos”.⁶⁶³ En realidad, como todas estas vertientes partieron de la antipoesía y surgieron de la misma necesidad, todas suelen utilizar las mismas herramientas. Gordon Brotherston habla de la influencia de la poesía estadounidense en la poética de Cardenal en su libro *Latin American Poetry*: “Cardenal learned to focus on his subject in this way largely through his deep knowledge of poetry in English, especially Pound’s. The detailed and exterior language of the *Cantos* is unmistakable in *Hora 0*, down to such precise techniques as quoting from magazines like *Time*. (In fact, his critics have complained that his verse read like a translation from English.)”⁶⁶⁴ *Hora 0* se ha considerado como su primera obra importante junto con *Epigramas*, que surgió en las “Noches Tropicales de Centroamérica”⁶⁶⁵, en una atmósfera de dictadores, miseria e injusticia.⁶⁶⁶ “Nicaragua, su gente, su cultura, su tierra y clima, su historia social de hoy, ayer, mañana, está en el centro de su trabajo. En 1954 se produce, en abril, una rebelión contra el somocismo. En ella participa activamente Ernesto Cardenal; el

⁶⁶² Paul W. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo. Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Tamesis Books, Londres, 1984, p. 32.

⁶⁶³ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 32.

⁶⁶⁴ Gordon Brotherston, *Latin American Poetry, Origins and Presence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975, p. 175. Traducción: Cardenal aprendió a enfocarse en el tema de esta manera en gran parte debido a su profundo conocimiento de la poesía en inglés, especialmente la de Pound. El lenguaje detallado y exteriorizado de los *Cantos* sin duda está en *Hora 0*, visto en técnicas precisas tales como las de citar de revistas como *Time*. (De hecho, sus críticos se han quejado de que sus versos son como una traducción del inglés.)

⁶⁶⁵ Ernesto Cardenal, “Hora 0” en *Poesía y Revolución*, Colección Filosofía y Liberación Latinoamericana, Editorial Edicol, México, 1977, p.11.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 174.

régimen logra dominar el alzamiento y Ernesto pasa un tiempo en la clandestinidad, pero no llega a caer preso. *Epigramas* (esos pequeños poemas políticos-sociales-amorosos donde lo cotidiano en plena intensidad es asumido como la raíz vital de lo poético) y *Hora 0* (el extenso poema en 4 partes sobre la explotación, la tiranía y la rebelión nicaragüense-centroamericana) se alimentan significativamente de esa experiencia”.⁶⁶⁷

Los campesinos hondureños traían el dinero en el sombrero
cuando los campesinos sembraban sus siembras
y los hondureños eran dueños de su tierra.
Cuando había dinero
y no había empréstitos extranjeros
ni los impuestos eran para Pierpont Morgan & Cía.
y la compañía frutera no competía con el pequeño cosechero.
Pero vino la United Fruit Company
con sus subsidiarias la Tela Railroad Company
y la Trujillo Railroad Company
aliada con la Cuyamel Fruit Company
y Vaccaro Brothers & Company
más tarde Standard Fruit & Steamship Company
de la Standard Fruit & Steamship Corporation:
[...]
La condición era que la Compañía construyera el Ferrocarril,
pero la Compañía no lo construía,
porque las mulas en Honduras eran más baratas que el Ferrocarril,
y “un Dibutado más bbarato que una mula”
—como decía Zemurray—
aunque seguía disfrutando de las exenciones de impuesto
y los 175.000 acres de subvención para la Compañía,
con la obligación de pagar a la nación por cada milla
que no construyera, pero no pagaba nada a la nación
aunque no construía ninguna milla (Carías es el dictador
que más millas de línea férrea no construyó)⁶⁶⁸

La fuerza de Cardenal yace precisamente en dar datos del exterior para que hablen por sí mismos y que sea el lector quien les dé unidad dentro del poema. Así, “la poesía comienza a ser crónica, en tanto el poeta es hombre, es decir: historia social”. Esa es la preocupación que se verá a lo largo de su obra ya que “[...] se trata de una poesía donde Cardenal es cronista de su tiempo social específico, mediador entre los hechos y los hombres para que la relación entre ellos se plene de significado transformador. Es aquí donde el poeta se

⁶⁶⁷ Introducción de Joaquín Marta Sosa en Ernesto Cardenal, *Poesía en uso (Antología 1949-1978)*, selección de Ernesto Cardenal y Joaquín Marta Sosa, Colección Poesía Mayor, El Cid Editor, Argentina, 1979, p. 9-10.

⁶⁶⁸ Ernesto Cardenal, “Hora 0” en *Poesía y Revolución*, pp. 11-12.

subordina, y por ello se hace poeta, a la misión de hacer una poesía para el uso del ‘estar’ y no del ‘ser’ del hombre (como dice Antidio Cabal); es decir, un poesía beligerante, eficaz en el debate social y político a favor de otra forma histórica de existencia”.⁶⁶⁹

Ahora bien, Daniel Torres⁶⁷⁰ usa el término “antipoesía conversacional” para calificar la poesía de José Emilio Pacheco. Torres plantea que nada impide la existencia de una antipoesía conversacional latinoamericana. Mientras que Norma Klahn habla de un realismo coloquial en el caso de Sabines.⁶⁷¹ Ella toma como punto de referencia lo que los mismos autores coloquiales definieron sobre su lenguaje poético. No obstante, esta denominación también se puede aplicar a la obra de Pacheco. Por tanto, estamos ante una mezcla terminológica. Incluso, los mismos poetas se contradicen. Pacheco dice que ya nadie quiere usar la palabra “antipoesía”, aunque a él mismo se le defina como un antipoeta coloquial. Pero esto no parece importar. Él explica en la revista *Vuelta*⁶⁷² que “el realismo coloquial (ya nadie quiere llamarlo antipoesía) está en la línea avasalladoramente dominante”.⁶⁷³ Por ende, “el ensayista y escritor mexicano identifica la poesía coloquial con la anti-poesía”.⁶⁷⁴ Lo cierto es que, sin importar la denominación, tanto Pacheco como Sabines incorporan una estética cuya tendencia es claramente realista y que tiende a romper con el lineamiento vanguardista. La convergencia en un lenguaje coloquial a través de las mismas técnicas es razón suficiente para que todos sean parte del mismo objetivo poético. Lo innegable es que desde la antipoesía hasta la poesía coloquial de tono conversacional han surgido modos de acercar la palabra a la realidad inmediata. Norma Klahn explica este fenómeno así:

Conscientes de su afán renovador, articularon una nueva poética. El poema debe ser, dice Parra, “un himno a la vida, no a la belleza, es la vida en palabras... la antipoesía es una poesía comprometida”. Para Enrique Lihn “la poesía en un momento, reconoce la relación del texto en una situación, por así decirlo, concreta, en la que están incorporados elementos políticos, biográficos, etc.” Ernesto Cardenal concibe la poesía como una creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos. Jaime Sabines

⁶⁶⁹ Introducción de Joaquín Marta Sosa en Ernesto Cardenal, *Poesía en uso (Antología 1949-1978)*, p. 10.

⁶⁷⁰ Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990.

⁶⁷¹ Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional” en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual*, Editorial Katún, México D.F., 1987.

⁶⁷² José Emilio Pacheco, “Reseña de *Nuevo recuento de poemas* de Jaime Sabines”, *Vuelta*, números 9-8, México, D. F., 1977, p. 34.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁷⁴ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 28.

insiste que el poeta debe nutrirse de las vivencias diarias de lo cotidiano de la sociedad en que vive. De allí que podemos hablar de “antipoesía” en el caso de Nicanor Parra, de “poesía exteriorista” en el caso de Ernesto Cardenal, de “poesía situada” en el caso de Enrique Lihn y de “realismo coloquial” en Sabines, todos incorporados a una nueva estética de tendencia realista.⁶⁷⁵

José Emilio Pacheco entra a la poesía coloquial a partir de su libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968). También es característico *Irás y no volverás* (1969-1972), dedicado a José Carlos Becerra. Sin embargo, cabe aclarar que no todos los poemas en estos libros son coloquiales. José Emilio Pacheco ha tenido una actitud más apegada a la tradición europea –nada de malo en ello–, y en varios libros el lenguaje sigue siendo hermético y el plano semántico es complejo. El sentido general debe descifrarse, es decir, hay cierta ambigüedad ya sea porque hay que reelaborar el poema a partir de referencias o porque el contenido se mueve en un código cultural poco accesible. Esto no tiene nada de popular. A diferencia de otros poetas conversacionales, “Pacheco sólo conserva el tono. Un sistema complejo de epígrafes de la alta literatura –léase canónica–, con dedicatorias, textos convocados, versiones, intertextos y hasta notas al pie de algunos poemas; en distintos tonos y niveles de hablantes diversos, voces y heterónimos, quienes a su vez lo entremezclan con términos publicitarios, anglicismos, neologismos sutiles y locuciones extranjeras en casi todos los idiomas que utilizan el alfabeto latino, hacen de la suya, una poesía extremadamente culta y hasta cuasi políglota, cargada de nostalgias por el canon elevado del Establishment anterior”.⁶⁷⁶ Sin embargo, en los poemas en que se aprecia más la coloquialidad son los que tienen que ver con los temas sociales.

UN MARINE
Quiso apagar incendios con el fuego.
Murió en la selva de Vietnam
y en vano.⁶⁷⁷

Aunque algunos poemas apuntan en esta dirección, la mayoría no. Digamos que el

⁶⁷⁵ Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional” en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, pp. 93-94.

⁶⁷⁶ Samuel Gordon, “Los poetas ya no cantan ahora hablan” (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco), University of Pittsburgh *Revista Iberoamericana* número especial dedicado a las Letras mexicanas, vol. LVI, enero-marzo, 1990, núm. 150 (complemento del núm. 148-149), p. 264-265.

⁶⁷⁷ José Emilio Pacheco, “Un marine” en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en *Tarde o temprano [poemas 1958-2000]*, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, México, 2000, p. 66.

culturalismo de Pacheco se ha interpuesto en su camino. Aún así, su postura política (de tendencia socialista) le ha facilitado la entrada a la poesía coloquial. Además, él mismo lo garantizó al haber mostrado una actitud comprometida con su poema 1968 (citado aquí) que habla de la matanza de Tlatelolco. Lo cierto es que José Emilio Pacheco no sería el más representativo de la coloquialidad. Sin duda alguna, el puesto lo ganaría Sabines, más dispuesto a ser un poeta popular. “Fácil resulta afirmar que una poesía se elabora con la experiencia impuesta por lo cotidiano, no importa si por ‘su realismo de hospital y burdel’ como escribe Octavio Paz, pero difícil resulta asimismo entender que tal experiencia requiere una captación generadora de imágenes, decisiva para que el poema traduzca, en estético equilibrio, lo que emerge del lenguaje común y lo que, con cierta sensibilidad creadora, transforma dicho lenguaje”.⁶⁷⁸ El realismo coloquial de Jaime Sabines, a quien se le considera uno de los exponentes que más se acercó a una poesía clara ya desde 1950 con su poemario *Horas*, ofrece un lenguaje cotidiano con acento en una comunicación clara. Carmen Alemany Bay reconoce su lugar en esta corriente: “Sabines es un precursor de la poesía coloquial desde sus primeros poemarios. Cuando aún en América Latina no se había sistematizado de una forma tan rotunda como en los años 60 la poesía coloquial, en muchos textos del poeta mexicano hallamos claras muestras que hacen explícita esta obra poética hispanoamericana”.⁶⁷⁹ En el poema “Uno es el hombre” Sabines dice:

Uno es el hombre.
Uno no sabe nada de esas cosas
que los poetas, los ciegos, las ramera,
llaman “misterio”, temen y lamentan.
Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,
y no bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra
(La tierra que es la tierra y es el cielo
como la rosa rosa pero piedra).⁶⁸⁰

En este poema de 1950, encontramos la coloquialidad a lado de la desmitificación general – que venía de la antipoesía de Parra–, la cual subraya el carácter no metafísico del poeta a quien Sabines equipara con el ciego y la ramera. Se entiende que el poeta ya no es un

⁶⁷⁸ Mónica Mansour, *Uno es el poeta: Jaime Sabines y sus críticos*, SEP, México, 1988, p. 210.

