

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

78-8675

GALE, Lenore V., 1940-
POESIA Y COMUNICACION EN LA LIRICA
CONTEMPORANEA HISPANOAMERICANA. [Spanish Text]

City University of New York,
Ph.D., 1978
Literature, Latin American

University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1978

LENORE V. GALE

ALL RIGHTS RESERVED

POESIA Y COMUNICACION
EN LA LIRICA CONTEMPORANEA HISPANOAMERICANA
by
LENORE V. GALE

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1978

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 11, 1978
date

ASDellefiane
Chairman of ~~Examining~~ Committee

Jan. 11, 1978
date

Martin Rozek
Executive Officer

Martin Rozek
Alberto Blasi

Supervisory Committee

The City University of New York

INDICE

	Página
INDICE	iv
Capítulo I: LA LIRICA CONTEMPORANEA EN HISPANOAMERICA: DOS MODALIDADES	1
Capítulo II: ANTECEDENTES E INFLUENCIAS.	27
Capítulo III: ERNESTO CARDENAL	56
Capítulo IV: ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR	104
Capítulo V: ENRIQUE LIHN	143
Capítulo VI: JORGE ENRIQUE ADOUM	193
Capítulo VII: CONCLUSIONES	234
BIBLIOGRAFIA	247

Capítulo I:
LA LIRICA CONTEMPORANEA EN HISPANOAMERICA:
DOS MODALIDADES

Los poetas bajaron del Olimpo.

—Nicanor Parra

Ya hacía mucho que los poetas hispanoamericanos iban bajando del Olimpo cuando el autor de ese verso lo escribió en 1963. Si el "Olimpo" se refiere al lenguaje henchido de sentimentalismo romántico, José Martí inició el descenso a fines del siglo XIX con su preocupación por un modo de expresión más escueto y despojado. Si representa el cisne modernista, el propio Darío en su poesía madura lo rechaza y los posmodernistas lo reemplazan por su propio símbolo anti-esteticista, el búho.

Y de la misma manera, la poesía "del Olimpo" decae en varias de sus modalidades. Como pura "creación," conglomeración de imágenes inventadas y sin nexos con el mundo cotidiano, fracasa con su propio inventor, Vicente Huidobro. Asimismo, el fundador del ultraísmo más tarde reniega de él por considerarlo una "equivocación"; y la "poesía pura" evoluciona hacia una poesía neorromántica o de índole testimonial. Los excesos de los vanguardistas —quienes aunque empleaban un lenguaje voluntariamente prosaico, lo hacían en servicio de metáforas y símbolos atrevidamente irracionales en textos

sin "tema" ni estructura lógica, manteniendo así a la poesía alejada del hombre común— van depurándose y suavizándose. Vallejo critica la algarabía vanguardista y se forja un lenguaje que conmueve al lector ante la imagen tierna y trágica de sus "hermanos hombres." Nicolás Guillén y Luis Palés Matos llevan la poesía a un ámbito muy concretamente americano. Neruda fulmina contra los poetas "intelectualistas, . . . misterizantes, . . . europeizados" que ignoraron la áspera vida del "oscuro ser humano,"¹ y encarna en su palabra las preocupaciones candentes del hombre social e histórico.

Desciende de un gran linaje, pues, la noción actual del poeta no como profeta o "mago" sino como hombre que desea hablar a los demás hombres de su tiempo. Parra en su Manifiesto está en parte confirmando un hecho ya reconocido:

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.²

Es el propósito del presente estudio, justamente, examinar más de cerca las implicaciones de ese descenso del Olimpo. Quisiéramos indagar —apropiándonos el calificativo

empleado por Mario Benedetti de poesía "comunicante"³ —la noción de la comunicación en la poesía contemporánea en Hispanoamérica. Hemos escogido, con este objeto, un grupo de poetas cuya obra, argüiremos, se ajusta a las características que señalaremos para esta corriente. Centraremos, principalmente, nuestro estudio en cuatro de ellos:

1) Ernesto Cardenal (capítulo III), que representa el polo extremo de una poesía que se empeña por revelar, en un decir directo e inmediato, el vivir cotidiano y sus resonancias político-sociales; 2) Roberto Fernández Retamar (capítulo IV), cuya obra poética manifiesta una evolución desde una sensibilidad y un lenguaje esencialmente neorrománticos hasta un decir cada vez más directo, utilizado para transmitir el lado anecdótico de la historia contemporánea; 3) Enrique Lihn (capítulo V) que, sin abandonar ni los privilegios tradicionales del lenguaje poético ni una visión esencialmente irónica, expresa la conciencia angustiada del hombre moderno en su contorno de frustración y desmoronamiento; 4) Jorge Enrique Adoum (capítulo VI), cuya estética pasa desde la nerudiana a la vallejiana hasta que se forja una voz original para expresar la alienación del hombre urbano de hoy.

Cardenal, Fernández Retamar, Lihn y Adoum representan, pues, cuatro modos distintos de integrar a la poesía un afán "comunicante." Veremos hasta qué punto y de qué manera estos poetas enfrentan la relación entre la exigencia colectiva y la expresividad individual. Intentaremos descubrir, al

mismo tiempo, en qué proporciones figuran en la obra de cada uno lo exterior y lo subjetivo, el acercamiento al lector y los recursos distanciadores como el humor y la ironía; el decir despojado de abusos retóricos y un simultáneo aprovechamiento de la amplitud expresiva del lenguaje poético. Finalmente, consideraremos de qué manera afirman su confianza fundamental en una palabra poética que es a la vez un reflejo y un instrumento de la solidaridad humana.

Antes de abordar el análisis de los poetas, sin embargo, quisiéramos, en el presente capítulo, tentar unas definiciones fundamentales a nuestra discusión del 'poeta-artesano' o 'poeta-conversador' inmerso en su circunstancia histórico-social. Pasaremos luego, en el capítulo II, a una consideración de los antecedentes e influencias que afectan la modalidad que llamamos "comunicante" en la poesía hispanoamericana actual.

* * *

El desenvolvimiento de la poesía hispanoamericana en el siglo XX, como el de toda arte en cualquier época, no ha seguido una trayectoria lineal. Una de las tendencias notables —y la que queremos subrayar— ha sido hacia una poesía menos "olímpica" y más terrestre, hacia la recreación de una realidad concreta para comunicarla al lector o aun para denunciarla. Tal es el concepto del oficio poético que comparten, por ejemplo, Ernesto Cardenal

y Carlos María Gutiérrez. Pero huelga decir que algunos de los poetas más destacados hoy día en Hispanoamérica no participan de este movimiento, sino que pertenecen, o a una línea más bien existencialista —como Octavio Paz y Humberto Díaz Casanueva— o a la trascendentalista —como José Lezama Lima y, de modo más "intelectual," Borges o José Gorostiza. De hecho, el hermetismo de algunas de las obras trascendentalista-existencialistas surge de un empeño, si no precisamente olímpico, sí opuesto a todo propósito "comunicante" o denunciador. Se origina, como ha observado Julio Ortega a propósito de la literatura hispanoamericana contemporánea en general, en una "profunda modificación de la realidad"⁴ en vez de la adherencia a ella.

Detengámonos en la cuestión de esa "realidad" y del "realismo," pues son términos centrales a nuestra discusión y que pueden llevar a malentendidos si no los aclaramos desde el principio. Desde el posvanguardismo la poesía hispanoamericana ha tenido como carácter fundamental el "no rechazar, a priori, ninguna forma de la realidad,"⁵ sea ésta trascendental, íntima o social. Pero precisamente en sus respectivas percepciones de la relación entre la palabra poética y la realidad reside la mayor diferencia entre las dos principales modalidades poéticas en la América Hispana actual.

Podemos trazar el origen de una de ellas en el movimiento simbolista europeo. Con los simbolistas se inaugura una poesía de una realidad "otra" que el poeta descubre

tras las apariencias inmediatas. La realidad exterior o cotidiana puede hacerse patente en el poema, pero siempre filtrada a través de la sensibilidad del escritor, quien la modifica y la fragmenta según su propia visión y la utiliza como signo. El reino del poeta no es el de este mundo, sino el reino interior, subjetivo.

La "realidad" poética, en este sentido, será reconocible por cada lector en grados distintos, pero por lo general —puesto que la vivencia íntima de una persona difícilmente coincidirá con la de otra— este interiorismo implica una poesía compuesta de imágenes, metáforas o símbolos herméticos, inaccesibles al hombre común. Este es el caso, no solamente en el movimiento específicamente simbolista, sino en toda una corriente de poesía en lo que va del siglo. Es éste, por ejemplo, el método tanto del Vallejo vanguardista como de Mallarmé. En Trilce el elemento anecdótico, aunque presente, queda tan fragmentado y transformado que crea, dentro del contexto poético, una realidad verbal diferente de la vivida. Huidobro va más lejos, sosteniendo que el poeta no sólo descubre sino que inventa mundos nuevos. Más tarde es Lezama Lima quien busca crear, mediante su peculiar barroquismo, un mundo poético absoluto en sí mismo.

Los casos de Huidobro y Lezama Lima representan un extremo "hiperartístico" (para usar la terminología de César Fernández Moreno) de la desrealización, pero ésta

también puede resultar, paradójicamente, de una poética opuesta, "hipervital," en la que se supone que la vida toda —y sobre todo la interior, la soñada o inconsciente— fluya por el poema sin mediación del arte. Sería esto lo que ocurriría en el surrealismo, aunque pocas veces en Hispanoamérica ha aparecido una poesía plenamente surrealista. Sí se ha dado el caso, por ejemplo, en el Neruda de las Residencias, del poeta ensimismado, que explora las oscuridades del ser íntimo y las expresa por medio de una libre asociación de imágenes tomada de todas las capas de la realidad vivida o soñada.

El que mejor ejemplifica la línea "interiorista" en la poesía hispanoamericana de hoy —casi diríamos que no solamente la ejemplifica sino que la define— es el mexicano Octavio Paz. Como Rimbaud, como Huidobro o Lezama Lima, aunque con una escritura muy suya, es Paz un poeta profético, visionario, mago. La realidad que intenta expresar en su poesía no es la que observamos en los objetos y hechos cotidianos alrededor de nosotros, no es la del caos y la disonancia del mundo sensible, sino esa realidad otra, rescatada, completa, que el hombre sólo entrevé en instantes privilegiados. Es por ese deseo de trascender el mundo de sensaciones dispares y unir los contrarios en la Palabra que su poesía ha sido llamada un "canto a la soñada realidad entera."⁶

También Borges quiere percibir y expresar algo más allá del contorno concreto. La suya es una poesía abstracta y estilizada, en el sentido de que extrae la esencia de todos los objetos, sucesos momentáneos, sensaciones, ideas o sentimientos individuales a su alrededor. No le interesa —todo al contrario de lo que nota José Angel Valente al respecto de la naturaleza del acto creador de los poetas en general— lo que hay en la experiencia de "irrepetible y fugaz," "su carácter único, no legislable," sino más bien precisamente "lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes";⁷ o, como ha expresado otro crítico, no lo singular, accidental o pasajero, sino lo genérico, homogéneo y eterno.⁸ Es, en otras palabras, el poeta idealista por excelencia, que desrealiza la realidad justamente para realizar otra más esencial o más trascendente. La pura circunstancia, por incoherente, casi no existe, hasta que el poeta la nombra. "A Borges no le preocupa que su obra no sea realista...El poeta impone su visión a la realidad y ésta se ve así modificada."⁹ Es más, se ve esencializada, transformada en símbolo, mito y arquetipo.

* * *

En distintas maneras, los poetas de la modalidad que hemos ido definiendo hasta este punto descartan de sus textos poéticos gran parte de lo que el hombre común

considera el mundo "real." Las contingencias de ese mundo quedan subordinadas a otra visión del poeta, sea ésta surreal, idealista, trascendente o intimista. Será evidente que, en busca de unas definiciones introductorias, hemos pecado de excesiva simplificación, y volveremos luego sobre algunos de los poetas ya nombrados para ver en qué manera también contribuyen sus obras a fecundar otra tendencia totalmente distinta. Por el momento, veamos en qué consiste este otro modo de encarar y expresar la "realidad" en la poesía actual hispanoamericana, modo que es el que nos interesa en el presente estudio.

Frente a la poesía que excluye la cotidianidad, o que la ve como signo de algo "otro," se yergue una que, justamente, halla su sustento en el mundo contingente. En vez de modificar la realidad, los que comparten esta orientación intentan recrearla, documentarla, aunque sea con un propósito crítico. Más que el mundo-metáfora, estos poetas se preocupan por el mundo-vivencia. En lugar del poeta aislado de su sociedad, o por lo menos que excluye esa sociedad de su arte, encontramos al poeta arraigado en su circunstancia histórica y social y dejándola entrar intencionalmente en sus poemas.

Esta tendencia no es nueva. En la Argentina, por ejemplo, se puede decir que la corriente de realismo en la literatura se remonta hasta la poesía gauchesca. En Chile, ya a comienzos del siglo XX, se encuentra una poesía de la

realidad cotidiana en la cual la función del poeta parece ser la de "nombrar" las cosas, junto con un regionalismo que a veces se tiñe de un sentido social o hasta político-revolucionario.¹⁰

Jorge Carrera Andrade ha rastreado hasta todavía más lejos la orientación realista. Declara que nunca, de hecho, la poesía de la América española ha sido esteticista. Citando obras como El arauco domado, Grandeza mexicana, la sátira del siglo XVIII, las poesías de Bello y de Martí, afirma el poeta ecuatoriano que "la literatura hispanoamericana, desde sus inicios fue fruto del estado social de las colonias. No hubo lo que se llama propiamente literatura de evasión en la época colonial. El escritor se encuentra comprometido desde los primeros días del descubrimiento. . .";¹¹ "en ninguna etapa de la evolución cultural de Hispanoamérica, el poeta ha sido un 'outsider.'"¹² La literatura no existe in vacuo; hasta los preciosismos de los modernistas evidencian cierta corriente socio-cultural.

Además, si se interpreta el término "realismo" en su acepción más amplia, la de ser espejo de las vivencias de una sociedad, se verá que lo real "cotidiano" no tiene que referirse fatalmente a lo exterior. Los sueños y las inquietudes metafísicas o trascendentes, los impulsos y deseos subconscientes, también se experimentan cotidianamente; el nivel "infrarreal" del mundo vivido puede también representarse en la poesía.

Sin embargo, es necesario poder manejar una terminología que distinga entre la poesía de un Mariano Brull o un Octavio Paz, por un lado, y la de un Ernesto Cardenal o del Neruda que exclama "Venid a ver la sangre por las calles," por otro. Diríamos que la poesía objeto de nuestro estudio se caracteriza justamente por la convicción de que "la realidad es poetizable en su totalidad,"¹³ que el poeta se nutre de su contacto directo con las cosas cotidianas y de su conciencia histórica y política, y que refleja en su obra una nueva circunstancia social.

Al referirse a la aparición, en la poesía contemporánea, de un nuevo realismo, entonces, se suele tener en mente una actitud que encara la poesía como la expresión directa del mundo exterior, y que descarta el valor de una poesía "interior." En grados diferentes, éste es el principio que rige los varios modos que se encuentran dentro de la misma tendencia "realista." Hay, por ejemplo, el regionalismo de los poetas antillanos de los años 30; el objetivismo que suprime la conciencia del poeta, término amplio que puede incluir una poesía sencillista de lo cotidiano que "se basa en la descripción directa de las cosas, hechos, motivos, o que expone ideas llenas de sentido común, sin simbolismo, sin la búsqueda de una deliberada intención trascendente";¹⁴ o el realismo crítico que ofrece una documentación explícita del contorno social para denunciarlo.

Pues bien, dado que un poeta desea transmitir una realidad "objetiva," exterior, ¿qué estilo escogerá para expresarse? Si, como ocurre las más de las veces, es crítica su visión de esa realidad, ¿se reflejará ello en su mismo lenguaje?

Las Odas de Neruda nos ofrecen un ejemplo de las complejidades de la relación entre lenguaje y contenido. Estas poesías toman como tema algunos de los elementos esenciales de la realidad, en una etapa de la trayectoria poética de Neruda en que él quería escribir de manera de ser entendido ("poesía sencilla para gente sencilla," dijo él mismo describiendo este período.) Sin embargo, en muchos casos el léxico y los recursos poéticos de las Odas hacen que éstas se lean más por su valor "literario" que por lo que nos dicen sobre una realidad verificable, y que presentan obstáculos de comprensión al no entendido en poesía. El tema "materialista" está lejos de excluir un lenguaje "poético" y aun preciosista. Al perseguir nuestra definición del lenguaje de la nueva poesía comunicante, nos será útil recordar este carácter contradictorio y refractario a la categorización que demuestra sobremanera la poesía de Neruda.

En cuanto a la versificación, se podría suponer que, en general, la poesía "exteriorista" se presta al verso-librismo y hasta a una forma prosaica. Esto, sin embargo, no solamente no es nuevo —la fusión de los géneros fue una

de las señales más manifiestas de la literatura modernista, y el poema en prosa se remonta al siglo XIX-- sino que es un denominador común de varias poéticas actuales.

En la Hispanoamérica actual, notamos que Paz también ha declarado que no hay una válida distinción entre prosa y verso; Borges ha practicado la mezcla de poesía y prosa en El hacedor; y, a su vez y al otro extremo del espectro poético, Ernesto Cardenal ha sostenido: "En la poesía cabe todo. . . Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede también decirse en un poema."¹⁵

Se verá al examinar más de cerca la obra poética de Cardenal que su poesía prosaica es muy diferente de la que han escrito Vallejo, Paz u Homero Aridjis. Por el momento, notemos simplemente que no es en la actitud hacia poesía y prosa en donde reside la mayor distinción entre la manera de expresarse de las dos corrientes poéticas. Esta diferencia se basa más bien en el concepto de la relación entre la palabra poética y la realidad vivida.

Consideremos, por ejemplo, la modalidad de Octavio Paz (seguimos refiriéndonos al poeta mexicano como paradigma de toda una tendencia poética vigente hoy día). Su poesía se ha centrado en un cuestionamiento de la existencia. En la etapa de su obra que corresponde a la década del 50, todavía confía en la palabra para expresar ese cuestionamiento.

Descendiente de Mallarmé, considera la palabra no meramente como signo sino como una entidad en sí misma, "encarnación viviente de las cosas."¹⁶ Un crítico ha observado recientemente que Paz "aspira a una escritura que sea cuerpo";¹⁷ aspiración ya ejemplificada en el conocido verso final de "Himno entre ruinas": "palabras que son flores que son frutos que son actos." Parecería que a esta actitud se refería Sartre al escribir en 1948 que al poeta, a diferencia del prosista, le es imposible escribir literatura que se "comprometa" con la realidad, pues el poeta "s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument, il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes."¹⁸

Más precisamente, en el caso de Paz, es mediante la imagen que se reconcilian momentáneamente palabra y objeto, la representación y lo representado. Sin la imagen o el símbolo basado en la imagen, no hay poema; y, como lo ha expresado el mismo poeta en El arco y la lira, el sentido del poema es sus imágenes.

Desde Viento entero, el poeta va perdiendo confianza en la palabra, la cual llega a ser una realidad más que debe ser cuestionada. Se agudiza la tensión entre el nombre y el objeto nombrado. El anhelo a la totalidad deviene una preocupación obsesiva, y el tema de sus poemas ya es el de la poesía misma, entendida ésta como exploración

del sentido de la palabra que es vehículo de una reconciliación
cada vez más transitoria:

La palabra que revienta las palabras
La imagen que incendia todos los puentes
La desaparecida en mitad del abrazo¹⁹

En un ensayo, Paz ha definido la misión del poeta como la de "trasmutar la historia."²⁰ Esta "historia," la experiencia vivida, no entra en su poema sino por instantes, fatalmente breves, en que la imagen llega a iluminar un fragmento de la realidad. Diríase que ésta casi no existe sino como "sonaja de semillas semánticas." "Poesía fraseológica" ha llamado Julio Ortega a esta escritura, para denominar una poesía "donde la realidad se fragmenta para totalizarse, donde la verdad poética se hace un prisma para asediar la compleja realidad."²¹ Añade: "Detrás de cada verso percibimos el trabajo poético de una profunda elección. . . la frase es el sueño de un período mayor, la mínima unidad fragmentaria de la comprensión de una realidad que rodea al poema. . . Las palabras no duplican la realidad: las palabras rescatan de la realidad unos cuantos objetos sencillos y alucinantes que la denuncian."²²

Dada esta concepción de la poesía, es evidente que la palabra poética no tendrá nada que ver con la palabra social. De hecho, Paz ha hablado de la "enemistad constitucional" entre una y otra, puesto que "el poeta nunca dice verdades sociales, verdades que la sociedad pueda aceptar o digerir."²³

El cuestionamiento del lenguaje es, pues, punto de arranque para el cuestionamiento del mundo.

* * *

Frente a esta poesía "crítica" y "fraseológica" encontramos el "mecanismo narrativo" (empleamos de nuevo la terminología de Ortega.) También éste se basa en la crítica a la realidad, la cual supone una crítica verbal, pero siempre con el afán de hacerla buscando el habla del lector. No es que el poema necesariamente cuente una "historia," sino que "se desarrolla narrándose a sí mismo el encuentro con el lector. . .en el acuerdo común de revelarse mutuamente una verdad común."²⁴

La relación entre palabra y realidad, en este caso, no se experimenta como tan problemática. Y si disminuye la tensión entre una y otra, también será menor el papel de la metáfora, o por lo menos la violencia con que se juntan los dos elementos —o las múltiples connotaciones— dispares que la constituyen. No sólo la palabra es instrumento, signo; no solamente, ha observado Roberto Fernández Retamar, las palabras quieren decir cosas "sino que, efectivamente, las dicen." Al artista le interesa "decir cosas, en la medida en que ello es posible, no decir palabras."²⁵ La metáfora se ve reemplazada por la alusión a un hecho "real." Uno de los calificativos que se ha querido aplicar a esta poesía nueva es el de poesía "de la anécdota."²⁶ Jorge Enrique Adoum ha hablado de "un regreso a contar cosas cuando se canta; un rechazo del intimismo, de

la confesión anímica, para mirar un poco más las cosas de afuera. . . A veces la anécdota cumple la función de la metáfora."²⁷

La poesía "narrativa" puede también ser "argumental" (Rodríguez Monegal ofrece como ejemplos Perséfone, de Homero Aridjis, y Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto),²⁸ pero la nota verdaderamente distintiva es la conversacional o coloquial. No nos referimos al coloquialismo que ocurre de cuando en cuando en los textos de poetas hispanoamericanos desde Rubén, sino al tono sostenido, a la actitud fundamental ante el arte, que conduce a una dicción francamente cotidiana.

El coloquialismo en sí, desde luego, no debe verse como fenómeno peculiar a cierto "movimiento" poético. A pesar de que los productos artísticos que resultan de tal orientación estética son opuestos a los de la poesía "fraseológica," tienen en común el surgir de un fundamental "cuestionamiento de las escrituras."²⁹ Además, recordemos otra vez que estamos simplificando las cosas, tal vez excesivamente, al proponer la oposición entre poesía metafórica y poesía anecdótica: las metáforas también se pueden expresar en el lenguaje de todos los días (y es bien sabido que, vice versa, el lenguaje cotidiano está sazonado de buen número de metáforas que pasan a veces inadvertidas por el uso constante.)

Pero lo que queremos señalar aquí es una distinción que creemos que es significativa: la poesía conversacional, como el término implica, tiene como fin el diálogo con alguien. Si en la poesía subjetiva o intimista el poeta también dialoga, tiende a hacerlo más bien consigo mismo, a fin de conocer algo por medio del proceso creador. En la poesía conversacional, por otro lado, más que conocer, lo que el poeta desea es comunicar. La anécdota, la conversación, el coloquialismo, la narrativa son otros tantos recursos que utiliza el artista para lograr esa comunicación.

La "antipoesía," desde este punto de vista, representaría otra manera más de alcanzar ese diálogo poético. Es cierto que se hallan en ella algunos caracteres peculiares —la burla, el sarcasmo, el escepticismo, el prosaísmo, la negación del pasado, el énfasis sobre lo incongruente de la vida cotidiana—. Pero tiene un rasgo definitorio más general; el señalado cuando Nicanor Parra dice que ". . .la antipoesía no es otra cosa que vida en palabras."³⁰ En vez de la neta oposición entre poesía conversacional y antipoesía que propone Fernández Retamar, preferimos ver ésta y aquélla como dos vertientes que se complementan dentro de una nueva poesía fundamentada en dos principios: trata de la realidad e intenta comunicar algo sobre esa realidad empleando un estilo que suele ser coloquial.