⁶⁷⁹ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 149.

⁶⁸⁰ Jaime Sabines, *Nuevo recuento de poemas*, Biblioteca paralela, Joaquín Mortíz, México, D.F., 1977, p. 19.

visionario, como en el romanticismo, ni pertenece a algún sector privilegiado. Como legado vanguardista, Sabines elimina el nexos “que”, mismo que evitaban el creacionismo y el ultraísmo, diciendo (que) “temen y lamentan.” Otra desmitificación, que sitúa al poeta en la realidad, es que el hombre común y el poeta nacen desnudos y sucios. Aquí ya no hay dioses a lo Huidobro. Y si nos queda duda, Sabines subraya que uno “no bebió metáforas de leche”, más bien, bebió metáforas de vida. Al mencionar la tierra se reafirma la idea de pertenencia y de sencillez, un lenguaje que entendería un campesino. Lo que Sabines menos propone en sus poemas es la pretensión. Aunque es cierto que en varias composiciones no abandona la rima, a veces consonante, lo que recuerda la influencia de otros poetas como Neruda.

En todo caso, Sabines define su realismo coloquial así: “Yo pienso que la poesía es la personalización de las cosas, pero debe ser una personalización que trascienda, que sirva de ejemplo lo que me pasa a mí y lo que te pasa a ti. Que podamos coincidir en las emociones en los sentimientos. Para mí la poesía es más que nada el relato emocionado de las cosas”.⁶⁸¹ Ese relato lo vemos en “El parálítico”:

Vino a mirar y se ha quedado quieto.
No se mueve, no puede levantarse.
Sobre su espalda tiene un ángel negro.
Y se queda postrado días y días
con su risa tostada y su silencio.
Aunque quisiera, aunque llorara
por correr, no puede. Su cuerpo
ya enemigo lo detiene.
¡Qué sollozo callar y qué lamento!
Enraizado, sembrado como un árbol.
con el tronco agitado y en el viento,
le salen ojos por la piel,
tiene otros cuerpos
en el aire vecino, y se está quieto.
Un plomo oscuro en las piernas,
un hongo de plomo le crece lento.
Porque está atado, amarrado,
tiene el corazón más suelto.⁶⁸²

La “poesía situada” de Enrique Lihn también tiene que ver con una propuesta realista que sitúa la palabra en el presente, en el objeto que nombra.

⁶⁸¹ Mónica Plasencia, *Habla Jaime Sabines*, Ediciones El tucán de Virginia, México, 2007, p. 23.

⁶⁸² Jaime Sabines, “El parálítico” en *Nuevo recuento de poemas*, p. 150.

No se puede dudar:
de los sesenta mil agentes del FBI y la CIA,
sólo uno que otro ha mostrado la hilacha
en su intento por trepar a los carros alegóricos y
ocupar un lugar bamboleante
junto a esas bellezas que lo eclipsan todo en la
apoteosis del triunfo, menos el sentido de
nuestra derrota.⁶⁸³

En este poema Lihn se refiere a los acontecimientos que ocurrieron en Chile en 1964 y critica el imperialismo estadounidense. Enrique Lihn (1929) desarrolló una estética más concreta, menos metafórica, a partir de su encuentro con Nicanor Parra. Esto se aprecia en su segundo libro *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), que aunque se trata de una poesía introvertida, de tono filosófico, ya muestra una estructura narrativa que será más constante en su obra. Su versículo de largo aliento rescata una realidad profunda e irónica. Su poesía se llena de coloquialismos y de giros conversacionales que hablan de historias cotidianas. Con el libro *Poesía de paso* gana el Premio Casa de las Américas en 1966. Este poemario “está compuesto por poemas políticos con una fuerte dosis de interiorización poética, por poemas que muestran incidencias de viajes por la realidad europea y, finalmente, por una evaluación de la pérdida del lugar de la infancia. Aquí se acrecienta también el lenguaje conversacional y las formas narrativas articuladas a temáticas tratadas en forma irónica y que rechazan la alienación del mundo moderno”.⁶⁸⁴ La razón por la que su poesía se nombró situada es porque “Lihn realiza un arte exorcizante, situado, tenazmente subjetivo, centrado en la incertidumbre de la existencia humana, que se deshace de su pasado sin consolidar ningún futuro esperanzado”. En este tiempo publicará *Escrito en Cuba* (1968), país donde vivió y en el que trabajó para la revista Casa de las Américas, y *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), “definido por el propio Lihn como un libro de ‘poesía contra la poesía’” en el que “se cuestiona la misma palabra poética”.⁶⁸⁵ Lo cierto es que no ha habido mucha crítica en torno a la obra de Enrique Lihn. En todo caso, ha sido él mismo quien aclaró sus propuestas “al señalar su tendencia a rechazar en su trabajo la polaridad entre lo objetivo y lo subjetivo y a postular un tercer término en que ambas dimensiones se

⁶⁸³ Enrique Lihn, “La derrota” en *Poesía de paso, Antología*, Libros del ciudadano, Lom ediciones, Santiago de Chile, 1988, p. 102.

⁶⁸⁴ Naín Nómez, *Poesía chilena contemporánea, Breve antología crítica*, Fondo de Cultura Económica, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1992, pp. 290-291.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 291.

disuelven. A su juicio, la poesía conversacional, tendencia que alguna vez se le atribuyó, incorpora en el texto muchos elementos de la vida privada o de la subjetividad que debieran extirparse. Al mismo tiempo, se desarrolla un sujeto de la enunciación, que tiene un carácter objetivo, que pretende ser una construcción lingüístico-literaria a la que se incorporan elementos circunstanciales⁶⁸⁶:

Ahora que quizás, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí.

Escribí: fui la víctima
de la mendicidad y el orgullo mezclados
y ajusticié también a unos pocos lectores;
tendí la mano en puertas que nunca, nunca
he visto:
una muchacha cayó, en otro mundo, a mis
pies.

Pero escribí: tuve esta rara certeza,
la ilusión de tener el mundo entre las manos
–¡qué ilusión más perfecta! Como un cristo
barroco
con toda su crueldad innecesaria –
[...]
De la vida tomé todas estas palabras
como un niño oropel, guijarros junto al río:
las cosas de una magia, perfectamente
inútiles
pero que siempre vuelven a renovar su en-
canto.⁶⁸⁷

Como se puede apreciar, no hay tantas distinciones en todas las variantes de la poesía coloquial tal como se ha pretendido. El hecho de que cada poeta haya querido delimitar un territorio también es una pretensión, digamos, del ego poético. El denominador común en todos los casos es –antes y ahora– la proximidad a la realidad y su vínculo un lenguaje menos codificado. En mayor o menor medida, todos recurren al prosaísmo y/o a la narratividad; todos apelan por el lenguaje cotidiano para recrear el tono de la conversación.

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 293.

⁶⁸⁷ Enrique Lihn, “Porque escribí” en *La musiquilla de las pobres esferas*, en Naín Nómez, *Poesía chilena contemporánea Breve antología crítica*, p. 313.

En cuanto a los recursos poéticos, en todos encontramos la anáfora, la aliteración, el paralelismo, la ambigüedad, la polisemia, la sencillez sintáctica, la claridad semántica y el uso de la reticencia, por mencionar los más utilizados. Así mismo, todos recurren al verso libre y al poema rítmico sin métrica. En síntesis, todos han favorecido la internacionalización del fenómeno, lo que ha dado sentido a los procesos individuales.

Si acaso, la distinción más radical viene de los mismos poetas coloquiales con la antipoesía parriana. En el artículo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”,⁶⁸⁸ citado varias veces en este trabajo, Roberto Fernández Retamar enumeró algunos puntos de la poesía coloquial de tono conversacional para distinguirla de la antipoesía de Parra. Explica en qué radican las diferencias, ya que reconoce que están emparentadas aunque recalca que no son lo mismo. Para avistar estas supuestas diferencias, menciono los puntos que señala Fernández Retamar y a la vez comento y doy ejemplos de ambas tendencias para contrastar lo subjetivo de los juicios:

- 1) “La poesía conversacional se define positivamente, e incluso yo diría que se cuida poco de definirse: se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición”.⁶⁸⁹

Esto lo desmiente la cantidad de material teórico que el mismo Fernández Retamar ha escrito sobre la poesía coloquial de tono conversacional. También Benedetti se ha ocupado de teorizar sobre el tema en *Los poetas comunicantes*⁶⁹⁰ y en *El ejercicio del criterio*,⁶⁹¹ en el que recopila artículos sobre varios poetas coloquiales. Ambos han sido los más entusiastas en hablar de la poesía coloquial, pero Fernández Retamar, en especial, ha explicado y **definido** lo que es esta corriente de la que, de alguna manera, se siente fundador. Eso no evita que caigan en contradicciones, por lo menos en el caso de Fernández Retamar.

- 2) La antipoesía “tiende a la burla, al sarcasmo; la poesía conversacional tiende a ser grave, no solemne, aunque no excluye el humor”.⁶⁹²

⁶⁸⁸ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 164.

⁶⁸⁹ Ibidem, p. 174.

⁶⁹⁰ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Marcha editores, 2ª edición, México, 1981.

⁶⁹¹ Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, Barcelona, 1995.

⁶⁹² Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 174.

Esto es inexacto, en la poesía coloquial encontramos ejemplos sarcásticos y graves. Roque Dalton dice en “Americalatina”:

El poeta cara a cara con la luna
fuma su margarita emocionante
bebe su dosis de palabras ajenas
vuela con sus pinceles de rocío
rasca su violincito pederasta.

Hasta que se destroza los hocicos
en el áspero muro de un cuartel.⁶⁹³

Y Juan Gelman da otro ejemplo en “El frío de los pobres”:

el frío de los pobres que un día triunfarán/cruje
en el fondo del país/torturado/callado/
crepita otoñando padeceres/se le caen
hojitas/olores secos/van al suelo/se pudren

alimentando la furia que vendrá/alma mía
que sí crecés contra las bestias/dame
valor o fuego/pueda podrirme/continuar/
para que coma la victoria⁶⁹⁴

Y en la antipoesía desde luego hallamos poemas con un humor evidente:

SE RUEGA NO FUMARX
estamos x aterrizar
en
el
aeropuerto
de
Santiago de Chile
Passengers are kindly requested to keep their mouths shut
thank you⁶⁹⁵

- 3) La antipoesía tiende al descreimiento mientras que la poesía conversacional afirma sus creencias, “en algunos casos políticas y en otras religiosas o ambas”.⁶⁹⁶

Esto es cierto en parte, porque el *leitmotiv* de la antipoesía lo dio la época histórica, la suma de dos guerras mundiales más el descreimiento de los valores que había postulado el inicio

⁶⁹³ Roque Dalton, “Americalatina” en *Taberna y otros lugares*, Letras editores, México, 1988, p.23.

⁶⁹⁴ Juan Gelman, “El frío de los pobres” en *Si dulcemente*, Poesía 45, Lumen, Barcelona, 1980, p. 88.

⁶⁹⁵ Nicanor Parra. “Se ruega no fumarx” en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 309.

⁶⁹⁶ Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 174.

del siglo XX en el lema “orden y progreso”. Aún así, Parra se ocupó de dismantlar toda estructura y en este ejercicio deconstructor, construyó nuevos paradigmas. La negación daba, necesariamente, la afirmación al desenmascarar la mentira:

Yo GALÁN imperfecto
yo danzarín al borde del abismo,

yo sacristán obsceno
niño prodigio de los basurales,

[...]
yo concripto remiso
yo ciudadano con derecho a voto,

yo ovejero del diablo
yo boxeador vencido por mi sombra,

[...]
yo de pie en una roca de cartón:
háganse las tinieblas
 hágase el caos,
háganse las nubes,

yo delincuente nato
sorprendido infraganti

robando flores a la luz de la luna
pido perdón a diestra y siniestra
pero no me declaro culpable.⁶⁹⁷

Con Parra se alcanzan los bordes para regresar, inevitablemente. “Parra enfrenta al poema tradicional, haciendo que su cansancio reiterado, su desgaste y su experiencia casi desechada por el tiempo transcurrido, se reavivan en el sarcasmo, la ironía, la reacción prosaica o su cuestionamiento interno. En ese sentido, se trata de religarlo a un lenguaje cotidiano y a una experiencia real del hombre de su tiempo, rechazando el carácter de lengua especial que le ha sido asignado al lenguaje poético en la tradición occidental. De ahí la primacía que tienen en un texto las oraciones en libertad, las asociaciones libres, el montaje, el *collage* de los titulares de prensa, las frases hechas, los estereotipos, las

⁶⁹⁷ Nicanor Parra, “Yo pecador” en *Canciones rusas*, en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 129.

expresiones científicas y literarias, el reportaje, el aviso comercial y otras formas relacionadas con el *ready made*".⁶⁹⁸

- 4) La antipoesía tiene un sentido demoledor por "aquellas características (burla, descreimiento) [...] con el cual se vuelve con frecuencia al pasado", mientras que la poesía conversacional, aunque puede ser crítica del pasado lo ve "con cierta ternura" y "es capaz de mirar al tiempo presente y de abrirse al porvenir".⁶⁹⁹

Esto también es relativo, se pueden encontrar no pocos poemas coloquiales con un sentido demoledor que retomen el pasado:

abrevadero embalse mito
cripta de penurias almacenadas
en las cuatro estaciones
y a los cuatro vientos

con soledad no ofendo ni temo
y no obstante temes y te temen
ofendes y te ofenden
ocurre que la soledad no es un seguro
ni menos un sagrado

soledad no es libertad
(ya es hora de aceptarlo)
sino pálida añoranza del otro
o de la otra
del borde de la infancia
de dos o tres misiones incumplidas⁷⁰⁰

También hay antipoemas que se basan en el presente y apuntan al futuro, como en "Ultimátum":

o redactan de una vez x todas
la encíclica de la supervivencia carajo
o voy a tener que redactarla yo mismo
solloza a voz en cuello
vuestro señor Jesucristo
de Elqui
Domingo Zárate Vega
alias el *ecólogo* del norte chico
hurry up!

⁶⁹⁸ Naín Nómez, *Poesía chilena contemporánea Breve antología crítica*, pp. 224-225.

⁶⁹⁹ Roberto Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 174.

⁷⁰⁰ Mario Benedetti, "Aquí lejos" en *Las soledades de Babel*, Punto de lectura, México, 2002, p. 25

eternidades hay pero no muchas

el planeta ya no da para +⁷⁰¹

5) La antipoesía suele “señalar la incongruencia de lo cotidiano; la poesía conversacional suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano”.⁷⁰²

Este es un juicio subjetivo. El lector encontrará ejemplos en ambos bandos que apuntan a lo mismo. Por supuesto que la sorpresa y el misterio de Parra yacen más en la ironía de lo cotidiano, ¡lo cual puede ser incluso más sorprendente! Es decir, Parra descubre tantas contradicciones y paradojas en lo que vemos como normal (y establecido), que uno como lector no puede dejar de sonreír... y sorprenderse con ese hallazgo. Como lo hallamos en “Cristo de Elqui dispara sobre el pianista”:

y con sobrada razón
este país no quiere + circo
pan es lo que queremos
y libertad
y derechos humanos
usted no sabe lo que pasa aquí
infórmese maestro
o se va con la música a otra parte⁷⁰³

O éste:

Dime cuáles son para ti
las 10 palabras más bellas de la lengua castellana
y te diré quién eres⁷⁰⁴

Por otro lado, como la poesía coloquial también se ocupa de denunciar, es fácil encontrar crítica que señala las incongruencias no sólo de lo cotidiano sino de lo que circunda lo cotidiano. Juan Gelman habla del dolor de la victoria en “Para que coma la victoria”:

para que coma la victoria/almísimas
le fueron dadas/compañeros/tristeza profunda
donde estallaban niñas de mirar

⁷⁰¹ Nicanor Parra, “Ultimátum” en *Mai mai peña* Discurso de Guadalajara en *Poemas para combatir la calvicie*, p.368.

⁷⁰² Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 174.

⁷⁰³ Nicanor Parra, “Cristo de Elqui dispara sobre el pianista” en *Hojas de Parra*, en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 299

⁷⁰⁴ Nicanor Parra, *Chistes para desorientar a la policía* en *Poemas para combatir la calvicie*, p. 251.

la gran maldad del mundo/pechos que

no soportaban la aire como es/sin sentir o sintiendo
cómo debiera ser la pura noche/o sur/o patria de su caminar
sobre huesitos que se mueren de hambre
de dichas por venir/huesitos que

se abrían la pecho como desnudez/
como escribir en el alma de la noche
las gracias por la luz que recibiéramos/
o amor al cuello quieto en respirar⁷⁰⁵

- 6) La antipoesía “tiende a engendrar una retórica cerrada sobre sí y fácilmente transmisible; la poesía conversacional, por su parte, es más difícilmente encerrable en fórmulas, y por ahora no parece tender tanto a encerrarse sobre sí, sobre su propia retórica, sino a moverse hacia nuevas perspectivas”.⁷⁰⁶

Aquí se delata el mayor error al creer que la poesía conversacional (o coloquial) no cabe en fórmulas cuando ya desde los setenta se veía cierta repetición y un inevitable agotamiento. Los mismos poetas coloquiales empezaron a recurrir a temas intimistas desde antes de que cayera el ideal comunista en 1989. La misma Carmen Alemany Bay, una de las principales estudiosas de estos movimientos, menciona que surgió un grupo de mujeres poetas nicaragüenses en los setenta que refrescaron la coloquialidad aportando sus propias visiones. “Estas mujeres poetas aprovechan el estilo directo de la poesía conversacional hecha fundamentalmente a partir de los 60 por los varones, e incluso logran renovar este estilo de hacer poesía que en los años 70 empezaba a anquilosarse y necesitaba una renovación interna. De alguna manera, este cambio vino de la mano de las mujeres poetas que dieron nuevas claves y significados al coloquialismo. El cambio estuvo determinado más por lo temático que por lo formal”.⁷⁰⁷ Alemany se refiere a Gioconda Belli, Michele Najlis, Ana Ilce Gómez, Yolanda Blanco, Rosario Murillo y Daysi Zamora.⁷⁰⁸

Ahora, en general, todos los puntos de Fernández Retamar son rebatibles. No hay diferencias radicales entre la antipoesía y la poesía conversacional. Como se ha señalado en este trabajo, los preceptos ideológicos y sociales eran parte del fundamento de la poesía

⁷⁰⁵ Juan Gelman, “Para que coma la victoria” en *Si dulcemente*, p. 89.

⁷⁰⁶ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 168.

⁷⁰⁷ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, pp. 181-182.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 180.

coloquial y un poeta semi-comprometido que parecía más ocupado en mofarse de todo que en establecer un lucha social sería no podía ser “parte de la familia”. Como suele establecerlo Benedetti, quien “divide la poesía hispanoamericana contemporánea en dos grandes ‘familias’: la nerudiana y la vallejiana”.⁷⁰⁹ Parra tampoco podría haber sido parte de la familia Fernández Retamar, como menciona él mismo: “no soy poeta *impersonal* de mi Revolución, porque la revolución no es una cosa impersonal. Yo soy una de esas gentes, y doy testimonio de ello. Doy testimonio de lo que me pasa, y de lo que le pasa a la ‘familia Retamar’: lo que nos pasa es la historia”.⁷¹⁰

Lo cierto para la historia de la poesía latinoamericana es que la poesía coloquial es un continuo lógico de la antipoesía. También es verdad que hoy en día la coloquialidad ya ha dado bastante de sí. Las distintas etapas de renovación que tuvo la poesía coloquial llegaron a un tope. Carmen Alemany Bay incluso ve un cambio en la temática de Roberto Fernández Retamar. Al referirse a su último libro, *Aquí*, menciona: “Y no sólo en este último libro sino que en la última etapa ya no existe esta insistente impaciencia en ver plasmados en su literatura los logros de la Revolución. Tal vez en una suerte de desilusión transitoria por la situación del país en los últimos años, hay un repliegue hacia el universo personal donde el poeta se descubre ante una realidad vivida. La palabra *recordar*, que es insistente en el último poemario, es buena muestra de ello”.⁷¹¹

En efecto, la poesía coloquial actual rara vez ofrece novedad, ha caído en fórmulas predecibles que muestran lo ya sabido. El tema social decayó casi a cero. Ahora lo cotidiano se remite a describir el diario vivir. No hay misterio ni sorpresa alguna en ese tipo de cotidianidad. Para decirlo en términos coloquiales, se ha vuelto aburrida. No por casualidad, la narrativa ha tomado un papel preponderante. El prosaísmo de la poesía coloquial alcanzó tal mimesis con la narrativa, que es mejor elegir cualquier relato con su riqueza estructural, sus tramas y sus desenlaces.

Habría que replantear los fundamentos de la poesía en general hoy día. La gente no está leyendo poesía porque no aporta datos *reveladores*. Ofrece más una novela “de acción” que un poema que nada más se centra en describir lo que todos sabemos. Hay poca originalidad

⁷⁰⁹ Mónica Mansour, *Tuya, mía, de otros La poesía coloquial de Mario Benedetti*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1979, p. 64.

⁷¹⁰ Entrevista a Fernández Retamar citada en Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, pp. 173-174.

⁷¹¹ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 175.

en la poesía coloquial contemporánea. La cotidianidad se volvió rutinaria y por ende, carente de interés. Existen diversos ejemplos que dan fe de esto. Ya no habría espacio para citarlos pero no hay más que hojear cualquier libro de poesía actual para comprobar esto.

La verdad es que Fernández Retamar no admite que el deterioro ya los alcanzó desde hace tiempo y no por ello el peso desfavorable recae en la antipoesía de Parra. Los antipoemas tuvieron que soportar el rechazo cuando aparecieron. Como menciona Schopf: “El rasgo más sobresaliente de los antipoemas –y el más chocante cuando hizo su aparición en la escena literaria de fines de los años cuarenta– es su utilización del tono y el discurso coloquial”.⁷¹² ¿Por qué la coloquialidad habría de permanecer inmóvil en más de cincuenta años?