* * *

Sobre esta comunicabilidad imprescindible ha observado Parra: "Esta es una poesía que está dirigida a un interlocutor, no a un interlocutor equis sino a un sector. . .de modo que si no se produce la comunicación, yo me siento profundamente deprimido, me parece que he fallado. Los poemas no son monólogos, sino parlamentos de una diálogo."³²

Y al decir esto, Parra ha tocado otra cuestión: ¿cuál es el "sector" a que se dirige el poeta? Escribe teorizando la existencia no solamente de un público, sino de cierto público específico. Para muchos poetas (aunque no tanto en el caso de Parra), el texto poético se encara, como observa Benedetti en su ensayo definitorio de esta corriente, como "vasos comunicantes de la voluntad revolucionaria."³² O sea, que al poeta le interesa tanto cumplir un deber socio-político como crear una obra de valor estético. Llevada al extremo, entonces, la poesía comunicante será social y hasta revolucionaria, de la misma manera que la poesía "fraseológica" conduce, en el otro polo, a una escritura hermética. Si esto se formulara en términos políticos, se diría que se trata de una oposición entre un arte aristocrático y otro democrático. La poesía como comunicación "quiere ser un vivir" (como ha dicho Gonzalo Rojas),³³ pero tiene también un propósito más explícito y más ambicioso: el de cambiar el mundo hasta en sus estructuras socio-políticas.

Esta dimensión extraliteraria implica una problemática más allá de la general que ya hemos sugerido, que fue la de

la relación entre el texto poético y la realidad, la palabra como signo vs. la que intenta crear una nueva realidad verbal. El público a quien el poeta "comunicante" desearía dirigir su mensaje es "el pueblo." Pero, ¿quién es el pueblo? Es el obrero, el "roto," la campesina, el desocupado de los barrios urbanos. Para una gran mayoría de los que componen "el pueblo," la radio es el único medio de información, y aunque sepa leer, no tiene medios para ir a una librería y comprar un volumen de poesía. Para ellos "resultan exactamente iguales una novela social de David Viñas o un volumen de cuentos fantásticos de Felisberto Hernández: porque no existen."³⁴

En cambio, el sector que sí compra y lee obras literarias es la burguesía urbana. Son evidentes las ironías intrínsecas a esta situación, como ha subrayado Adoum. Primero, una literatura de protesta se encuentra recogida precisamente por la clase "culpable o cómplice de la misma realidad brutal de que da testimonio."³⁵ Y segundo, esa clase, con todas las lagunas culturales o intelectuales que se le puedan reprochar, es innegablemente lo bastante informada para exigir una literatura a nivel universal y una forma más "moderna" que la del realismo.

Los riesgos inherentes a esa orientación político-artística son obvios. Es bien posible que el escritor comprometido "tuerza" o empobrezca su poesía por razones

ideológicas. Ese sacrificio estético al servicio del ideal revolucionario significaría (otra vez es Adoum el que se ha ocupado de esta cuestión) "entregar los productos menos elaborados de la creación, y muchas veces, los subproductos, con la excusa de que estaban 'a su alcance.'"³⁶ Ya hemos visto, además, cuán irónico sería el dedicarse por entero a la comunicación literaria con "las masas."

Desde luego, son pocos los poetas que confesarían una total lealtad a la creación de subproductos artísticos. Si "la poesía es un hecho social,"³⁷ eso no quiere decir necesariamente que no sea también un hecho estético. Que los poetas "escriban por supuesto para alguien, pero que lo hagan con el rigor de un oficio real."³⁸ Veremos hasta qué punto les ha sido posible a ciertos poetas de tendencia "comunicante" alcanzar esta síntesis.

NOTAS al capítulo I

- 1 En "Los poetas celestes," Canto general (Buenos Aires: Losada, 1955), I, p. 152.
- 2 Nicanor Parra, Obra gruesa (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), p. 164.
- 3 Benedetti, Los poetas comunicantes (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972).
- 4 Julio Ortega, "Notas sobre Octavio Paz," CuH, 231 (1969), 553.
- 5 Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, Estudio preliminar, La poesía hispanoamericana desde el modernismo (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968), p. 15.
- 6 Ortega, op. cit., p. 555.
- 7 José Angel Valente, Las palabras de la tribu (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1971), p. 5.
- 8 Saúl Yorkievich, "Borges, poeta circular," en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral, 1971), p. 121.
- 9 Guillermo Sucre, Borges el poeta (Caracas: Monte Avila Editores, 1968), p. 95.

- 10 Fernando Alegría, "Las fronteras del realismo,"
en La literatura chilena del siglo XX, 2ª ed.
(Santiago de Chile: Editorial Zig-zag, 1967),
p. 9.
- 11 Jorge Carrera Andrade, "Poesía y sociedad en
Hispanoamérica," RevIb, XXXVIII, 78 (1972), 31.
- 12 ibid., p. 39.
- 13 Saúl Yurkievich, "Realidad y poesía: Huidobro,
Vallejo y Neruda," Hum, XXXV (1960), 252.
- 14 Alfredo A. Roggiano, "Situación y tendencias de
la nueva poesía argentina," RIB, 2ª época,
XIII, 1 (1963), 28.
- 15 Mario Benedetti, op. cit., p. 101.
- 16 Ovidio Fuente, "Teoría poética de Octavio Paz,"
CuA, CLXXXII, 3 (1972), 228.
- 17 Juan Liscano, "Lectura libre de un libro de Octavio
Paz," RevIb, XLII, 96-97 (julio-dic. 1976), 520.
- 18 Jean-Paul Sartre, Situations II. Qu'est-ce que la
littérature? (Paris: Gallimard, 1964), p. 64.
- 19 "Disparo," Salamandra (1958-1961), 2ª edición
corregida (México: Joaquín Mortiz, 1969), p. 21.
- 20 "Introducción a la historia de la poesía mexicana."
Las peras del olmo (Barcelona: Seix Barral, 1971),
p. 31.

- 21 Ortega, op. cit., p. 554.
- 22 ibid., p. 557.
- 23 apud Ovidio Fuente, op. cit., p. 231.
- 24 Ortega, op. cit., p. 554.
- 25 Benedetti, op. cit., p. 25.
- 26 Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación,"
en América Latina en su literatura, comp. por
César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972),
p. 148.
- 27 Benedetti, op. cit., pp. 73-74.
- 28 Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 148-149.
- 29 ibid., p. 145.
- 30 Benedetti, op. cit., p. 51.
- 31 ibid., p. 61.
- 32 ibid., p. 15.
- 33 ibid., p. 150.
- 34 Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad,"
en América Latina en su literatura, op. cit., p. 209.

- 35 ibid. Es evidente que en estas circunstancias, el lector burgués puede adoptar una de dos actitudes: o rechaza el contenido de la literatura comprometida —directamente o simplemente por no poder identificarse con ella— o bien responde a los elementos superficiales sin comprender el meollo del "mensaje" y por eso sin cambiar.
- 36 ibid.
- 37 Lo ha dicho Juan Gelman en Benedetti, op. cit., p. 232.
- 38 La exhortación es de Gonzalo Rojas, citado en Benedetti, p. 163.

Capítulo II:

ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

Tu lis les prospectus les catalogues les
affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin...

—Guillaume Apollinaire

Estos versos del poeta francés, extraídos de un poema publicado en 1920 en Alcools, nos recuerdan el contexto mundial en que debemos considerar el fenómeno de la actual poesía "comunicante" hispanoamericana. Esta no es invención muy repentina ni muy reciente, ni tampoco se limita a las zonas de habla española. Puede verse más bien como la destilación de algo que estaba "en el aire" desde aun antes de la proliferación de los "-ismos" en los años 20.

El surrealismo, el cubismo, el dadá aparentemente tienen poco en común con la poesía de expresión directa, comunicativa y conversacional. Los movimientos hacia la liberación de la imagen y el rechazo del racionalismo en poesía parecerían estar en el polo opuesto de la poesía que se propone hablar sin metáforas y sustituirlas por la anécdota.

Y sin embargo (¿será que toda arte poética contiene las semillas de su propia destrucción?), los gérmenes de un arte muy contraria a los propósitos aparentes de los "-ismos"

Europeos ya se vislumbran durante su vigencia o antes. Primero, en cuanto a la forma, varios poetas franceses de fines del siglo XIX —Baudelaire, Rimbaud, Laforgue— tienden a borrar las distinciones entre poesía y prosa, fusión de los géneros también introducida en la literatura hispanoamericana por los modernistas. El poema en prosa —vide las obras de Rimbaud— no implica forzosamente un lenguaje más directo, pero sí constituye un primer paso hacia una posible desmitificación de la poesía, pues (como Monsieur Jourdain) todos hablamos en prosa. El poema en prosa, entonces, abre la puerta para que entre en poesía, más tarde, un lenguaje cuyos ritmos y cadencias se aproximan más a los del lenguaje hablado que a los del escrito. Pero esta innovación formal es solamente sintomática del cambio más fundamental que tiene lugar en dos niveles: en el nivel del lenguaje poético y en el de la actitud hacia la realidad.

En cuanto al lenguaje, ocurrió hacia principios del siglo XX, en parte como reacción en contra del simbolismo, un fenómeno que se ha llamado la "irrupción coloquialista."¹ Ya en el siglo XIX Verlaine había abogado por una poesía "anti-literaria." Su compatriota Jules Laforgue fue aún más lejos con su poesía de tono familiar e irónico, en que los versos se quiebran en prosa en una suerte de pastiche, renunciando de golpe a los antiguos privilegios de la

poesía como su elocuencia y su gravedad. La presencia del humor en su poesía es más que un capricho; es otro signo del ocaso del retoricismo, el cual no se presta para la expresión humorística del suceso cotidiano.

Una generación más tarde otro poeta francés, Guillaume Apollinaire, creará un lenguaje menos autoconsciente, todavía con el propósito de no rechazar ninguna forma expresiva —ni la popular, ni la periodística, ni la que pertenece al cartel—. En su obra la lírica sobriamente clásica se codea con la de tajante modernidad, ecléctica pero concretamente cotidiana. Observó Apollinaire, "Il n'est pas besoin pour partir à la découverte de choisir. . . un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers."²

Es decir que las innovaciones a nivel lingüístico son significativas por reflejar justamente uno de los rasgos claves de la poesía contemporánea: el contacto más directo con la "circunstancia" y un deseo de crear una escritura capaz de expresar el hecho más humilde. Nótese que, por lo menos en el caso de Apollinaire, esto no es lo mismo que una visión "prosaica" del mundo. Todo lo contrario: Apollinaire todavía encara al poeta como inventor y visionario. Para él, como para los surrealistas, es cierto que lo maravilloso

existe en la cosa más ordinaria; pero a la inversa, ésta no se contempla en sí misma sino que es un medio para la percepción de algo "otro." Apollinaire —otra vez, compartiendo las ideas de los surrealistas— tenía horror al realismo. Ve las cosas reales y les da entrada en su poesía; pero no las ve necesariamente de manera objetiva (una lección de los pintores cubistas) y aunque parte de lo real, va más allá, lanzándose al mundo de la fantasía, cantando objetos familiares o hechos sencillos para integrarlos en una concepción más vasta de las maravillas del universo.

Sin embargo, aquí quisiéramos seguir subrayando los elementos sembrados en el seno de la poesía europea más "profética" que nos permiten atisbar, paradójicamente, la poesía de expresión directa y comunicativa que se escribe actualmente en Hispanoamérica. Y en este sentido la introducción en poesía, por parte de Apollinaire, de un lenguaje compuesto de cosas concretas sacadas de la experiencia del mundo en derredor es un acontecimiento literario de la mayor importancia. Aun la poesía de apariencia más erudita, como la de Ezra Pound y T.S. Eliot, se ve invadida por una nueva "concretización" imaginística y, asociado a ella, un empleo más sostenido del lenguaje coloquial.

El joven Pound es conocido por su adherencia al "imagism" y su utilización de la técnica del ideograma chino. Lo que lo atrajo hacia la poesía oriental fue lo que él percibió como la incapacidad de ésta de perderse en abstracciones. La

imagen inmediata, o la yuxtaposición de los imágenes, lo implica todo, pero ese "todo" queda fuera del poema; lo único que existe dentro del texto es la imagen. Además, a diferencia de su función en la obra de Apollinaire, o de los simbolistas o surrealistas, la imagen no tenía que ser vehículo de lo maravilloso. Bastaba que el poeta jerarquizara el objeto o el fenómeno más mínimo o cotidiano, siempre y cuando esto significara un hallazgo expresivo lo bastante nuevo para hacer que el lector lo viera. Este procedimiento tuvo un influjo de gran alcance aun en la obra de otros poetas que no pertenecieron a la escuela "imagist" (de tan breve vida), ni utilizaron el ideograma.