No obstante, las diferenciaciones que señala Fernández Retamar son para no darle la concesión a Parra como *único* creador de la antipoesía. Para Fernández Retamar siempre ha habido antipoetas en todas las épocas: “el antipoeta de hace setenta, ochenta años, se llamaba Ramón de Campoamor; el Neruda de entonces se llamaba José Zorrilla (1817-1893)”.⁷¹³ Mientras que en el posmodernismo el antipoeta es Luis Carlos López, poeta colombiano. En realidad, él menciona a los poetas que Alemany Bay incluye como parte de un movimiento que inicia con un lenguaje más cercano a la prosa, sin que dejaran de todo el terreno de la poesía. Estos son Rafael Arévalo Martínez, guatemalteco, (1884-1975), Fernández Moreno, argentino, (1886-1950), José Z. Tallet, cubano, (1893-1989), de una generación posterior, mismos que nombramos en el capítulo II.

También hay cierto debate en torno a la palabra “antipoeta”. Vicente Huidobro ya había usado el término en el canto IV de *Altazor* (de 1931, aunque Huidobro dice que lo escribió en 1919⁷¹⁴): ‘Aquí yace Vicente, antipoeta y mago’.⁷¹⁵ Claro que Huidobro no quiso decir que sus poemas eran antipoéticos como lo hizo Parra; Huidobro hacía alusión, como en el resto de la poesía del siglo XX, a la ruptura con lo anterior, por ende, hablaba de una renovación. Para ser precisos, Huidobro se centraba más en rebatir el mimetismo en el proceso creador que la figura endiosada del poeta, con la que no estaba peleado del todo.

⁷¹² Federico Schopf, *Huellas del antipoema*, p. 773.

⁷¹³ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 164.

⁷¹⁴ Jaime Concha, “‘Altazor’, de Vicente Huidobro” en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Edición de René de Costa, El escritor y la crítica, Taurus 77, Madrid, 1975, pp. 283-300.

⁷¹⁵ Vicente Huidobro, *Altazor*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000. (Edición digital basada en la de Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931: www.cervantesvirtual.com)

Para Fernando Alegría, ni Lugones ni Macedonio Fernández ni Borges son precursores de la antipoesía. Sólo son partidarios de un criollismo “que en contraste con el modernismo suena bellamente real”. Para él, es más antipoeta César Fernández Moreno.⁷¹⁶ Por otro lado, Pedro Lastra dice: “El antipoema no es una denominación nueva. La usó en 1926 el poeta peruano Enrique Bustamante Ballivián”.⁷¹⁷ Por lo tanto, una vez más hallamos varias opiniones sobre un tema. Para Álvaro Salvador: “La antipoesía no consiste únicamente en adoptar un tono conversacional, unas palabras de familia o el vocerío de la plaza pública. La antipoesía también incorpora la ‘savia surrealista’. Esto no es exclusivo de la tradición vanguardista latinoamericana, aunque sea tardía. Jacques Prévert en Francia con sus *Paroles*, Hans Magnus Enzensberger en Alemania con *Poesía para los que no leen poesías* e incluso nuestra Gloria Fuerte son proyectos que se parecen al de Parra”.⁷¹⁸

Para Fernández Retamar, la sustitución de las expresiones coloquiales más comunes es un rasgo de la antipoesía de cualquier época, ya que son los prosaísmos, los momentos en que la poesía “se acerca voluntariamente a la prosa, o al coloquio, que no es lo mismo; la prosa es también una forma *de escribir*; el coloquio, la conversación, es lo que *hablamos* habitualmente”.⁷¹⁹ Aunque es pertinente hacer esta aclaración, también es verdad que si uno se adentra a la poesía de Parra, él establece lineamientos propios en su estilística. Es decir, después de leerlo concienzudamente uno cae en la cuenta de que en efecto *debe existir* un desacuerdo político entre ellos y es eso lo que más le molesta a Fernández Retamar. El método de Parra sienta las bases para un nuevo tipo de poesía. Parra plantea en una carta dirigida a Tomás Lago: “[...] ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre. [...] el individuo no tiene importancia en la poesía moderna sino como un objetivo de análisis psicológico; [...] Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias y las venas, los pensamientos, las

⁷¹⁶ Fernando Alegría, “Antiliteratura” en *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila (Letras Vivas), Caracas, 1974, p. 250.

⁷¹⁷ Pedro Lastra, “La generación chilena de 1938”, primera parte, aparecida en *El Mundo del Domingo*, La Habana, 6 de marzo de 1966, s/n.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 616.

⁷¹⁹ Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 168.

imágenes y las sensaciones, etc., etc.”.⁷²⁰ La carta está fechada 3 de noviembre de 1949, en Oxford.

Uno se preguntará si hay algo que reconozca Fernández Retamar en la antipoesía parriana. En el mismo artículo en que sienta las diferencias entre lo antipoético y lo conversacional, Fernández Retamar acepta que las primeras obras de Parra son las que dan la pauta de su obra y de lo antipoético como tal. Ahí menciona que a pesar de que su obra caiga en una retórica, eso “no implica obligatoriamente minimizar los primeros antipoemas y los *Versos de salón*”.⁷²¹ Esta concesión es por la innegable aportación parriana al habla poética. Lo que no va en Fernández Retamar es que insista en que la antipoesía es negativa y que no confiere la apertura que da la poesía coloquial de tono conversacional:

Quiero aventurar la hipótesis de que sus notas más evidentes no serán las más perdurables. Si se acepta la hipótesis previa, es decir, el paralelo con Campoamor y con el prosaísmo modernista, recordemos que aquellas maneras de poesía no se revelaron aperturas, sino caminos cerrados para la poesía. Esto acaso se debió a que se definían negativamente: eran anti... Es decir, se definían en razón del romanticismo o del modernismo; y quedaron presas de esos instantes creadores de los que al cabo, para decirlo en término matemáticos, eran funciones: eran funciones de los movimientos a los que se oponían. Por eso Lastra, a la hora de definir el antipoema, lo define negativamente.⁷²²

Es curioso que Fernández Retamar diga que es Lastra quien define negativamente la antipoesía cuando es él quien le adjudica lo de “camino cerrado”. Lastra precisó ciertos rasgos que se entienden como parte de un nuevo contexto coloquial, de una poesía más relajada que incluye el acento conversacional. Lastra sencillamente vio algunos aspectos principales:

- 1) La prescindencia de toda retórica.
- 1) La sustitución de un vocabulario poético gastado por las expresiones coloquiales más comunes, entre las que no escasean ni la información periodística [...] ni el léxico burocrático.

⁷²⁰ René de Costa, “Para una poética de la(anti) poesía”, introducción a Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 91.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 170.

⁷²² *Ibidem*, p. 171.

2) El contexto general adopta un carácter conversacional.⁷²³

En realidad, Lasta no es el que califica negativamente la antipoesía. En un esfuerzo por ablandar su postura radical, Fernández Retamar admite que los caminos cerrados se abren cuando influyen a otros poetas. Sin embargo, insiste que es la poesía conversacional la que ofrece un camino francamente abierto, con “apertura germinativa”.⁷²⁴

En realidad, Parra tuvo que crear una actitud contestataria puesto que los vanguardismos no daban otras salidas. El hermetismo había alcanzado su clímax en cuanto a la experimentación metafórica. Había que volver a la poesía pero no por la vía pacífica sino por medio de la insurrección en contra de la misma insurrección de las vanguardias. Es decir, las vanguardias eran la rebeldía misma. ¿Qué más podían hacer los poetas entonces, si cualquier acto absurdo era insuficiente?

Por otro lado, Neruda ya había apisonado el terreno con sus logros, lo que no dejaba espacio para lo solemne. Neruda era un ser consagrado y no iba a abandonar ese pedestal. Parra abrió las posibilidades del lenguaje a la manera de Whitman. Se hizo cargo del trabajo “sucio” al haberse proclamado como portador del derrumbe: deshacedor de la imagen de Poeta Elevado. Asumió que no sería bien visto por los grupúsculos literarios y anduvo, en lo que tarde o temprano alguien debía escribir: la antipoesía. Una reivindicación necesaria dado el clima prevaleciente. Que Fernández Retamar mencione que lo “anti” indica algo negativo no tiene validez, dado que la antipoesía de Parra *sí propuso* otra vía. Tan es así, que en las paredes de Chile se escribían los versos de Parra y su posible postulación al Nobel. “Nunca en las paredes de las calles de Santiago de Chile se escribieron lemas a favor de Huidobro o De Rokha, menos versos; pero sí de Neruda. Hoy en día los graffitis proclaman la candidatura de Parra al Nobel y sus versos pintarrajeados inundan las calles. Parra ha llegado a ser un poeta profundamente popular; sus papirotazos –su método de combate– resultaron los más adecuados para derrotar, primeramente, al poeta dominante y transformarse, enseguida, en la voz que el pueblo reconoce como la que dice lo que todos esperan que se diga sobre la falsedad e hipocresía del mundo moderno”.⁷²⁵ Y en efecto, Parra ganó el Premio Nacional de Literatura en 1969. Lo que

⁷²³ Pedro Lastra, “La generación chilena de 1938”, primera parte, aparecida en *El Mundo del Domingo*, La Habana, 6 de marzo de 1966.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 173.

⁷²⁵ *Ibid.*, pp. 71-94.

prueba lo positivo de los antipoemas parrianos es la continuidad del neorrealismo y su desviación –y/o derivación– en la poesía coloquial, la antipoesía conversacional, el realismo coloquial, o lo que sea. Ahí comprobamos su influencia en otros poetas.

En todo caso, no es por vía de lo “negativo” que habría que criticar la obra de Parra, sino por el hecho de que él mismo cayó en la institucionalización de su propio método. En ese sentido, Parra sí se cerró en una fórmula de la que ya no pudo salir. Pero tan es que aportó que mientras otros “antipoetas” como Campoamor y Carlos López no son conocidos a la escala de Parra, él sí salió de las fronteras de Chile, venció a Neruda, quien sabía que tendría que venir el antipoeta que lo desplazaría. Él mismo le dijo a Héctor Fuenzalida⁷²⁶: “De tanta poesía, de tanto lirismo, no podía surgir sino una antipoesía, para salvar la poesía. Sutil antagonismo y sima. Pablo solía confidenciarme por ese tiempo en su casa: -Yo sé que tiene que venir un día en que va a ser necesario matar a mi poesía. Y sin nombrar a nadie agregaba como una profecía bíblica: -Quizás ya haya nacido el antipoeta”.⁷²⁷

Parra estableció una forma de hablarle a la gente que anda en la calle *desde* la poesía. “Sus poemas más recriminatorios, con el tiempo, se han hecho inmóviles y están como carteles pegados en ciertos muros de casas centrales, foros y bibliotecas públicas. Me refiero a *La víbora*, *La trampa*, *Los vicios del mundo moderno*, *Soliloquio del individuo*”.⁷²⁸ Parra convirtió sus versos en axiomas, absurdos filosóficos y anarquía social. En ese sentido, alcanzó “una poesía mural, no esa alambicada que los ultraístas pegaban con engrudo en las paredes de la gran ciudad, sino una poesía activista que se escribe violentamente en la pared en un ambiente de refriega”.⁷²⁹

En cuanto a la crítica de Mario Benedetti, parecida a la de Fernández Retamar, tampoco éste sustenta fundamentos de peso. Benedetti dice que ellos no usaron la poesía coloquial como instrumento subversivo e iconoclasta. En una entrevista, Benedetti explica esta aseveración:

Creo que quien la usó como iconoclasta fue Parra en la antipoesía, pero como dice Retamar en su conocido artículo sobre poesía coloquial, la antipoesía es negativa, está siempre contra algo, la

⁷²⁶ Héctor Fuenzalida, “Nicanor Parra, collage con artefacto” en *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 102-103, Santiago de Chile, junio-julio de 1970, pp. 62-73.

⁷²⁷ Pablo Neruda citado en Héctor Fuenzalida, “Nicanor Parra, collage con artefacto” en *Boletín de la Universidad de Chile*, p. 66.

⁷²⁸ Fernando Alegría, *Literatura y revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 212.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 209.

coloquial, aunque está contra cosas, se siente más afín con lo que está a favor, es más positiva. ¿Si fue usada como instrumento subversivo? Fue utilizada con connotaciones políticas y sociales, pero más bien postulando cosas a favor en vez de burlarse o derribar otras, aunque va implícito que si se destruyen muchas de las cosas que los poetas coloquiales proponen, van a ser destruidas muchas de las cosas vigentes. Pero también hay poetas que han escrito poesía conversacional y casi no han tocado el tema político, en cambio otros sí lo hacen frecuentemente.⁷³⁰

Como se puede apreciar, hay ambigüedad en estas palabras. Al igual que en el caso de Fernández Retamar, Benedetti no logra sustentar en qué radica esa iconoclastia ni la negatividad tan mencionada. No sobra insistir en que las causas de fondo se hallan en un desacuerdo político, no literario. Parra no se apegó a ninguna ideología, aunque criticaba a ciertas figuras institucionales. La poesía de Parra no sólo era un reclamo contra lo anterior, también se movió en dirección opuesta a la poesía caudalosa y pretenciosa de Pablo Neruda, que en la época era el poeta sobreviviente más importante de la generación vanguardista. En otras palabras, la antipoesía surgió contra cierto tipo de poesía. En este sentido se puede decir que se trataba de una poesía anti-Neruda. Benedetti dirá en una entrevista con Fernández Retamar que:

Es curioso que quien lanzó el término antipoesía dijera, en su momento, que ésta era 'un nuevo tipo de amanecer poético', y definiera el antipoema como 'el poema tradicional enriquecido por la savia surrealista'. O sea, que ni siquiera en sus comienzos el propulsor chileno de la antipoesía quiso ser un antipoeta; si buscó esa denominación fue tal vez porque el poeta al que quería oponerse (así lo señalé en un trabajito de 1963) se llamaba Pablo Neruda. Vos mismo en tu conferencia de 1968 sobre 'Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica', señalaste algunas cosas. Es claro que poesía conversacional o coloquial es sin duda una denominación más exacta y más veraz, ya que la poesía sólo se convierte en antipoesía cuando se vuelve antihumana, o sea cuando el soliloquio del individuo se vuelve artefacto.⁷³¹

El trasfondo de este comentario, como la mala predisposición de Fernández Retamar y de Benedetti a la antipoesía de Parra, se debe a que a Parra se le acusaba de "haberse pasado al

⁷³⁰ Carmen Alemany Bay, entrevista a Mario Benedetti en *Poéticas coloquiales en Hispanoamérica*, p. 17.

⁷³¹ Roberto Fernández Retamar, *Poesía*, Ediciones Arte y Literatura, La Habana, 1980, pp.18.

servicio de la Junta fascista chilena”.⁷³² También influyó que Parra nunca se pronunció abiertamente de izquierda. Pero decir que sólo era anti-Neruda también es inexacto. Parra dio a entender que Neruda “se pasó de la raya”, es decir, que fue excesivo en la escritura, en su concepción del poeta olímpico, en la simplicidad de las “*Jodas elementales*, en el hermetismo de “*Presidencia en la tierra*”.⁷³³ En este contexto debe entenderse la pregunta con la que comienza su poema “Así habló Altazor”: “¿Qué sería de la chilena poesía sin Huidobro?” (léase Parra), “todavía estaríamos escribiendo sonetos” (léase Mistral), “odas elementales” (Neruda), “gemidos” (De Rokha). Es cierto que en “Manifiesto” está contra la poesía de pequeño dios (Huidobro), la poesía de vaca sagrada (Neruda), la de toro furioso (De Rokha) y que el estudioso de literatura hispanoamericana, Niall Binns, demuestra que “Advertencia al lector”, texto de contenido meta-poético, contiene cifrado en distintas claves un desafío a “la hegemonía de los tres grandes poetas chilenos: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda”.⁷³⁴ Sin embargo, a quien había que pegarle el papirotazo era a Neruda. Y ello iba mucho más allá de lo personal, ya que, como lo afirma la crítica, Parra fue de la “banda de Neruda”, quien fue el único que mostró una “reacción medianamente simpática” cuando Nicanor leyó sus anti-poemas en una tertulia presidida por Neruda.⁷³⁵

Es pertinente saber estos hechos porque se subestima la aportación estética y el alcance de la antipoesía de Parra. Para muchos estudiosos de la poesía coloquial latinoamericana, Parra es “el precedente inmediato de la poesía del ‘nuevo realismo’ que se forja en los 60 y su obra, al menos la publicada en los años 50 y 60, podría ser considerada como una variante de ese nuevo realismo”.⁷³⁶

Fernández Retamar hace bien en mencionar a toda una generación que para 1957 ya daba poetas como Alejandro Romualdo (1926), Jorge Enrique Adoum (1926), Juan Gelman (1930), Roque Dalton (1935-1975), José Emilio Pacheco (1939) y la generación del mismo Fernández Retamar. Sin embargo, a Nicanor Parra (1914) se le considera parte de la misma

⁷³² Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 125.

⁷³³ Mario Rodríguez F., “Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)” en *Cuadernos Atenea*, Concepción, 1997, p. 35.

⁷³⁴ Niall Binns, “Nicanor Parra y la guerrilla literaria” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 537, marzo 1995, Santiago de Chile, pp. 83-93.

⁷³⁵ Leonidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1991, pág. 86.

⁷³⁶ León de la Hoz, en el prólogo a *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, Libertarias, Madrid, 1994, p. 55.

generación y él es anterior. Como es de preverse, para Fernández Retamar el poeta que encarna a la gran figura de la vanguardia es Ernesto Cardenal (1925), ya en la línea de la poesía objetivista de lo conversacional.

Ahora, si estos poetas ya muestran un proyecto coloquial, no todos escriben antipoesía, tal como lo propuso Nicanor. La diferencia que no acepta Fernández Retamar es que aunque es cierto que la antipoesía fue inicialmente contra algo en particular, llamado Neruda y otros, Parra logró generar con esto un nuevo tipo de poesía. Su contramovimiento no quedó estancado, como es lo que parece señalar Fernández Retamar. Parra se dedica a desmitificar al poeta, se burla del protocolo alrededor de la poesía. Mientras que a Cardenal, a Gelman o a Pacheco, les interesa hablar de la realidad, no rebatirla.

En un momento dado, el mismo Fernández Retamar dice: “naturalmente que hay puntos de contacto entre poesía conversacional y la llamada ‘antipoesía’”.⁷³⁷ Lo cierto es que tienen más en común de lo que el mismo Fernández Retamar quiere admitir. La poesía coloquial es una consecuencia inmediata de la antipoesía. Toma su legado y continúa en la línea inversa a las formas caducas de las vanguardias. Su aportación y originalidad es que potencia al máximo todos sus elementos constitutivos y les suma el factor social y político. Por ende, aumenta la temática y la perspectiva.

La diferencia real con la antipoesía es que los poetas coloquiales se alejan aún más del surrealismo. Lo que se opone a la veta que aún prevaleció en Parra. Él mismo aclaró que “el antipoema es el poema tradicional enriquecido con savia surrealista –surrealismo criollo o como quieran llamarlo– que debe ser resuelto desde el punto de vista sociológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético...”,⁷³⁸ y después añadirá, “la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas”.⁷³⁹ Y de alguna manera evidente, ¿no es esta es la actitud que conservarán los poetas coloquiales, es decir, la actitud contestataria que sostendrán como bandera? Las frases populares, las noticias de prensa, la conversación callejera, que vino de la poesía anglosajona de comienzos de siglo XX y del superrealismo,⁷⁴⁰ se convertirían en material

⁷³⁷ Ibidem, p. 173.

⁷³⁸ Nicanor Parra, en revista *Atenea*, 380-381, abril-septiembre de 1958, pp. 46-48.

⁷³⁹ Nicanor Parra, *Pablo Neruda y Nicanor Parra, Discursos*, Nacimiento, Santiago de Chile, 1962, p. 13.

⁷⁴⁰ Fernando Alegría, *Las fronteras del realismo (literatura chilena del siglo XX)*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1962, pp. 220-221.

poético elaborado en un contexto inhabitual. Parra lanza los coloquialismos en sus versos, así como la distorsión y la desacralización de lugares comunes poéticos, siempre con un tono de ironía. Todo esto no hizo más que liberar la poesía de los rezagos vanguardistas.

Cuando Mario Rodríguez señalaba que la antipoesía no era un acto rupturista sino una parodia de ese acto, su resublimación,⁷⁴¹ no pasaba por alto la misma auto-crítica de Parra a su propia anti-poesía. La diferencia radical no está en lo que Fernández Retamar y Benedetti señalan como negativo –antihumano– sino en que la oralidad de la poesía coloquial de tono conversacional proviene directamente del rescate de esos elementos extrapoéticos. Si Parra apelaba por la comunicación con el hombre común, por rebatir los discursos poéticos más herméticos y por levantarse frente al poeta vanguardista más importante de su país, los poetas coloquiales olvidan que el terreno se barbechó mediante una fuerte lucha contra la imagen prestigiosa que tenía el Poeta. Los poetas coloquiales ya pudieron dejar atrás a las figuras poéticas de peso y pudieron concentrarse en los motivos de las revoluciones, los cambios sociales y el papel del poeta en la sociedad. Esto sí marcaría una frontera sustancial. Parra no pensaba en la revolución aunque su generación sí se inspiró en Federico García Lorca y en las consecuencias de las dos guerras mundiales. Sin embargo, la conciencia social aún es menor. Los poetas coloquiales aprovecharon este ímpetu y lo llevaron al papel. Aunque no lo admitieran, los papirotazos de los poetas coloquiales ya no eran contra Parra (quien sí combatió a Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha), sino contra los gobiernos dictatoriales, las oligarquías, los imperialistas, o cualquier tipo de autoridad represora.