Otros caracteres estilísticos de Pound iban a reverberar largamente en la poesía posterior: el ritmo coloquial, el uso de la breve anécdota y un nuevo arte de versificar. Ni el metro ni el número de sílabas eran ya la medida determinante, sino más bien la frase o la oración, la lengua escrita adaptándose, así, a la hablada.

En cuanto a Eliot, es sobre todo en la poesía temprana que se nota el esfuerzo por forjar un lenguaje concreto y presentar, como unidad básica de la poesía, la imagen de la cosa aprehendida sensorialmente. La cadencia de la conversación callejera —a veces con una dicción irónica (laforguiana), pero rara vez tan "proletaria" como en la segunda sección

de "The Waste Land" ("Hurry up please its time")-- es, sin embargo, una constante de la obra de Eliot. Sea dicho que ello es efecto buscado y no descuido. La dicción del poeta que desea contarle algo de interés al lector es un arte consciente, "directed towards making a highly artificial and drastically concentrated construction sound like, have a resonance like, a man talking naturally."³ Esta misma resonancia se encuentra en mucha poesía en lengua inglesa, como la de Robert Frost, W.H. Auden and Robert Lowell.

La concretización lingüística aparece con frecuencia junto con una correspondiente disminución de lo abstracto en la temática; pues decir que el artista ya intenta poetizar la realidad total es decir que no está aislado de su sociedad sino que tiene una conciencia histórica y política, y que admite estas nuevas zonas vivenciales en el poema. Ello no conduce fatalmente a la poesía social, pero de hecho, en la década del 30, surgió, simultáneamente, en varios países, una poesía arraigada en la circunstancia actual.

No es sorprendente que el clima de insatisfacción y revalorización de la vida se expresara en la literatura de esa época. "Una nueva realidad engendra una nueva poesía."⁴ En un período de enormes trastornos económicos, sociales y políticos aparece una poesía militante con una nota optimista de revolución política de solidaridad con el oprimido. El representante más destacado de esa poesía fue Bertolt Brecht. Dentro de su teatro didáctico, de estricta utilidad social,

resaltan sus extraordinarias innovaciones estilísticas. Inspirándose en una fuerte tradición de la canción folklórica, Brecht creó una síntesis intensamente personal que producía la ilusión del habla natural.

Brecht es caso único, producto de una combinación especial de genio y circunstancia. Pero en el sentido de que forma parte de esa "irrupción coloquialista" de que venimos hablando, representa un fenómeno general. Otro representante de esa corriente fue W.H. Auden, cuya poesía, sobre todo en los años 30, conjuga el comentario social con un estilo llano, coloquial e informal. Un crítico ha observado recientemente que "While Pound and Eliot brought a conversational tone to twentieth century poetry, Auden taught it slang."⁵ Desde luego, el efecto prosaico y "objetivo" está creado a propósito con el intento de agitar al lector. Bajo la llaneza aparente late la angustia de una época de desmoronamiento.

No hemos apuntado todavía el que es tal vez el factor más importante en este ambiente de desasosiego: la Guerra Civil española. Este conflicto trágico, que traspasa las fronteras de España para sacudir la conciencia del mundo, es el acicate para una literatura dirigida a "finalidades concretas inmediatas."⁶ Muchos poetas dentro y fuera de España (Auden es un ejemplo de éstos) ya no solamente intentan comunicar con la colectividad sino también influirla, "convirtiendo la poesía en instrumento de acción social y

política," forjando una escritura "seminarrativa, poco ornamentada, conversacional a ratos."⁷

Estos rasgos son más visibles en los años 40 y 50, cuando se hace sentir en literatura esa otra tragedia sangrienta, la Segunda Guerra Mundial. En España, poetas como Gabriel Celaya, José Hierro Y Blas de Otero se preocupan por el dolor y el sufrimiento del hombre, haciendo en sus poemas muchas veces referencia a las específicas circunstancias históricas que los inspiraron. Sin rehusar lo bello, además, estos poetas coinciden en considerar la poesía como una "herramienta" para comunicar las cosas como son (Celaya), en perseguir un verso verdadero "que se siente en medio de los hombres" (Blas de Otero). Blas de Otero explicita, en una dedicatoria, que dirige sus versos "a la inmensa mayoría."

* * *

Ciñéndonos ahora al ámbito hispanoamericano, notemos que la exportación a América de poetas españoles en el período de la post-guerra española contribuyó al clima de protesta en la poesía. Aunque ésta no es la única dirección en que operaron las influencias (piénsese en el influjo en España de la obra de Vallejo y Neruda), las guerras —española en los 30, mundial en los 40— fortalecen la tendencia en América a una poesía solidaria, conversacional, "prosaica" para algunos. Pero no la inician. Aun dentro del creacionismo de Vicente Huidobro, aparentemente tan abstracto e idealista en su

empeño por transformar y trascender la realidad, existe una fuerza contraria: el afán de registrar los contornos, hasta los no-poéticos, de la realidad actual. Por un lado, un arte de evasión, de intuición, de abstracción; por otro, un arte que "se vuelve ciudadano. . .urbano," cotidiano, banal. "La poesía deja de ser exclusivamente un acceso a lo sublime, una consagración de la belleza, una epifanía, para convertirse en testimonio del mundo circundante, en un registro de la experiencia en todos sus niveles. . .aunque decir que Huidobro amplía el margen de realidad incorporada no significa que reproduzca lo real objetivo según el ordenamiento con que se da a la percepción habitual."⁸

No es que Huidobro abandone la metáfora pura. La suya no es una poesía narrativa ni de descripción objetiva, ni --en cuanto al lenguaje mismo-- prosaica, aunque sí desinfla el globo de la retórica poética en español. Pero lo significativo es que su universo poético se construye no solamente a base de materiales "poéticos" sino también de los provenientes de zonas que antes se consideraban antiestéticas. Ascensores, automóviles y aeroplanos se esparcen por sus poemas, un poco a la manera de los futuristas, pero utilizados por Huidobro para sus propios fines fantásticos.⁹

En cierto sentido, la obra del poeta idealista y trascendentalista, Jorge Luis Borges, también contribuye a acelerar el curso de una poesía anecdótica y comunicativa.

"Hombre reñido con su tiempo,"¹⁰ que se declara (en los años vanguardistas) contra la "circunstanciación," poeta dado a la abstracción, a la "esencialización," Borges crea, sin embargo, una poesía muy arraigada en lo concreto espacial e histórico. Su estilo poético testimonia una reacción contra el lujo verbal. A la declamación, Borges prefiere la alusión lacónica; en lo lírico inserta el acento cotidiano y aun, a veces, lo narrativo.

El "gran estilo barroco," cuyo máximo representante fue Neruda, dominó por un tiempo la lírica hispanoamericana. Pero sobreviene después lo que Alegría ha llamado una "vuelta a la realidad." En Chile, por ejemplo, la generación del 38 (que incluye figuras como Gonzalo Rojas y Nicanor Parra) realiza una poesía de raíz social: "siente la respiración agónica del estilo barroco y apartándose del derrumbe, se vuelve hacia la realidad del mundo contemporáneo para expresarla con economía de imágenes, con furia y, sobre todo, sin retórica. A la imagen corresponde una función no sólo estética, sino también social."¹¹

El propio Neruda se aleja del camino "barroco" e interiorista, por lo menos desde "Explico algunas cosas." Reiteramos que el encasillamiento estilístico, en el caso de Neruda, resulta un vano ejercicio; pues si, por un lado, su lenguaje es metafórico en extremo, al mismo tiempo "ha llevado el vocabulario poético hacia lo concreto y narrativo,

en oposición a la tendencia abstracta de Huidobro. Neruda no pierde de vista la realidad."¹²

Si Neruda era antes poeta para la burguesía, con España en el corazón y Canto general se decide por el pueblo, hasta el punto de identificarlo con el poeta. Intenta ya usar un lenguaje que comunica con los hombres y practicar una poesía clara en estilo y revolucionaria en su tema. Proclama que el arte debe cumplir una función social, y que "el camino no va hacia dentro de los seres, como una red de sueños. El camino de la poesía sale hacia afuera, por calles y fábricas..."¹³ No es ésta, en fin de cuentas, una actitud tan nueva para Neruda; ¿no se remonta hasta su manifiesto que postulaba, ya en 1935, "una poesía sin pureza"? Sería ésta "una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos."¹⁴

Ya para el tiempo de las Odas, Neruda había añadido a esta formulación la idea de una poesía no solamente clara sino didáctica. Su obligación es la de "ser transparente," como dice en su "Oda el hombre sencillo," así como la de cantar el mundo, no sólo su propia experiencia, y "propagar la alegría," ". . .anotar lo que pasa,/y no olvidar a nadie."

Pero ya hemos indicado, en el primer capítulo, cómo en las Odas (y ocurre algo parecido en ciertas secciones de Canto general) Neruda sucumbió a la "opulencia barroca."¹⁵

Enrique Lihn ha señalado cómo, a pesar de todas sus contribuciones a una poesía más concreta, coloquial y social, al fin y al cabo no pudo participar plenamente en lo que Lihn ve como la "progresiva cancelación, desde el modernismo. . ., de ese romanticismo que se encuentra detrás de todos los impulsos culturales de Latinoamérica."¹⁶ En la obra de Neruda, "el supuesto yo colectivo. . .suenan las más de las veces como una inflación del yo subjetivo, neorromántico o de ascendencia romántica-modernista-simbolista. Por mucho que Neruda haya vulgarizado su lenguaje en una dirección populista, ese lenguaje no deja de ser el lenguaje de un poeta personal, no deja de ser un lenguaje o un estilo literario."¹⁷

No; fueron otros poetas latinoamericanos los que inauguraron una poesía más auténticamente coloquial en su estilo —como los brasileños Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade; o bien, más social en su tema y popular en su forma, como Nicolás Guillén. Describiéndose como gente "de su tiempo y de su pueblo," Guillén se autorretrata: "No soy lo que se llama un artista 'puro.' Soy simplemente un hombre ligado a todas las inquietudes, problemas y angustias que a diario nos plantea la vida, desde el amor hasta el pago del alquiler de la casa. . .La más sólida torre de marfil no resiste a un bombardeo, y ha habido muchos en estos últimos años."¹⁸

Hay otros dos poetas, tampoco artistas "puros" en el sentido aceptado por Guillén o Neruda, cuyos nombres sobresalen en esta trayectoria que vamos trazando: César Vallejo y Nicanor Parra. Su obra tiene una importancia capital en el desarrollo de la actual poesía "comunicante."

* * *

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble? . . .

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrán aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

(Poemas humanos)

Quisiéramos enfocar aquí únicamente los aspectos de la obra poética de Vallejo que atañen a nuestro estudio. Si Vallejo fue poeta "de su pueblo," fue en el sentido de que su "pueblo" se extendió a la humanidad entera. Las estrofas citadas demuestran la nota clave en su sensibilidad que había de influir en generaciones de poetas que lo siguieron: el sentimiento de solidaridad humana, es decir, una solidaridad con el hombre rutinario en todo su desamparo y toda su angustia. Vallejo se encara a sí mismo como el máximo ejemplar del desamparado. Pero el dolor que cala su poesía no es el introvertido y sentimentalista del romántico (aunque en Los heraldos negros hay todavía restos del romanticismo.) Es más bien lo que se podría llamar un dolor responsable el que el poeta quiere testimoniar y comunicar.

Su poesía no es lo que suele calificarse de político-social. Vallejo fue adherente del marxismo, pero la "ideología" como tal no entra en su poesía (se declaró explícitamente opuesto a la poesía propagandística), aunque su tonalidad de "cariño doloroso" ha desembocado en una poesía más bien "social" en nuestros días. Desde luego, un poema como "Un hombre pasa con un pan al hombro" es, en cierto sentido, un poema "político" sobre la dicotomía entre la actividad social o política y la intelectual. Sin embargo, es posible interpretarlo no como rechazo de toda tarea intelectual o literaria, sino precisamente como llamada a una poesía que incluya todas esas formas del dolor humano.¹⁹

La actitud solidaria también entraña consecuencias, para la poesía en lengua española, a nivel del estilo. El desamparado que es la persona de Vallejo nos habla a través de sus poemas; y la persona, con todas sus idiosincrasias coloquiales, llega a constituir un leitmotiv. Sus poemas nos ofrecen "la conversación diaria del desesperado."²⁰ Ahora bien, los giros coloquiales en esta conversación se insertan (a menudo para lograr efectos irónicos) en una escritura densa y metafórica en extremo. Aunque este lenguaje remeda elementos del habla oral, sus innovaciones léxicas y sintácticas hacen que diste mucho del decir "normal." Evidentemente, los recursos de la "conversación diaria" no producen, en este caso, una poesía "fácil." De hecho, una de las claves temáticas de su obra reside en

su lucha por traducir en una forma --la Palabra-- su pasión por comunicar con los demás. Tampoco ese poeta-conversador trasmite la "circunstancia" literalmente. La anécdota llega al lector despojada, convertida en materia universalmente reconocible.