Ha sido el tiempo el que ha cimentado la propuesta de Parra. Como lo expone Federico Schopf:

La antipoesía –como escritura y como noción suficientemente contradictoria– se encuentra ya plenamente aceptada, celebrada, reconocida, en parte institucionalizada, pero sigue también resistiéndose a ser asimilada del todo o, al menos, en dimensiones que parecen decisivas. La obra de Nicanor Parra –desde *Poemas y antipoemas* (1954) hasta *Obra gruesa* (1969)– está ya integrada a la historia literaria de la lengua española y constituye una parte insoslayable del horizonte de expectativas desde el que se lee poesía –y antipoesía y lo que sigue– en la actualidad. Los poetas jóvenes se enfrentan a ella no sólo como advertencia para no recaer en

⁷⁴¹ Mario Rodríguez, *Órbita de Nicanor Parra*, Cuadernos del Bío Bío, Ediciones Universidad de Concepción, Santiago de Chile, 1995, p. 29.

modalidades ineficaces de hacer poesía –anteriores y posteriores al antipoema– sino también como una escritura que sigue desarrollándose y que, cada cierto tiempo, reaparece en la escena pública con proposiciones renovadas: últimamente, los eco poemas, los escombros, los discursos de sobremesa, que se hacen cargo de los problemas más candentes de hoy y del problema mismo que es la supervivencia de la poesía en las sociedades dominadas por los medios masivos de comunicación –que coquetean poco con ella– y por la economía de mercado que tampoco la promueve demasiado como objeto de consumo.⁷⁴²

Cuando Yurkievich escribió que el neorrealismo sería la tendencia predominante a partir de Parra hasta la actualidad⁷⁴³ es porque aún continúa vigente este movimiento que busca plasmar la vida en la poesía. En ese sentido, tanto la antipoesía (de Parra), como la poesía coloquial de tono conversacional (de Roberto Fernández Retamar), como el exteriorismo (de Ernesto Cardenal), como el realismo coloquial (de Jaime Sabines) y la antipoesía coloquial (de José Emilio Pacheco) o la poesía situada (de Enrique Lihn) comparten sus características.

Pasado un tiempo, las formas se agotan por el cansancio de una rutina verbal, porque las estructuras inertes del lenguaje exigen un viraje. Todo tiende a retorizarse, como le ha ocurrido también a la poesía coloquial en los últimos años. Como afirmó Mario Rodríguez: “[...] es cierto que a pesar de las diferencias personales, la poesía coloquial de tono conversacional se ha prolongado por más de cuatro décadas y aún prevalece aunque ya con un evidente agotamiento”.⁷⁴⁴ He mencionado a grosso modo lo que considero son las causas de esta decadencia. En todo caso, ya no correspondería verlas a fondo en este trabajo aunque de alguna manera, me parece que hablan por sí solas. Lo relevante ha sido reconocer el panorama en el que surgió una de las tendencias más perdurables en la poesía latinoamericana, saber de dónde provino y conocer sus mecanismos internos. Esa ha sido la labor de este ensayo.

⁷⁴² Federico Schopf, *Las huellas del antipoema*, Universidad de Chile, en www.nicanorparra.uchile.d/estudios/indez.html, s/n

⁷⁴³ Saúl Yurkievich, “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”, *Cahiers du monde hispanique et Luso-Brasilien*, 27, 1976, pp. 271-273.

⁷⁴⁴ Hugo Montes y Mario Rodríguez. *Nicanor Parra y poesía de lo cotidiano*. Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1970, p. 79.

Conclusiones.

Ahora la poesía coloquial debe encontrar salidas que la renueven. Considero que la poesía actual está pasando por una crisis por este evidente estancamiento. Si acaso, podríamos especular que se trata de un pasaje nada más. Como mencioné en este último capítulo, la narrativa está ganando la partida, por lo menos en cuanto a los lectores. Quizá no sea tan conveniente lanzar hipótesis en estos momentos, pero a mi parecer es obvio por qué no va bien el camino de la poesía. Este estudio mostró el panorama completo precisamente para ver el desarrollo que ha tenido la poesía coloquial a partir de otros movimientos poéticos.

La poesía predominó en las primeras décadas del siglo XX. Podríamos decir que hasta el final de las vanguardias la poesía todavía tenía relevancia. Después viene la antipoesía y ahí la forma de hacer poesía da un giro drástico. En seguida entra la poesía coloquial, una década después. Yo diría que se mantuvo bien dos décadas, pero para los ochenta uno halla muchos textos mediocres, por decir lo menos. Como la causa socialista decayó en 1989, los temas se sostenían con palillos. O se oían anacrónicos o descontextualizados. De alguna manera no se renovó la perspectiva y se seguía repitiendo lo mismo que se dijo en los sesenta. No es de sorprender, entonces, que si uno de los fundamentos principales de los poetas coloquiales fue la causa socialista, los motivos hayan tenido que cambiar. Y cambiaron, desde los ochenta los temas sociales se centran más en lo ciudadano, en las noticias callejeras o lo que pasa en el mundo pero de manera general; es decir, la mira pasó a situaciones cotidianas que ya no tienen que ver con lo social *per se* sino nada más con la cotidianidad.

No había muchos lectores de poesía en décadas anteriores a la poesía coloquial. Y es cierto que los lectores aumentaron con poetas como Parra, Sabines y Benedetti, pero no con otros poetas que siguieron siendo conocidos sólo en círculos pequeños. Sobre todo, considero que el dato más relevante de la coloquialidad es que el poeta ya no se movía solo; por compartir objetivos se conocieron entre ellos. Creo que lo que más se expandió no fue el lector en sí, sino la solidaridad entre los mismos poetas que ahora se movían más en esfuerzos conjuntos porque perseguían lo mismo. Se trata de un poeta comunal. Pero no estoy muy segura de que la poesía se comprara (y se leyera) mucho. El *boom* de la narrativa latinoamericana pudo haber arrancado con los mismos preceptos, más o menos, pero ganó

en cuanto a su riqueza literaria.

Pasadas unas décadas es fácil ver que los poemas en sí mismo no ofrecían algo nuevo. No en el sentido de la temática, que siempre será la misma. Son los tratamientos los que se han anquilosado. Considero que se ha abusado del prosaísmo. Los poemas han perdido poeticidad. No importa elaborar un lenguaje poético dado que la poesía coloquial encontró sus formas de llegar al habla común y no tendría por qué dar una vuelta de retorno, ya que eso fue lo que se criticó, el hermetismo. Sin embargo, ahora la poesía no se halla por ningún lado. “Es prosa poética”, he oído decir muchas veces a gente que asiste a lecturas de poesía, y es comprensible que digan eso dado que es obvio que poesía en sí NO es. No obstante, en ese mismo momento me cuestiono si incluso eso es prosa poética. La fórmula es sabida: coloquialismo + prosaísmo + cotidianidad. Esos son los ingredientes primordiales. El asunto es que en esa permisividad he oído poemas coloquiales sobre el tlacoyo que se comió alguien en una esquina, o la descripción sosa del amante. Me pregunto seriamente, después de todo este andar por la historia de la poesía latinoamericana que se formó a golpe de contracorrientes, ¿qué es la poesía latinoamericana?

Claro que uno puede alegar que hay de poemas a poemas y de poetas a no poetas, en realidad. De cualquier forma es alarmante el número de poemas cuestionables, sean coloquiales, prosaicos o conversacionales. Si la poesía también quiere contar algo, como la narrativa, va a perder la partida por perder su esencia. Es cierto que también hay poemas más herméticos y elaborados. Gerardo Deniz acaba de ganar el Premio Aguascalientes 2008, cuando no participó (eso es lo verdaderamente relevante) y su poesía está lejos de ser, ya no digamos coloquial, sino entendible. Lo que llama la atención es que por varios años hayan ganado libros de poesía coloquial a todas vistas. Sin embargo, ahora los jueces decidieron que ninguno de los 207 (aprox) textos tenían la calidad suficiente para obtener dicho premio. No que confíe en el juicio del jurado, desde luego. Ya hubo bastante crítica al respecto. Menciono el hecho porque parece que ahora sí ya aburrió la coloquialidad, al grado de que ahora sí se está buscando lo contrario.

Me parece que es momento de reflexionar sobre los motivos que llevaron a los poetas a escribir en la línea coloquial. De alguna manera muy evidente, la poesía coloquial ha perdido el don de la sorpresa y el misterio. Al contrario de lo estableció Fernández Retamar en su artículo “Antipoesía y poesía conversacional Hispanoamericana”. Tomo prestado el

título de un artículo de Samuel Gordon para cerrar este largo trabajo que ha querido mostrar cómo se originó la poesía coloquial desde que inició el siglo XX hasta que alcanzó su cúspide en la década de los sesenta. Me parece que el título “Los poetas ya no cantan ahora hablan” concluye bien en el sentido que subraya una obviedad. La cotidianidad debe ofrecer algo más que cotidianidad y realidad circundante. ¿Será que también el ímpetu revolucionario decayó? Como las utopías quedaron atrás, la poesía coloquial debe encontrar su fuerza para renacer. Benedetti mencionó en *Los poetas comunicantes*⁷⁴⁵ que ellos empezaron a escribir otro tipo de poesía de la que se hacía en la época vanguardista porque nadie compraba poesía entonces. Pero ¿acaso ahora la compran? Los editores ni siquiera apuestan por publicarla. Las pocas editoriales que se aventuran a hacerlo son independientes. Es evidente que hay una crisis actual en la poesía. Mi intención al haber retomado la poesía coloquial, partiendo de sus antecedentes para llegar a su esencia, era conocer y comprender la poesía latinoamericana del siglo XX. No sólo la coloquial, sino todas las manifestaciones que dieron paso a otras formas de hacer poesía. Pero al descubrir los fondos de la poesía coloquial también se ha dejado ver este paisaje desolado. No tocaría añadir otro capítulo para reflexionar sobre las causas en detalle. Más bien, es momento de ejercer el criterio, como dijo Martí, para ver por qué vía podría recuperarse la poesía.

⁷⁴⁵ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981 (2ª edición), pp. 14-15.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

A) Los autores y sus textos

- BENEDETTI, Mario, *Cotidianas*, Siglo veintiuno editores, México, 1979.
- _____, “El escritor y la revolución posible” en *El escritor y la revolución posible*, Buenos Aires, Alfa, 1974.
- _____, *A ras de sueño*, en *Inventario, Poesía 1950-1985*, Visor, Madrid, 1993 (10ª edición).
- _____, *El ejercicio del criterio*, Alfaguara, México, D.F., 2002.
- _____, *Los poetas comunicantes*, Marcha Editores, México, 1981 (2ª edición).
- _____, *Temas y problemas. América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972.
- _____, *Las soledades de Babel*, Punto de lectura, México, 2002.
- _____, *Letras de emergencia*, Editorial Nueva Imagen, México, 1977.
- _____, Mario, solapa de *Buenos Aires me vas a matar*, siglo veintiuno editores, México, 1977.
- BORGES, Jorge Luis, “Al margen de la moderna lírica”, *Grecia*, Sevilla, núm. 39, 31 de enero de 1920.
- _____, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, “Proclama” en *Prisma; Revista Mural*, núm. 1, diciembre de 1921. Reimpresión en *Ultra*, Madrid, núm. 21, 1 de enero de 1922.
- CARDENAL, Ernesto, *A Nicaragua Poesía de uso*, El Cid Editor, Buenos Aires, 1979.
- _____, *Epigramas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961.
- _____, *Poesía escogida*, Insulae Poetarum, Barral editores, Barcelona, 1975.
- _____, *Poesía y Revolución*, Colección Filosofía y Liberación Latinoamericana, Editorial Edicol, México, 1977.
- DALTON, Roque, *Poemas clandestinos*, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, México, 1984.
- _____, “Entrevista, Mario Benedetti, Una hora con Roque Dalton”, *Casa de las Américas*, año IX, núm. 54, La Habana, mayo-junio, 1969.
- _____, *El turno del ofendido*, Casa de las Américas, La Habana, 1962.