Pero lo que sí representa la obra poética vallejiana es una escritura en que el verso se plasma según los giros y hasta los ritmos del lenguaje diario, más que según las cadencias de una retórica literaria. Su poesía es un grito, pero "grito en forma de habla."²¹ Emplea "un lenguaje que conlleva un máximo de posibilidades de comunicación, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje poético tradicionalmente aceptado como tal y lo rompe en busca de una expresividad más libre que va a beber en el léxico, en la frase o en la metáfora coloquial."²² Paradójicamente, evita el sentimiento clisé a veces justamente mediante la ironía que proviene del uso del clisé. La abstracción potencial se encarna en la palabra escueta del individuo. Con razón Adoum calificó la escritura vallejiana de "lo anti-obeso de la poesía frente a la adiposidad de la retórica."²³

Este despojamiento lingüístico es la expresión de un poeta "arraigado en la tierra de los hombres de su tiempo" que intenta comunicar "su desgracia fechada y localizada."²⁴ Es decir, que su actitud implica cierta "concretización" de sus angustias (J. J. Bajarlía ha hablado en otro contexto

de su abstractismo concreto).²⁵ La materia poética tiene a la vez una resonancia universal y otra particular. La cosa puede sugerir algo más allá de sí misma, pero nunca deja de ser la cosa.

Alegría ha resumido así la enorme contribución de Vallejo a la poesía de Hispanoamérica:

César Vallejo es el poeta que le dio el golpe bajo a la retórica romántico-modernista hispanoamericana, al sensualismo y al 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 pie sobre el basural americano, examinando sus miserias, el conversador, antipoeta que desinfló a picotazos el globo ultraísta. . . Vallejo...le fue devolviendo a nuestra poesía la humanidad que castraban con delicadeza los magos azules de la metáfora.²⁶

* * *

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

("La montaña rusa," Versos de salón)

Así afirma Nicanor Parra, otorgándose un lugar de singular importancia en la literatura del siglo XX. Su Poemas y antipoemas se publica precisamente a mediados del siglo; y de manera característicamente impertinente —pero, también caraterísticamente, con un fondo de seriedad— se describe como el demoledor por excelencia, rechazando todo

lo que pasó por poesía durante la primera mitad del siglo. Ya hemos visto que, en realidad, la demolición comenzó con algunos predecesores; el mismo Parra ha confesado su deuda para con Vallejo y aun con Neruda (dijo, en un momento de benevolencia, que su relación con Neruda fue la del hijo con su padre), aunque no con los abusos nerudianos de la metáfora.

Como Vallejo, Parra suele expresarse por medio de la ironía. Pero si la de Vallejo es triste, sirviendo para poner de relieve lo trágico de la existencia, la ironía en la obra de Parra es de índole más festiva, funcionando como máscara de la angustia. Además, tras versos como los citados, se adivina una sensibilidad naturalmente tal vez más resignada, si no regocijada. (En el mismo poema: "El mundo moderno es una gran cloaca"; pero, al mismo tiempo: "Aferrémonos a esta piltrafa divina.") El poeta mismo ha dicho que sus poemas representan una aceptación y gozo de la vida y una condenación humorística de la muerte,²⁷ valoración de que algunos lectores nos permitimos discrepar, pero que indica, por lo menos, la presencia de una levadura diferente de la de su predecesor peruano. Donde la poesía de Vallejo parece la confianza ingenua de un niño dolorido, la de Parra es más consciente de sí misma. En vez de la ternura ante la condición humana, predominan el sarcasmo, el escepticismo,

la crítica agresiva a las instituciones de una sociedad decadente.²⁸

Esta nota crítica —la demolición temática— conlleva una crítica verbal y formal. Parra coincide con Vallejo en el intento por despojar el lenguaje poético del peso muerto de la poética tradicional. Como la de Vallejo, la poesía del chileno es directa y anti-ornamental. Está hecha a base de elementos concretos de la realidad diaria; es una poesía esencialmente narrativa y anecdótica, llena de locuciones conversacionales. Parra rechaza la vía de la acumulación metafórica, prefiriendo expresarse en los términos del habla oral. En lugar de lo sublime, enfoca lo rutinario:

Estoy harto del dios y del demonio
¿Cuánto vale ese par de pantalones? (OG, p. 90)²⁹

Los versos del Manifiesto, citados en el primer capítulo, representan una suerte de "arte poética" de la antipoesía, ese arte que no quiere parecerlo, esa "poesía de dinamitero"³⁰ cuya finalidad última, según Parra, es la de "hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas."³¹ Ha confesado que quiere no solamente comunicar sino chocar, escogiendo un lenguaje que le devuelva "al poeta el derecho a expresarse como persona. . . el derecho a la conversación, el derecho a violentar la sociedad y violentarse a sí mismo";³² un lenguaje que no sea "como el de Neruda, que es adormecedor. . .La poesía no es una droga o un estupefaciente. Me gusta mucho agredir,

la agresión es fundamental."³³

Parra caracteriza sus versos como "una poesía popular, una proyección del lenguaje hablado," aunque no necesariamente hablado siempre en el mismo medio social. ("Me concentro en el habla de ciertos grupos, grandes grupos, que tienen un modo de habla peculiar, y lo expreso tal cual en mis versos. Por ejemplo, en Versos de salón, empleo el lenguaje de la Escuela de Pedagogía de Chile.")³⁴

De todos modos, la voz que hila las "conversaciones" o los monólogos dramáticos de Parra —como la que medita en los Poemas humanos— es la de una persona. En este caso es la del antipoeta, "una especie de hombre mediano [ha observado otro poeta chileno, Enrique Lihn], el hombre medio, sin cualidades particulares, que actúa en el mundo de situaciones más o menos absurdas y caóticas como una manera de impugnar y de presentar la realidad al desnudo, a la luz del absurdo."³⁵

Ahora bien, esa voz que quiere revelarnos lo feo y lo risible así como lo bello y lo noble, y se empeña en comunicárnoslo en tono de charla o bien, a veces, empleando lo que se ha llamado una "sintaxis burocrática," ¿no arriesga caer en el prosaísmo? Y si se introduce en la poesía el concepto, la idea, ¿no se enfrenta el peligro de que el poema pierda su carácter "poético" y parezca más un ensayo?

Es un problema del que Parra se muestra consciente.

A propósito de la génesis de Manifiesto ha dicho:

...yo quería ver si era posible hacer una poesía de tipo ensayo, una poesía ensayística, a base de ideas. La respuesta es positiva: aunque este poema sea un poema frustrado, un poema a medio camino, en todo caso está a medio camino...Es posible trabajar la poesía a base de ideas; así parece. O sea poner las ideas en primer plano; y las sensaciones, las impresiones, la poesía propiamente tal, en un segundo plano.³⁶

Parra ha escogido varias vías para evitar el prosaísmo o, mejor dicho, para superarlo, para utilizarlo para sus propios fines poéticos. Un verso aislado de su contexto puede parecernos perfectamente pedestre, pero (es el genio paradójico de Parra) un conjunto de tales versos en el poema puede no parecerlo del todo. Primeramente, Parra no "cae" en el prosaísmo como quien no sabe escribir de otra manera, sino que es efecto deliberadamente buscado por quien lo ha incorporado conscientemente a su arte poética, con el fin de derrocar la retórica gastada del sentimentalismo. A propósito de la renovación que constituyó su estilo coloquial, un crítico ha precisado:

... .si se considera "antipoético" todo lo conceptual y anecdótico, la ironía y la sátira; si se acepta con los formalistas rusos y con Sartre que la poesía es un compromiso con la palabra al margen de las ideas, el Manifiesto no es poesía, ni lo son en general los antipoemas. Pero. . .si se eliminan las preocupaciones retóricas por trazar límites entre la prosa y la poesía, entonces se puede admitir el lenguaje de todos los días.³⁷

Presentando la tercera parte de Poemas y antipoemas, el autor ofrece una "advertencia al lector" en que declara "la guerra a los cavaliere della luna":

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
 La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
 Menos aun 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. (OG p.30)

Desde luego, la "realidad" que trasmite Parra no siempre es tan sencilla y "objetiva" como sillas, mesas y ataúdes, ni hay que tomarlo al pie de la letra cuando dice "Busco la realidad tal cual es, sin adornos. Quiero salir del estilismo formal."³⁸ Como todo buen poeta, escoge y combina ciertos elementos de la realidad según su propia visión. El empeño en penetrar la superficie y llegar a una apreciación más exacta de las realidades cotidianas es, así, fundamental a su poética.

Pero al mismo tiempo, no todo en su poesía es ironía socarrona. En general (por lo menos hasta Artefactos), Parra no ha abandonado por completo ni la palabra ni el sentimiento "poéticos," ni aun el ritmo. Ha atribuido la presencia de estos ritmos al carácter rítmico del habla común, que "de por sí, es melodioso, se las va arreglando sólo para cumplir con ciertas reglas lingüísticas, especialmente de ritmo."³⁹ En otra ocasión, ha descrito el efecto rítmico de sus poemas como

el de una "charla de medianoche."⁴⁰

Si hay una charla, los participantes hablan para ser entendidos. Nada de hermetismo; el primer canon de Parra ha sido siempre el de "la claridad conceptual y formal."⁴¹ Ha creado un lenguaje depurado de toda carga ornamental, inclusive la metafórica, en pos de una poesía que se comprenda.

Esto no implica necesariamente ni una estética "popular" ni simplista. Tras la sencillez hay un trabajo consciente de estilización. Una poética de la "claridad" sí sugiere que la palabra se considera un instrumento; que —según ha dicho el propio poeta— las palabras "están ahí solamente para expresar realidades que están más allá de ellas mismas; o sea que son simplemente un medio." Estamos ya en el extremo opuesto a la estética creacionista. Se construyen las herramientas de trabajo, "pero una vez que las herramientas están construidas, hay que usarlas."⁴²

* * *

Cuando publica Poemas y antipoemas, Parra ya no es poeta "joven": tiene 40 años. Pero su obra señala, indudablemente, un giro en la tonalidad poética vigente. Desde luego, su libro no fue causa primaria del siguiente torrente de publicaciones "comunicantes," y tampoco esas publicaciones se pueden calificar todas de "antipoesía." Sin embargo, es notable la producción cuantiosa de poemarios,

comenzando alrededor de 1955-1956, por escritores que rozaban los 30 años.

Los cuatro poetas enfocados en nuestro estudio nacen todos entre 1925 y 1930. Si ampliáramos el cuadro de los poetas de manera de incluir también ciertos otros de una orientación parecida, como el salvadoreño Roque Dalton (que nace más tarde, en 1935), sería todavía más evidente la sincronización en cuanto a la fecha de publicación de las primeras obras "comunicantes." Después del período inicial en la segunda mitad de la década del 50, cuando se publican algunas obras poéticas en que se vislumbran las centellas de una nueva actitud y un nuevo estilo (por ejemplo, Alabanzas y conversaciones de Roberto Fernández Retamar y Poemas de este tiempo y de otro de Enrique Lihn), el ritmo de publicación se acelera, notablemente en el período 1960-1963. Dentro de esos cuatro años Fernández Retamar, Adoum y Lihn publican, cada uno un libro; Dalton publica dos y Cardenal, tres. Si hiciéramos un cuadro esquemático de la cronología de la producción poética de esta corriente en los pasados veinte años, se destacarían ciertos años en una coincidencia extraordinaria. En 1969, por ejemplo, aparecen los siguientes libros, todos netamente dentro de la modalidad bajo estudio:

Que veremos arder - Fernández Retamar
Homenaje a los indios americanos - Cardenal
Escrito en Cuba - Lihn
La musiquilla de las pobres esferas - Lihn
Taberna y otros lugares - Dalton

* * *

La creación de obras poéticas "comunicantes" en las últimas dos décadas ha sido influida también por factores extra-literarios. Por ejemplo, a medida que avanza el siglo XX se hace patente, en Hispanoamérica como en España —resultado en parte de los trastornos socio-políticos de la época— un cambio en la procedencia social de los poetas, quienes ya no pertenecen necesariamente a las clases altas. Es lógico que el origen social del poeta afecte su concepción de la poesía y del sector del público a que se dirige, así como a su conciencia de la relación entre la tarea literaria y una realidad necesitada de transformaciones radicales. Los nuevos medios tecnológicos de divulgación que se introducen en la década del 60 (Xerox, Multilith) también contribuyen a que los poetas (aunque no exclusivamente los "comunicantes") puedan hacerse conocer más fácilmente. Todavía persiste el problema de público comentado por Adoum (ver nuestro capítulo I); pero reconozcamos también que "el espíritu venció al dinero de una forma que era casi imposible prever en la década de los 50, o antes, Si la poesía todavía no era artículo de consumo de las masas. . . , ya no era exclusivamente el alimento de las minorías cultas."⁴³

En la década del 70, la producción poética que se puede calificar de "comunicante" ha continuado con ritmo bastante fijo. No hay duda de que se trata de una corriente todavía viva. Acerquémonos, entonces, a algunos modos específicos de encarar la comunicación en la poesía hispanoamericana de hoy.

NOTAS al capítulo II

- 1 Julio Ortega, "Notas sobre Octavio Paz," CuH, 231 (1969), 555.
- 2 "L'esprit nouveau et les poètes," Mercure de France, CXXX (1^o dic. 1918), 393; citado en Modern French Poets on poetry, comp. por Robert Gibson (Cambridge: University Press, 1961), p. 46.
- 3 G.S. Fraser, Ezra Pound (New York: Barnes and Noble, 1965), p. 39.
- 4 Saúl Yurkiévich, "Realidad y poesía: Huidobro, Vallejo y Neruda," Hum, XXXV (1960), 252.
- 5 Anatole Broyard, reseña de W.H. Auden: A Tribute, comp. por Stephen Spender, New York Times, 8 mayo 1975, p. 37.
- 6 Evaristo Correa Calderón y Fernando Lázaro Carreter, Literatura española contemporánea (Salamanca: Anaya, 1968), p. 251.
- 7 ibid.
- 8 Saúl Yurkiévich, "Vicente Huidobro: el alto azor," en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral, 1971), p. 82.
- 9 Huidobro escribió también poesías de tema social, aunque no representan lo más logrado de su obra. Para un estudio más detenido de este tema, ver David Bary, "Vicente Huidobro y la literatura social," CuA, XXI, 5 (1962), 271-279.
- 10 Yurkiévich, "Borges, poeta circular," en Fundadores. . ., p. 120.
- 11 Fernando Alegría, "La poesía," en La literatura chilena del siglo XX, 2^a ed. (Santiago: Editorial Zig-Zag, 1967), p. 39.
- 12 ibid., p. 28.
- 13 Apud Jorge Enrique Adoum, Poesía del siglo XX (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), p. 377.

- 14 Apud Emir Rodríguez Monegal, El viajero inmóvil: Introducción a Pablo Neruda (Buenos Aires: Losada, 1966), p. 89.
- 15 Alegría, "La evolución poética de Pablo Neruda," en La literatura chilena del siglo XX, p. 261.
- 16 Enrique Lihn, "Momentos esenciales de la poesía chilena," en Panorama actual de la literatura latinoamericana (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971), p. 251.
- 17 ibid., p. 252.
- 18 Apud Adoum, op. cit., p. 252.
- 19 Sobre este punto ver James Higgins, Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo (México: Siglo XXI Editores, 1970), p. 11.
- 20 Fernando Alegría, "Las máscaras mestizas," en Aproximaciones a César Vallejo, comp. por Angel Flores, I (New York: Las Americas, 1971), p. 208.
- 21 ibid., p. 201.
- 22 José Angel Valente, "César Vallejo, desde esta orilla," en Las palabras de la tribu (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1971), p. 146.
- 23 Adoum, op. cit., p. 305.
- 24 Noel Salomon, "Algunos aspectos de lo 'humano' en Poemas humanos," en Aproximaciones . . . , op. cit., p. 199.
- 25 Juan Jacobo Bajarlía, "Existencialismo y abstractismo de César Vallejo," Aula Vallejo'3, p. 11.
- 26 Alegría, "Las máscaras mestizas," op. cit., pp. 208-209.
- 27 Miller Williams, "A Talk with Nicanor Parra," Shenandoah, XVIII, 1 (1966), 75.

- 28 Estas tendencias son menos acentuadas en la primera parte de Poemas y antipoemas (1954) —donde aparece todavía cierta ternura y una emoción sencilla y directa— y se perfilan más a partir de las otras dos partes, de tono a la vez más crítico, más áspero y más juguetón. Versos de salón (1962) parece ser un intento "pour épater le bourgeois," plasmado de dinamismo y disonancia. Canciones rusas (1967) revela el lado más sereno, reflexivo y afirmativo del poeta. Los Artefactos dan el último paso en la evolución hacia una mayor depuración y "esencialización," demostrando una total reducción de los recursos poéticos hasta lo mínimo posible. En general, en nuestros comentarios no nos referimos a esta última obra sino al carácter general de las anteriores como conjunto. Una buena descripción de la evolución de la obra poética de Parra se encuentra en Mercedes Rein, Nicanor Parra y la antipoesía (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1970).
- 29 Las citas de Parra se seleccionan de su Obra gruesa, 3ª ed. (Santiago: Editorial Universitaria, 1973); referida en el texto como OG.
- 30 Margarita Aguirre y Juan Agustín Palazuelos, "Nicanor Parra, antipoeta," introducción a La cueca larga y otros poemas, por Nicanor Parra (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964), p. 12.
- 31 Pablo Neruda y Nicanor Parra, Discursos (Santiago: Nascimento, 1962), p. 13.
- 32 Fernando Alegria, "La antipoesía" en Literatura y revolución (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), p. 203.
- 33 Apud Mary Z. de Shazo, "Nicanor Parra: Una poesía comunicativa," Chasqui, III, 1 (1973), 27.
- 34 De Shazo, op. cit., p. 28.
- 35 Lihn, op. cit., p. 251.
- 36 Benedetti, op. cit., p. 57.
- 37 Rein, op. cit., p. 38.
- 38 De Shazo, op. cit., p. 29.
- 40 Julio Ortega, "Nicanor Parra y las paradojas," MN, 11 (1967), 90.

- 41 Nicanor Parra, "Poetas de la claridad," At, XXXV, 131 (1958), 47.
- 42 Benedetti, òp. cit., p. 53.
- 43 Stefan Baciu, "Medio siglo de la poesía latinoamericana," ensayo introductorio a su Antología de la poesía latinoamericana, I (Albany: State University of New York Press, 1974), p. xlv.

Capítulo III:
ERNESTO CARDENAL

Desmentir a la AP, a la UP
 ésa es también la misión del poeta.

—Canto nacional

En el panorama de la actual poesía hispanoamericana, Ernesto Cardenal representa —mejor dicho, encarna— la vertiente de la poesía conversacional. Para Roberto Fernández Retamar, uno de los críticos que más se ha ocupado de las nuevas tendencias en poesía, la antipoesía ha entrado en una fase de anquilosamiento retórico, encerrada en su prosaísmo e incapaz de definirse salvo en función del movimiento al que reacciona, mientras que la poesía conversacional ofrece una apertura hacia nuevos horizontes.¹

Por otro lado, el propio Cardenal reconoce que su poesía también se define en términos de una reacción negativa, "reacción lógica al subjetivismo, al que estábamos acostumbrados en la poesía latinoamericana, demasiado lírica, demasiado encerrada en el liricismo onírico, y que casi no tocaba temas de actualidad, temas vitales, contemporáneos, locales, etc."² El poeta emplea su propia terminología para describir su poesía: la llama objetivista o "exteriorista." Así define el exteriorismo:

Poesía que se hace con los elementos del mundo exterior. La interioridad expresada con las imágenes del mundo exterior que nos rodea.

Poesía hecha con los acontecimientos, las personas y las cosas. . . La poesía exteriorista se reconoce generalmente a simple vista, antes de leerla, por su abundancia de palabras con mayúscula.³

Otro crítico añade, a propósito del objetivismo de Cardenal:

El poeta no puede ser otra cosa que animal moral. Y en dicha condición debe desempeñarse como un agricultor, que recoge y ordena lo que está plantado en la tierra, no lo que vegeta en la profundidad de su alma, especializado en subjetividades. . . La poesía ya tiene como destino informar, e informar es separar de la realidad la realidad misma para que pueda ser vista con la debida perspectiva, la perspectiva que permite ver la verdad de la realidad.⁴

Es evidente, pues, que esta poesía de la exterioridad también tiende a ser una poesía del compromiso, y no hay mucha distancia desde esta caracterización, por parte de un crítico, hasta la enunciada por el poeta en el epígrafe al presente capítulo.

No hay que indagar excesivamente para apreciar algunos de los factores que determinan esta orientación. Hablamos de un continente subyugado, en la mayoría de sus naciones, por la mano del dictador o la junta militar, en el cual la lucha política es experimentada diariamente no solamente por los que están (o quieren estar) dentro del círculo de poder sino por el hombre de la calle, en el que la miseria económica y la injusticia social, lejos de ser abstracciones ideológicas,

son realidades que golpean insistentemente la conciencia. En tales condiciones, es fácil comprender que una poesía intimista, subjetivista y onírica parecerá más que superflua y que, al contrario, será admirado el poeta que exprese íntegramente, en su obra literaria como en su vida, la actitud práctica y revolucionaria.

Se entiende, desde este punto de vista, la popularidad de la poesía de Cardenal en Hispanoamérica. Pero además, su renombre se extiende fuera de ese ámbito. Con la exclusión de España, entre 1965 y 1969 alcanza las mayores tiradas en Europa "excediendo no sólo a Darío, sino a muchos poetas detrás de cuya obra existía una fuerte 'promoción.'"⁵ Sus libros han sido traducidos a varias lenguas; Salmos se convirtió en un verdadero best-seller en algunos países de Europa.⁶ Mientras tanto, su autor vive en una pequeña comunidad aislada, en una de las islas del archipiélago de Solentiname en el Lago de Nicaragua.

Ernesto Cardenal nació en 1925 en Granada, y se crió desde niño en un ambiente literario: dos de sus primos son José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra. Vive una temporada en León, donde experimenta la influencia de los poetas Alfonso Cortés y Angel Martínez. Sus compañeros de colegio son Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas, y son esos tres poetas los que formarán el núcleo de la llamada "generación del 40." Bajo el patrocinio de Coronel Urtecho, desarrollan el concepto de exteriorismo.

Sin embargo, los primeros poemas de Cardenal son los de un joven enamorado. Escribe en 1946 La ciudad deshabitada, poema del amor desilusionado, cuyo estilo ha sido caracterizado como el de un "hermoso pero incontrolable surrealismo verbal."⁷ Fue el poema que lo dio a conocer en Centroamérica y México, pero su autor, por haber encontrado ya una vía expresiva tan alejada de esa manera original, ahora se niega a reimprimirlo.

Cardenal fue a México a estudiar filosofía y letras, escribiendo para su licenciatura una tesis sobre la "nueva poesía nicaragüense" (cuya nota clave, según otro comentador, ha sido —significativamente— la del "ansia de realismo.")⁸ El joven poeta pasa entonces a estudiar dos años en Nueva York; es allí donde conoce la literatura norteamericana, impresionándolo sobre todo la poesía de Pound. Después de una estancia de dos años en Europa, vuelve a Nicaragua, donde comienza a escribir sus largos poemas sobre la América del pasado.

Pero los sucesos políticos imponen un nuevo rumbo tanto a su vida como a su obra escrita. En 1954 ocurre en Nicaragua la conspiración de abril, complot fallido para el asesinato de Somoza con la consecuente masacre. Cardenal se implica en la acción política, pero se esconde y logra escaparse. De este período brotan los Epigramas, poemas cortos y aforísticos de tema político o amoroso o

humorístico (o los tres a la vez) escritos entre 1952 y 1957; y La hora O, poema largo sobre dos momentos de rebelión en contra de dos opresivos gobiernos nicaragüenses.