- _____, *No pronuncies mi nombre*, Dirección de Publicaciones e Impresos, CONCULTURA, San Salvador, 2005.
- _____, *Taberna y otros lugares*, Letras editores, México, 1988.
- _____, *Un libro levemente odioso*, La letra editores, México, 1988.
- _____, *Un libro rojo para Lenin*, Editorial nueva nicaragua, Colección Séptimo Aniversario, Nueva Nicaragua, Managua, 1986.
- DARÍO, Rubén, “Sinfonía en gris mayor” en *Prosas profanas y otros poemas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008; www.cervantesvirtual.com/FicheObra.html?Ref=66&protal=133
- _____, *Poesía selecta*, edición, introducción y selección de Alberto Acereda, Visor, Madrid, 1996.
- CORONEL URTECHO, José y CARDENAL, Ernesto, *Antología de la poesía norteamericana*, Aguilar, Madrid, 1963/ Alianza, Madrid, 1979.
- _____, *Pol-la d'ananta katanta paranta Dedójmia T'élson: imitaciones y traducciones*, Nueva Nicaragua, Managua, 1993.
- DE ROKHA, Pablo, *Antología*, edición de Rita Gnutzmann, Visor, Madrid, 2004.
- ELIOT, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- _____, *Sobre Poesía y Poetas*, Icaria, Barcelona, 1992.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Poesía*, Ediciones Arte y Literatura, La Habana, 1980.
- _____, “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, ponencia leída en francés en el coloquio sobre ideologías, literatura y sociedad en América Latina, celebrado en Royaumont del 15 al 17 de diciembre de 1972. Publicado por primera vez en *Casa de las Américas*, núm. 80, sep-oct., 1973.
- _____, “R.D.” en *Que veremos arder*, Unión, La Habana, 1970.
- _____, *Poesía reunida*. Ediciones Unión, La Habana, 1966.
- _____, *Circunstancia y Juana*, siglo veintiuno editores, México, 1980.
- _____, *Ensayo de otro mundo*, Instituto del Libro, Colección Cocuyo, La Habana, 1967.
- _____, *Entrevisto*, Ediciones Unión, La Habana, 1982.
- _____, *La poesía contemporánea en Cuba, 1927-1953*, La Habana: Orígenes, 1954.
- _____, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1ª edición completa, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XCII, 1995.
- GELMAN, Juan, *En abierta oscuridad*, Siglo veintiún editores, México, 1981.

- _____, *Hacia el sur*, Marcha editores, México, 1982.
- _____, *Si dulcemente*, Poesía 45, Lumen, Barcelona, 1980.
- GARCÍA ROBLES, Víctor, *Oíd mortales*, Casa de las Américas, La Habana, 1965.
- GINSBERG, Allen, *Allen Verbatim*, editorial G. Ball, McGraw Hill, Nueva York, 1974.
- _____, *Howl*, San Francisco, City Lights Books, 1956.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, "Tuércele el cuello al cisne" en *Preludios lirismos silenter los senderos ocultos*, Porrúa, México, 2006.
- HUIDOBRO, Vicente, *El espejo de agua*, Biblioteca Orión, Buenos Aires, 1916.
- _____, *Altazor*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000.
(Edición digital basada en la de Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931: www.cervantesvirtual.com)
- _____, *Obras completas*, edición de Braulio Arenas, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964, tomo I.
- _____, *Poesía y prosa*, Aguilar, Madrid, 1967.
- LIHN, Enrique, "Definiciones de un poeta", en *Anales de la Universidad de Chile*, 137 (1966).
- _____, "La derrota" en *Poesía de paso, Antología*, Libros del ciudadano, Lom ediciones, Santiago de Chile, 1988.
- _____, *Anales de la Universidad de Chile*, 137, Santiago de Chile, 1966.
- LÓPEZ, Luis Carlos, *Obra poética*, Ediciones Oveja Negra, Bogotá, 1985.
- LUGONES, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Cátedra, Madrid, 1988.
- NERUDA, Pablo, "Conducta y poesía" en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, núm. 3, dic. de 1935, p. 1.
- _____, *Discursos*, Nascimento, Santiago, 1962.
- _____, *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1957.
- PACHECO, José Emilio "Nota sobre la otra vanguardia" en *Revista Iberoamericana* 106-107, Pittsburg, enero-junio de 1979.
- _____, "Reseña de *Nuevo recuento de poemas* de Jaime Sabines", *Vuelta*, números 9-8, México, D. F., 1977.
- _____, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968), en *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000.
- _____, *Tarde o temprano* [Poemas 1958-2000], Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- PARRA, Nicanor, "Poetas de la claridad". *Atenea* (Concepción), 380-381(1955), pp. 45-48.
- _____, *Versos de salón*, Nascimento, Santiago de Chile, sin año.

- _____, *Chistes para desorientar a la poesía*. Antología al cuidado de Nieves Alonso y G. Treviño, Visor, Madrid, 1989; *Antipoemas*, Antología de J. M. Ibáñez Langlois, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- _____, *Artefactos*, Santiago de Chile, Universidad Católica, 1972.
- _____, *Obra Gruesa*, Nascimento, Santiago de Chile, 1969.
- _____, *Poemas para combatir la calvicie* (Muestra de antipoesía), Conaculta, Universidad de Guadalajara, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- _____, *Pablo Neruda y Nicanor Parra, Discursos*, Nacimiento, Santiago de Chile, 1962.
- POUND, Ezra, *Cantos*, New Directions, Nueva York, 2003.
- _____, *Ensayos literarios*, Conaculta, Colección Cien del mundo, México, 1993.
- SABINES, Jaime, *Nuevo recuento de poemas*, Editorial Joaquín Mortíz, México, D.F., 1990.
- SILVA, José Asunción, *Obra completa*, Ayacucho, Caracas, 1979.
- VALLEJO, César, “Autopsia del surrealismo” publicado en *Amauta*, núm. 30, abril-mayo de 1930, pp. 44-47.
- _____, “Contra el secreto profesional” publicado en *Variedades*, Lima, año 23, núm. 101, 7 de mayo de 1927, s.p., publicado también en *Repertorio Americano*, vol. 15, núm. 6, 13 de agosto de 1927.
- _____, “Contra el secreto profesional”, *Repertorio Americano*, vol. 15, núm. 6 13 de agosto de 1927, pp. 92-93.
- _____, *Literatura y arte*, Buenos Aires, 1966.
- _____, *Poesía completa*, Biblioteca crítica, Barral editores, 1ª edición, Madrid. 1978.
- WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, Antología bilingüe, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

B) Sobre los autores y sus textos

- ACEREDA, Alberto, edición, introducción y selección en Rubén Darío, *Poesía selecta*, Visor, Madrid, 1996, p. 21.
- ACKROYD, Peter, *T. S. Eliot*, Lengua y estudios literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- ALEGRÍA, Fernando, “La antipoesía”, en *Literatura y Revolución*, FCE, México, 1971.
- _____, “Las máscaras mestizas”, *Mundo Nuevo*, París, núm. 3, sep. 1966, compilado por Julio Ortega, *César Vallejo*, serie El escritor y la crítica, Taurus Ediciones, Madrid, 1975.

- _____, *América Latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno Siglo veintiuno editores/UNESCO, México, D.F., 1992.
- _____, *Las fronteras del realismo (literatura chilena del siglo XX)*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1962.
- _____, *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila (Letras Vivas), Caracas, 1974.
- _____, *Literatura y revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- _____, *Walt Whitman en Hispanoamérica*, Ediciones Studium, Madrid, 1954.
- ALEMANY BAY, Carmen, “Entrevista con Roberto Fernández Retamar”, *Información. Suplemento de Artes y Letras*, Alicante, 2 de junio, 1994, (www.colmex.com.mx).
- _____, *Poética coloquial hispanoamericana*. Publicación electrónica de la Biblioteca Virtual del Colegio de México Daniel Cosío Villegas. (www.colmex.mx)
- ALONSO, Amado, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (original 1941), Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- AMAUTA, año 1, núm. 1, septiembre de 1926, p. 1.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, 5ª impresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Los pintores cubistas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1994.
- APPRATTO, Roberto, “La vida poética de Nicanor Parra” en *Diario de Poesía* núm. 52, periódico trimestral, Buenos Aires, verano de 2000.
- BAEZA FLORES, Alberto, *La poesía dominicana en el siglo XX*, UCMMA, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago, República Dominicana, 1976.
- BALL, Richard, *Flight Out Of Time*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1996.
- BARCELÓ SIFONTES, Lyll, *Índice de repertorios hemerográficos venezolanos*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1977, t. I, p. 88; y Nelson Osorio, “El primer libro de Uslar Pietri y la vanguardia literaria de los años veinte”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, núm. 9, 1978.
- BELLINI, Guisepe, “Nota sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica; Nicaragua”, *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Bulzoni, Roma, 1993.
- BERKE, Roberta, *Bounds out of bounds, A Compass for Recent American and British Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1981.

- BETTELHEIM, Bruno, *Freud and Man's Soul: An Important Re-Interpretation of Freudian Theory*”, Vintage Books Edition, Nueva York, 1984.
- BINNS, Niall, “Nicanor Parra y la guerrilla literaria” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 537, marzo 1995, Santiago de Chile.
- BORGESON JR, Paul W., *Hacia el hombre nuevo. Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Tamesis Books, Londres, 1984.
- BOUSOÑO, Carlos, “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea”, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1976.
- BRAUN, Emily, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- BRIHUEGA, J. (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Cátedra, Madrid, 1994.
- BROTHERSTON, Gordon, *Latin American Poetry, Origins and Presence*, (reader, Department of Literature, University of Essex), Cambridge University Press, Cambridge, Cambridge, 1975.
- BUSH, Ronald, *T.S. Eliot: A Study in Character and Style*, Penguin books, Londres, 1984.
- CAMERON, Julia, *The Artist's Way, A Spiritual Path to Higher Creativity*, G.P. Putnam's sons, Nueva York, 1992, p. 80.
- CASTELLANOS, Rosario, *El mar y sus pescaditos*, Asociación Nacional del Libro, A.C. México, 12 de noviembre de 1997, día nacional del libro.
- COLLAZOS, Oscar, *Los vanguardismos en la América Latina*, Ediciones Península, Barcelona, 1977.
- CONCHA, Jaime, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Edición de René de Costa, El escritor y la crítica, Taurus 77, Madrid, 1975.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima, 1994.
- DE COSTA, René, “Para un poética de la (anti) poesía”, introducción a Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Cátedra, Madrid, 1988.
- DE LA HOZ, León, prólogo a *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, Libertarias, Madrid, 1994.
- DE MESA, José, GISBERT, Teresa, *Historia de Bolivia*, Editorial Gisbert y Cía, La Paz, 2007.
- DE MICHELIS, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª edición, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- DE ONÍS, Federico, *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

- DE RIQUEUR, Martín y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Editorial Planeta, 1974.
- DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Visor, Madrid, 1965.
- _____, *Literaturas europeas de vanguardia*, Cario Raggio, Madrid, 1925.
- DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, *Obras de Enrique Díez-Canedo, Conversaciones literarias*, tercera serie: 1924-1930, México, Joaquín Mortíz, 1964. El artículo apareció en *Revista de Occidente*, III, 1925.
- EMERSON, Ralph Waldo citado en *Walt Whitman, cotidiano y eterno*, prólogo de Pepita Turina, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1943.
- ESSERS, V., “La modernidad clásica. La pintura durante la primera mitad del siglo XX”, en *Los maestros de la pintura occidental*, volumen II, Taschen, Barcelona, 2005.
- FELL, Claude, *Le Monde*, París, 6-12-1969; reproducida en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, México, 1976.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, prólogo de *Argentina hasta la muerte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Historia crítica de la Literatura Hispánica 31, Taurus, Madrid, 1987.
- _____, *La poesía nueva en el mundo hispánico*, Visor, Madrid, 1994.
- FERREIRO, Alfredo Mario, “El entrecasa en el arte” en *Cartel*, año 1, núm. E, 15 de enero de 1930.
- FLECHAS, Lima, año 1, núm. 1, 23 de octubre de 1929, pp. 1-2.
- FRANCK, Dan, *Bohemios*, Olleros Ramos, Madrid, 1999.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Edición revisada y puesta al día, Ariel, Barcelona, 2002.
- FUENZALIDA, Héctor, “Nicanor Parra, collage con artefacto” en *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 102-103, Santiago, junio-julio de 1970, pp. 62-73.
- GARRATY, John A. y CARNES, Mark C., (editores), *American National Biography*, Oxford University Press, New York, 1999.
- GHIANO, Juan Carlos, “Vallejo y Darío”, en *Visión del Perú*, núm. 4, julio 1969.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, prólogo y traducción en T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- GOIÉ, Cedomil, *La poesía de Vicente Huidobro*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1974.
- GORDON, Samuel, “Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)”, University of Pittsburgh, *Revista Iberoamericana*, número