Luego, por la misma época del asesinato de Somoza (1956), Cardenal experimenta una crisis espiritual: descubre a Dios como amor. El resultado, según el propio autor, es que queda "completamente cambiado en otra persona."⁹ Sustituye su vida de amores mundanos por la de amor religioso. En mayo de 1957 viaja a Estados Unidos para ingresar en un monasterio, en Kentucky, bajo el patrocinio del poeta trapense Thomas Merton. Allí pasa dos años, durante los cuales se agudiza su conciencia humanista, su preocupación por los problemas de América Latina y por la miseria y la injusticia universales. Esta nueva conciencia encuentra su objeto específico en el "descubrimiento" de la revolución cubana como "el auténtico cristianismo."¹⁰

Cardenal se ve obligado a salir del monasterio por motivos de salud, y sigue su vida religiosa en Colombia y México, recibiendo las órdenes sagradas en agosto de 1965. Ya había publicado en 1960 una serie de poemas que tratan su experiencia en la Trapa, bajo el título de Gethsemani, Ky.

Decide entonces forjarse un camino único, uno que le permita juntar sus preocupaciones humanistas, sociales, religiosas y (sólo incidentalmente) las literarias.¹¹ Funda

su propia comunidad religiosa en una remota islita en el Lago de Nicaragua. Allí vive con algunos residentes permanentes y otros visitantes de paso que vienen a participar en la vida comunal, ayudando a los indios de las islas y ayudándose mutuamente en un ambiente tranquilo y pacífico.

Desde la publicación de Gethsemani, Ky., Cardenal ha continuado escribiendo poesía con ritmo acelerado. A la etapa socio-política siguió la de una poesía inspirada en la experiencia religiosa: Salmos (1964), Oración por Marilyn Monroe (1965); luego, con El estrecho dudoso (1966) y Homenaje a los indios americanos (1969), una poesía documental, en que el autor enfoca el pasado americano como clave para su futuro. Y finalmente, con Canto nacional (1973), vuelve a sus preocupaciones por los problemas socio-políticos de la Nicaragua actual.

El lector que desea estudiar con cuidado la obra poética de Cardenal se ve confrontado con ciertos obstáculos de orden bibliográfico. Los poemas se diseminaron, en su mayoría, en revistas, o bien aparecieron en cuadernos bastante después de ser escritos. La fecha de publicación de un libro no indica necesariamente la fecha en que se escribió; Epigramas se publica después de Hora O. aunque se escribió antes.

Aun hoy no existe una "obra completa." Existen varias antologías, pero éstas no resuelven la cuestión; antes la complican, pues ninguna es satisfactoria desde el punto de vista de informaciones bibliográficas. La mayoría de las antologías ni se toman el trabajo de dividir los textos seleccionados según los diferentes libros en que aparecieron. La única en que sí hay una división de este tipo (aunque todavía sin fechas de publicación) es la de 1972, cuyos textos fueron reunidos por el poeta mismo.¹²

Pero aun esta antología presenta algunos aspectos curiosos. Incluye casi todos los Epigramas, pero ni menciona El estrecho dudoso. Aunque el poeta afirma que ello proviene de la dificultad de extraer de este poema-libro una selección que le dé al lector una justa apreciación del conjunto,¹³ el resultado es extraño, puesto que El estrecho dudoso representa, al parecer, un esfuerzo considerable. Uno de los poemas de Oración por Marilyn Monroe, "Llamadas" —cuyo tema y estilo pertenecen claramente a aquel libro— se coloca aquí con las selecciones de Gethsemani, Ky. Y en la última sección, Poemas varios, aparecen poemas de distintas épocas, algunos publicados en antologías anteriores y otros no. Otro misterio es el de que el ensayo introductorio sea un artículo escrito por Mario Benedetti en 1961, así que no puede referirse a los cuatro libros de Cardenal publicados entre esa fecha y 1972.

Con estas salvedades, pues, echemos una ojeada sobre los textos poéticos de Cardenal.

Según el testimonio de los críticos que mencionan la poesía temprana de Cardenal, ésta no llevaba todavía el sello original, pero transparentaba ya las semillas de lo que había de ser su estilo conversacional: un "lirismo espontáneo y cotidiano. . ., [una] aptitud para hacer [el verso] sonar de un modo natural, comunicativo."¹⁴ Es su estancia en Nueva York, y su conocimiento de la poesía poundiana, lo que trae a sus escritos poéticos un "cambio de luz. . . De soñador nocturno, Ernesto pasó a ser un nombrador diurno, exteriorista diáfano y —con frecuencia— épico."¹⁵

Sus poemas en esta época suelen tratar asuntos o personajes que pertenecen al pasado americano: Raleigh, Drake, los filibusteros, los norteamericanos que se quedaron en Greytown esperando el Canal. Utilizando un recurso que anticipa mucha de su poesía posterior, Cardenal nos ofrece un ángulo de visión testimonial, pero el testigo —el "yo" participante— se plantea al margen de los sucesos que narra. Por ejemplo, en "Drake en el mar del sur,"¹⁶ poema basado en una carta de un gobernador español, el capitán de un navío relata, en un estilo llano y coloquial, un encuentro con el pirata Drake:

Lo que a mí me tomó no fue mucho,
ciertas niñerías mías,
y me dio un alfanje y un bracerillo de plata por ellas
y me dijo que lo perdonase
que por ser para su mujer las había tomado. . . (Antol. 1972
p.218) 17

"Las mujeres nos quedaban mirando" cita a un viajero inglés de la época, que quedó maravillado ante la hermosura de la tierra nueva.¹⁸ En cierto sentido, constituye un válido hallazgo poético el solo "enmarcar" esos trozos de la prosa del Descubrimiento —de alta calidad en sí misma— como poemas.

Hay un grupo de poemas tempranos que no son históricos sino solamente pictóricos, evocaciones nostálgicas o idílicas de escenas tropicales, como "El bongo mudo bogaba por el río," "Sobre el mojado camino," "Acuarela" o "Ciudad Rama." (Antol. 1971, pp. 53, 55, 70, 71.) Esa misma sensorialidad, casi diríamos impresionismo, penetra el poema largo "Squier en Nicaragua." Aquí la referencia al contexto histórico es sólo breve y vaga; lo importante son los colores y olores, las impresiones de la flora y la fauna, la selva y los ranchos, ". . .hierba verde llovida,/ y casas blancas con tejados rojos mojados/ bajo el cielo celeste " (Antol. 1971, p. 67).

Hay tal vez algo de Palés Matos en el efecto "ritual" de la repetición de nombres:

Nindirí:
 ¡Cómo describirte a ti,
 ¡Nindirí,
 ¡linda Nindirí!
 Bajo bóvedas verdes:
 avenidas; las avenidas
 bien barridas de Nindirí. (Antol. 1971, p. 65.)

Las imágenes no son muy originales (la selva es verde, el río es de tinta); pero importa notar que este texto también es una poetización de prosa documental: Squier fue el chargé d'affaires norteamericano en Nicaragua a mediados del siglo XIX y escribió una obra en dos volúmenes, publicada en 1852, en que describía el paisaje y el pueblo nicaragüense. Efectivamente, "Squier en Nicaragua" se ha visto como precursor de El estrecho dudoso.¹⁹

El poema más logrado, en cuanto a la "sabia redistribución de la prosa del historiador o del viajero hasta que alcance un nivel lírico o épico,"²⁰ sin embargo, no es "Squier. . ." sino "Con Walker en Nicaragua." (Antol. 1972, p. 17). Es cierto que la creación en él de un vivo cuadro visual explica la fuerza de los pasajes más notables de ese poema extenso, pero su mayor interés reside, justamente, en la manera en que el documento se transforma en poema.

William Walker fue un aventurero norteamericano, al parecer el primero de un extenso linaje que llevó a cabo sus "aventuras" explotadoras a expensas de Nicaragua (de ahí su interés para un poeta politizado como Cardenal.) Estuvo en Nicaragua en 1856-57 con su grupo de filibusteros que venían, supuestamente, en ayuda de los liberales en su lucha en contra de los conservadores. Pero antes de terminarse el asunto, Walker se había proclamado "Jefe Comandante de la República," actuando efectivamente como presidente, uno

de cuyos actos notables fue el de reestablecer en Nicaragua la esclavitud. Fue finalmente expulsado del país y fusilado por las autoridades hondureñas.

El poema narra los acontecimientos de ese período desde el punto de vista de uno de los filibusteros que los recuerda cincuenta años después. En realidad, ese filibustero, Clinton Rollins, escribió sus memorias de la expedición en 1909, y es de ese documento del que se extraen los hechos que se narran en el poema. Los nombres y el destino de los otros filibusteros, la apariencia y el temperamento de Walker, el viaje desde San Francisco, la toma de Granada después de una larga y sangrienta batalla, el fusilamiento del General Corral, los horrores de la peste, todo es verdadero y se verifica fácilmente.²¹

Lo único que se "inventa" son unas reflexiones (no demasiadas) de orden moral ("Y nadie nos había hecho daño, y traíamos la guerra"); viñetas líricas que evocan la belleza de esa tierra (sin superar en lirismo al propio Collins, aunque aquí cumplen la función poética de establecer una visión idílica de Granada/Edén antes de la Conquista/Caída); y una sensibilidad "poética" para los efectos escénicos o dramáticos de las acciones narradas:

y el alba se alzó de pronto de las aguas alumbrando
 las extrañas calles, serias y vacías
 de la ciudad tomada:
 con los filibusteros de uniforme negro en las esquinas
 y la bandera de la Estrella Roja en San Francisco.
 (Antol. 1972, p. 26)

Esa suerte de "poetización" alterna con trozos de un prosaísmo absoluto:

Walker habló de paz y Conciliación Nacional
y juró de rodillas la Constitución con Corral en la
iglesia (ibid.)

No sólo son estos hechos auténticos, sino que muchas veces el poeta utiliza las palabras mismas de su fuente en prosa. Los primeros cinco versos del poema siguen casi palabra por palabra el primer párrafo del libro (que también comienza "En una cabaña solitaria..."); las caracterizaciones de los diferentes filibusteros son paráfrasis cercanas o citas exactas. Desde luego, el poeta ha hecho una selección, omitiendo ciertos episodios, condensando otros. El verso "--Y De Brissot en su camilla rencoroso con Walker" representa un párrafo entero en el libro de Rollins. Otras veces, no es solamente la condensación, sino un sutil cambio en las palabras lo que hace de la prosa poesía. Donde Rollins apuntó, por ejemplo, "Dejamos a Rivas ensangrentada y con varias casas presas de las llamas" (p. 21), Cardenal escribe, "Rivas quedó llena de gritos y de sangre y de incendios bajo el sol." (Antol. 1972, p. 24.)

El acierto de Cardenal en este poema reside en su capacidad para seleccionar los elementos que delinean los contornos de una imagen trágica:

Arrojábamos los cadáveres a los incendios
 y el humo acre que despedían nos enrojecía los ojos
 y ese humo
 y el polvo
 y el sol sobre el empedrado y las llamas de las
 [casas y la pólvora
 secaban más nuestras bocas
 y los soldados dejaban de pelear para toser
 y eran heridos mientras tosían
 y caían por tierra todavía tosiendo. (p. 31)

Hay evidentemente, en este pasaje, una conciencia artística que trabaja la acumulación de datos para lograr cierto efecto. Pero en unos versos que siguen inmediatamente a los que acabamos de citar, se ve de nuevo que Cardenal no sobresale en el hilar metáforas originales. El lago, escribe, "brillaba al final de la calle como vidrio, /blando como hielo" (ibid.) Ha habido cierto intento por hacer del lago un símbolo —un reflejo— de lo que pasa a su alrededor (el agua se vuelve "color de ceniza tras los escombros" [p. 32], luego "como el acero" reflejando los fogonazos de los rifles [p. 32], y finalmente "las aguas limpias" [p. 33]). Pero ese empleo de la imagen no iguala el poder llamativo de la narración misma.

La última parte del poema cuenta, esta vez de segunda mano, la siguiente expedición y la muerte de Walker, y el texto sufre una mengua en su intensidad. Pero el poema como conjunto es admirable si lo estimamos según sus propios fines, Es decir, como poesía "documental," funciona. No solamente informa, sino que nos conmueve, sea por la habilidad del poeta o sea (nos parece que al menos en

igual medida) por el drama inherente en la materia cruda y por el poder descriptivo ya presente en la versión en prosa.

El comentario socio-político es sólo sugerido en "Con Walker en Nicaragua." En su siguiente etapa, Cardenal se sumerge de lleno en la poesía de denuncia social y política. (Hablamos de etapas siempre con cierta circunspección; algunos de los poemas "documentales" no fueron escritos hasta después de los Epigramas, y son los Epigramas, junto con La hora 0, los libros que constituyen el núcleo de esa poesía de denuncia.)

Los Epigramas²² fueron escritos entre 1952 y 1957, es decir, en el período anterior a que Cardenal descubriera su vocación religiosa. Son 48 epigramas originales y 71 traducciones libres de epigramas latinos.