- especial dedicado a las Letras mexicanas, Vol. LVI enero-marzo, 1990, núm. 150 (complemento del núm. 148-149).
- GOTTLIEB, Marlene, *No se termina Nunca de Nacer. La Poesía de Nicanor Parra*, Playor, Madrid, 1977.
- GROSSMAN, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York University Press, Nueva York, 1975.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza editorial, 3ª reimpresión, Madrid, 2001.
- HEIDEGGER, Martín, *Carta sobre el humanismo*, Fondo de Cultura Económica, México 1995.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Obra crítica*, edición, prólogo de Jorge Luis Borges, Cátedra, México, 1970.
- _____, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, 7ª edición, Crítica, Barcelona, 2004.
- IBÁÑEZ-LANGLOIS, José Miguel, en Nicanor Parra, *Antipoemas*. Antología (1944-1969) (selección y estudio preliminar de José Miguel Ibáñez-Langlois), Seix-Barral, Barcelona, 1972
- JAMÍS, Fayad, *La espiga amotinada*, México, F.C.E., 1960.
- JENKINS, Philip, *Breve historia de Estados Unidos*, trad. Guillermo Villaverde López, Colección Bolsillo Historia núm. 4205, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- JITRIK, Noé, *La vibración del presente*, FCE, México, 1987.
- KENNER, Hugh, *T. S. Eliot: A Collection of Essays*, Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1963.
- _____, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- KLAHN, Norma, *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre la poesía mexicana actual*, Editorial Katún, México D.F., 1987.
- LAGO, Tomás, *Tres poetas chilenos*, Editorial Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1942.
- LANGBAUN, Robert, *The Poetry of Experience*, Norton, Nueva York, 1963.
- LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1985.
- LASTRA, Pedro, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", *Revista del Pacífico*. Facultad de Filosofía y Educación. Universidad de Chile, Valparaíso, año V, núm.5, 1968.
- _____, "La generación chilena de 1938", *El Mundo del Domingo*, La Habana, 6 de marzo de 1966, s/n.
- _____, "Notas sobre cinco poemas chilenos", *Atenea*, 380-381, Santiago, 1958.

- LERZUNDI, P., "In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra", *Review*, Nueva York, otoño, 1971.
- LIENHARD, Martin, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Ensayo, Casa de las Américas, La Habana, 1990.
- LIZASO, Félix, *Panorama de la cultura cubana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio, *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- LÓPEZ LENCI, Yasmín, *El Laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*. Editorial Horizonte, Lima, 1999. (Cap. VI: El Simplismo).
- MANSOUR, Mónica, *Algo sobre poesía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 12.
- _____, *La poesía coloquial en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- _____, *Tuya, mía, de otros*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- MARCONE, Jorge, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Primera parte: sobre la re-inscripción del discurso oral, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial, Perú, 1997. .
- MARIÁTEGUI, José Carlos, "El grupo suprarrealista y *Clarté*", *Varietades*, Lima, 24 de julio de 1926.
- _____, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, S.A., Lima, 1996.
- MARTA SOSA, Joaquín en CARDENAL, Ernesto, *Poesía en uso (Antología 1949-1978)*, selección de Ernesto Cardenal y Joaquín Marta Sosa, Colección Poesía Mayor, El Cid Editor, Argentina, 1979.
- MARTÍ, José, *Ensayos sobre arte y literatura*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana, 1972.
- MENDEL, Ernst, *El capitalismo tardío*, Era, México, 1972.
- MONGIÓ, Luis, *La poesía postmodernista peruana*, University of California Press, Berkeley, 1954.
- MONTES, Hugo y RODRÍGUEZ, Mario, *Nicanor Parra y poesía de lo cotidiano*. Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1970.
- MORALES, Leónidas, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990.

- _____, *La poesía de Nicanor Parra*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1972,.
- _____, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo III, Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, Caracas, 1998.
- MOSSE, George L., introducción de *Nazi Culture*, Grosset & Dunlap, Nueva York, 1964.
- MURRAY TURBAYNE, Colin, *El mito de la metáfora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MUSCHG, Walter, *Historia trágica de la literatura*, Lengua y estudios literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, traducción castellana de Juan Ramón Capella, Editorial Ariel, Barcelona, 1994.
- NADEL, Ira B., (editor), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- NÓMEZ, Naín, *Poesía chilena contemporánea, Breve antología crítica*, Fondo de Cultura Económica, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1992.
- OLSON, Charles, "Projective Verse", editores Donald Allen and Warren Tallman, Grove Press, Nueva York, 1974.
- ORTEGA, Julio, *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1975.
- _____, *Figuración de la persona*, Edhasa, Barcelona, 1971.
- OSORIO, Nelson T., "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio, 1981).
- OVIEDO, José María, *César Vallejo*, Editorial Universitaria, Lima, 1964.
- OVIEDO, Rocío, "Continuidad de la Vanguardia en México: José Emilio Pacheco", *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*.
- OYARZÚN, Luis, "Crónica de una Generación" (original 1958), en *Temas de la Cultura Chilena*, Universitaria, Santiago de Chile, 1967.
- PAZ, Octavio, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1986 (2ª edición).
- _____, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- _____, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca de bolsillo, 4ª edición, Barcelona, 1993.
- PIÑA, Juan A., "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón". *Conversaciones con la poesía chilena*. Editorial Pehuén, Santiago de Chile, 1990, pp.13-51.
- PLASCENCIA, Mónica, *Habla Jaime Sabines*, Ediciones El tucán de Virginia, México, 2007.
- PORTUONDO, José Antonio, *El heroísmo intelectual*, Siglo veintiún editores, México

1955, p. 106.

PRING MILL, R., "Neruda de las *Odas Elementales*" en *Actas del Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda*, Poitiers, 1979.

PROMIS OJEDA, José, et al, *Poeta de la liberación latinoamericana*, Colección Estudios Latinoamericanos, Fernando García Cambiero, Argentina, 1975.

RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el Modernismo: circunstancias socio-económicas de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Editorial Trotta/Ediciones Cristiandad, 2001.

RODÓ, José Enrique, *Ariel*, Porrúa, México, 1997.

RODRÍGUEZ F., Mario, "Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)" en *Cuadernos Atenea*, Concepción, 1997.

_____, *Órbita de Nicanor Parra*, Cuadernos del Bío Bío, Ediciones Universidad de Concepción, Santiago de Chile, 1995.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Encuentros con Parra". *MN* (París), 23 (1968): 75-83.

ROVIRA, José Carlos, *Para leer a Neruda*, Palas Atenea, Madrid, 1991.

RUÍZ CASTAÑEDA, Carmen, "La prensa durante el porfiriato," en *El periodismo en México: 450 años de historia*, Editorial Tradición, Ciudad de México, 1974.

SALVADOR, Álvaro, "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad" en *Revista Iberoamericana* N° 159 (Pittsburgh, 1992).

SÁNCHEZ V, César A., *El antipoeta Nicanor Parra*, Impreso de El Llanquihue, El Llanquihue, Puerto Montt, 30 de julio, 1991.

SANÍN CANO, Baldomero, "El modernismo", *Escritos* (selección y prólogo de J. G. Cobo Borda), Bogotá: 1977.

SCHOPF, Federico, "Estructura del antipoema". *Atenea* (Concepción), 399 (1963): 140-153.

_____, "Introducción a la antipoesía". Prólogo a *Poemas y antipoemas*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1971: 7-50. SCHOPF, Federico, "Estructura del antipoema", *Atenea*, 399, Santiago, 1963.

_____, "Huellas del antipoema" en *Parra: Arqueología del antipoema*, en *Texto Crítico*, núm. 28, Santiago de Chile, 1984.

_____, "La Antipoesía y el Vanguardismo", *Acta Literaria* N° 10-11, Concepción, 1985-1986.

_____, "La escritura de la semejanza en Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), 2-3 (1970): 42-132.

- _____, “Parra: arqueología del antipoema”, revista *Texto Crítico*, núm. 28, Santiago de Chile, 1984.
- _____, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991.
- SILVA VALDÉS, Fernán, “Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*”, en *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 18, julio-agosto de 1927.
- “SOMOS”, manifiesto, publicado en *válvula*, Caracas, núm. 1, enero de 1928, s.p. (sin firma pero atribuido a Arturo Uslar Pietri).
- SPILLER, Robert, *Historia de la Literatura Contemporánea*, Colección Ensayistas, 1955, Mac-Millan Company, Nueva York, 1955.
- STOCK, Noel, *Life of Ezra Pound*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1970.
- SUBIRATS, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Colección Pluma Rota 9, ensayo, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1990.
- SURETTE, Leon, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*, McGill-Queen’s University Press, Nueva York, 1994.
- SZABOLSCSI, Miklós, “La ‘vanguardia’ literaria y artística como fenómeno internacional”, *Casa de las Américas*, vol. 13, núm. 74, 1971.
- TENORIO-TRILLO, Mauricio, *Mexico at the World’s Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley, University of California Press, 1996: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2k4004k4/>.
- THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF ARTS AND ARTISTS*, editado por Ian Chilvers, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- TORRES, Daniel, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Pliegos, Madrid, 1990.
- URIBE, Armando, “Como un herido a bala”, *La Nación* (Santiago, 8 junio 1967).
- USLAR PIETRI, Arturo, “La vanguardia, fenómeno cultural” publicado en *El Universal*, Caracas, 10 de diciembre de 1927, p. 5.
- VALENTE, Ignacio, “Obra gruesa de Nicanor Parra”, diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de julio de 1969.
- VALÉRY, Paul, *Notas sobre poesía*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Poesía y Poética, México, 1995.
- VALVERDE, José María, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo IV, “Madurez de la literatura hispanoamericana: el modernismo y José Martí. Una nueva época de

- la literatura hispánica”, tomo IV, 2ª edición, Editorial Planeta, Barcelona, 1977.
- VARIOS AUTORES, “Declaración del grupo minorista”, publicado en *Social*, La Habana, 7 de mayo, 1927.
- VASSEUR, Álvaro Armando, *Canto a mí mismo*, en <http://www.whitmanarchive.org>
- VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición, 1995.
- VIDELA, Gloria, *El Ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1971.
- VILLEGAS, Juan, *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1977.
- VUELTA núm. 188, junio de 1992, editorial Vuelta, México.
- YURKIEVICH, Saúl, “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”, *Cahiers du monde hispanique et Luso-Brasilien*, 27, 1976, pp. 271-273.
- _____, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984.