El epigrama, casi por definición, no es vehículo para la "gran poesía." Se presta más bien para la sátira picante, el bosquejo ingenioso más que la descripción lírica, la caricatura más que el retrato. En un mundo que se ve como absurdo u hostil, el epigrama se utiliza como la honda de David, lanzando "el aguijón, el arma enconada que permite atacar lo monstruoso desde la pequeñez."²³

Pero en el caso de los epigramas de Cardenal, ese ataque rara vez logra un efecto original, ni en la confesión amorosa,

Cuando los dorados cortesés florecieron
 nosotros dos estábamos enamorados.
 Todavía tienen flores los cortesés
 y nosotros ya somos dos extraños. (Antol. 1972, p. 53)

ni en la reflexión sobre poesía y política:

Nuestros poemas no se pueden publicar todavía
 Circulan de mano en mano, manuscritos,
 o copiados en mimeógrafo. Pero un día
 se olvidará el nombre del dictador
 contra el que fueron escritos,
 y seguirán siendo leídos. (p. 48)

Los epigramas donde mejor lucen las dotes del poeta
 son los que transmiten cierta sutil ironía dirigida o
 hacia sí mismo o bien hacia "el tirano":

Me contaron que estabas enamorada de otro
 y entonces me fui a mi cuarto
 y escribí ese artículo contra el Gobierno
 por el que estoy preso. (p. 45)

Uno se despierta con cañonazos
 en la mañana llena de aviones.
 Pareciera que fuera revolución;
 pero es el cumpleaños del tirano. (p. 48)

Se entrevé también en algunos de los epigramas de tema político
 un don para la caricatura mediante el diálogo, como en
 "Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio
 Somoza" (p. 48).

Pero los epigramas representan, cuando no la franca
 banalidad, una poesía menor, los escritos de un poeta que
 se cree más ingenioso de lo que es. El "exteriorismo,"
 sin embargo, ya comienza a vislumbrarse: en la abundancia
 de los nombres propios, en la escritura prosaica, en el tono

conversacional. Es en La hora O²⁴ en la que Cardenal halla su voz.

Es una voz que parece ser contemporánea de la época sandinista en Nicaragua, sugiriendo luego el paralelo entre la rebelión de Sandino en contra de Moncada en los años 20 y la rebelión de abril de 1954 en contra de Somoza. Esta vez, no hay ningún Clinton Rollins; el poeta mismo habla como historiador, utilizando un estilo aparentemente objetivo y periodístico.

Aunque el poeta se ha tomado algunas libertades con la cronología, los hechos narrados son verdaderos hasta en sus detalles: es cierto que Moncada mandó decir a Sandino "El pueblo no agradece nada. . ." y "El que se mete a redentor muere crucificado" (pp. 63 y 64); cierto es que al esconderse en la montaña Sandino no llevaba consigo más que treinta hombres; cierto que se llamó a Sandino bandido "en sentido técnico" (p. 66); auténticos los detalles relatados sobre el asesinato de Sandino por los guardias de Somoza el 21 de febrero de 1934.

Esparcidas por el poema se encuentran citas de telegramas oficiales y del corrido mexicano "Adelita," fragmentos de diálogos —a veces en inglés— y discursos, pasajes de un contrato entre Nicaragua y la United Fruit Company, listas de las subsidiarias de la United Fruit. Pero curiosamente, a pesar del lenguaje presentativo por excelencia —o tal vez

por la misma acumulación de datos— como contrapunto al "realismo" existe en el poema una corriente de ficción, de un mundo kafkiano y grotesco.

Cardenal emplea, para lograr ese efecto, ciertos recursos poéticos. Es bastante evidente, por ejemplo, su creación de un "cuadro" en que tendrán lugar los episodios relatados. El poema comienza:

Noches tropicales de Centroamérica,
con lagunas y volcanes bajo la luna
y luces de palacios presidenciales,
cuarteles y tristes toques de queda. (Antol. 1972, p. 57)

El resto del "prólogo" de 21 versos²⁵ bosqueja tres viñetas que corresponden a los palacios de tres dictadores: el de Ubico "como un queque rosado," el de Carías apedreado por el pueblo, y el de Somoza: "Managua apuntada por las ametralladoras/ desde el palacio de bizcocho de chocolate."

El poeta también se vuelve lírico, después de relatar los datos escuetos de la explotación del pueblo centroamericano por la United Fruit y las condiciones sociales y políticas, al presentar a Sandino en la tercera parte del poema:

"Había un nicaragüense en el extranjero. . ." Es evidente que se trata de un héroe de proporciones míticas:

Su cara era vaga como la de un espíritu,
lejana por las meditaciones y los pensamientos
y seria por las campañas y la intemperie.
Y Sandino no tenía cara de soldado,
sino de poeta convertido en soldado por necesidad. . .
(p. 66)

La contrapartida de esta idealización de Sandino es la caricatura de Somoza durante la rebelión de 1954,

. . .bailando el mambo
mambo mambo
qué rico el mambo

cuando los estaban matando.
Y Tachito Somoza (el hijo) sube a la Casa Presidencial
a cambiarse una camisa manchada de sangre
por otra limpia. (p. 74)

Está claro, pues, que los efectos del poema son buscados y hasta "manejados," a veces demasiado obviamente, y que bajo el "objetivismo" aparente late (no muy escondida) una pasión altamente partidaria.

Es tal vez injusto citar versos fuera de su contexto. De todas maneras, es difícil hacerlo y obtener una idea exacta de la impresión total del poema. Cardenal no cree en los brillos de la metáfora y no se preocupa por el pulimiento del verso como entidad aislada. Salvo en unos pocos casos, el efecto proviene menos de la condensación ingeniosa o metafórica que de la acumulación.

Es curioso comprobar, sin embargo, que de todas esas observaciones amontonadas aparentemente sin plan formal, surge una estructura bastante clara y hasta simétrica. Se podría esbozar el esquema formal del poema de la siguiente manera:

- 1) Prólogo: mise-en-scène (Noches tropicales . . .")
Aproximadamente 20 versos.
- 2) Fondo político-social; condiciones explotadoras; la United Fruit Co. ("Los Campesinos hondureños traían el dinero en el sombrero. . .") Aproximadamente 125 versos.
- 3) Sandino ("Había un nicaragüense en el extranjero. . .")
Aproximadamente 250 versos.
- 4) La rebelión de abril de 1954. El mismo asesino, Somoza; Adolfo Báez Bone como reencarnación de Sandino. ("En abril, en Nicaragua. . .")
Aproximadamente 150 versos.

- 5) Epílogo.²⁶ ("Cuando anochece en Nicaragua la Casa Presidencial. . .") Aproximadamente 30 versos.

La disposición cuidadosa de los elementos del poema es evidente no solamente contando el número de versos en cada sección. Su forma "cerrada" proviene también de la repetición de ciertos motivos: el héroe (Báez Bone, Sandino) renaciendo (como Nación) cuando muere; la belleza de la tierra nicaragüense (invocada varias veces como contraste con los crímenes narrados); y el eco del prólogo que se encuentra en el epílogo, en el que en la noche, la Casa Presidencial (en una suerte de "recolección" al estilo barroco) presencia un desfile macabro de las sombras de los que fueron asesinados por Somoza.

No hay duda de que La hora 0 fue concebido como totalidad. "Funciona" como estructura. Su valor reside también en el hallazgo de un nuevo lenguaje —directo, prosaico, coloquial— apto para una poesía apegada a la circunstancia real.

Pero el poeta que escoge este camino arriesga mucho. Abandona la posibilidad de deslumbrar o aun de conmover mediante el poder de imágenes o metáforas. El poeta exteriorista también corre el riesgo, más que otro poeta, de que la sencillez de la anécdota no disfrace complejidad ni penetración (como ocurre en la poesía del inspirador de Cardenal, Ezra Pound), sino mera banalidad lingüística o ideológica.

Aun la temática, en este caso, no es original; Neruda y Guillén ya habían imprecado contra la United Fruit. En cuanto a estar sinceramente airado, no hay nada que reprocharle a Cardenal. Pero la sinceridad y la indignación son emociones demasiado "fáciles," y no bastan por sí solas —sobre todo en conjunción con motivos que ya son clisés— para conmover al lector ("Pero el héroe nace cuando muere/ y la hierba verde renace de los carbones.")

Cardenal no se ha salvado de estos peligros, Pero su talento y su originalidad, evidentes en La hora 0 así como en "Con Walker en Nicaragua," consisten en la capacidad de seleccionar materiales no originales, yuxtaponiendo y contrastando los elementos de la "historia" narrada de manera de lograr un efecto de la mayor dramaticidad.

La siguiente "etapa" de Cardenal comprende tres libros: Gethsemani, Ky, Salmos y Oración por Marilyn Monroe. Se ha llamado "mística"²⁷ la poesía de estos volúmenes, pero preferimos calificarla simplemente de poesía que emana directa o indirectamente de una experiencia religiosa.

En el monasterio trapense de Kentucky, una de las condiciones de su noviciado fue la de que no se permitiría a Cardenal escribir más que breves apuntes. De esas notas sencillas sobre los detalles exteriores y ordinarios de su experiencia derivan los poemas de Gethsemani, Ky.²⁸ De ahí, tal vez, que estos textos trasluzcan un nuevo despojamiento y que se fundamenten en lo que se ha llamado

el "descubrimiento de la humildad";²⁹ como en la descripción del renacer primaveral de ". . . toda la tierra:/ la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina,/ el amor del cardenal, y el tractor de mayo." (Antol. 1972, p. 82)

Abundan en estos 31 poemas cortos los motivos de la naturaleza, específicamente una nostalgia por la belleza de Nicaragua, que el poeta aprehende bajo el semblante de Kentucky, y la primavera como símbolo de la resurrección de la vida. Cardenal no logra evitar el sentimiento clisé: la primavera como estación del amor; el preguntarse, al oír pasar un tren, de dónde viene y hacia dónde va; el contrastar su Amor con el "amor" del dictador nicaragüense "que amó la tierra y la robó y la poseyó." (Antol. 1971, p. 76.)

Más eficaces, como motivo poético, son los recuerdos de su antigua vida personal y la situación política en Nicaragua. En "2 A.M.," "la hora del Oficio Nocturno" es también "la hora de mis parrandas":

Y mientras recitamos los salmos, mis recuerdos
interfieren el rezo como radios y como roconolas.
(Antol. 1972, p. 87)

El tema de la juventud malgastada recurre en varios poemas. Uno de ellos, "Como latas de cerveza vacías," ofrece un buen ejemplo de los logros y debilidades de la poética de Cardenal. Los versos primeros y finales transmiten cierta

medida de emoción contenida, efectivamente destilada en imágenes originales sacadas del contexto de la vida moderna y cotidiana:

Como latas de cerveza vacía y colillas
de cigarrillos apagados, han sido mis días.
. . .
risas en fotos marchitas, boletos rotos,
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares.
(Antol. 1971, p. 82)

Pero los símiles que median entre el principio y el fin del poema, al reiterar la misma idea, son de una banalidad absoluta: ha pasado la vida "como figuras que pasan por una pantalla de televisión":

Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos
y las canciones de los radios que pasaron de moda.

Es como si al poeta se le hubiera ocurrido una idea, con unas imágenes para expresarla (latas, aserrín), pero que tratase de alargarla demasiado. El resultado, en el cuerpo del poema, es una pobreza conceptual que encuentra su justa forma en la banalidad expresiva.

Hay algunos motivos poéticos que aparecen en estos poemas muy repetidamente: las luces de la ciudad (el semáforo, la marquesina del cine), lo que se volverá casi obsesivo en Oración. . .; el rumor de los autos que pasan en la carretera, recordándole al poeta su pasado; ciertas imágenes de la tranquilidad, como el tanque de agua plateado bajo la luna, o el avión lejano que cruza el cielo.

"En la noche iluminada" hace resaltar más la ironía que proviene de la yuxtaposición de la vida religiosa de los trapenses con el comercialismo circundante de los Estados Unidos. Los monjes

. . .encienden sus lámparas fluorescentes
y abren sus grandes Salterios y sus Antifonarios
entre millones de radios y de televisiones.
(Antol. 1971, p. 79)

Pero los poemas que alcanzan su mejor efecto son aquellos en los que el poeta se limita estrechamente al "exteriorismo" "Detrás del monasterio, junto al camino," por ejemplo, poema de siete versos, consiste, simplemente, en nombrar las "cosas gastadas" en el cementerio:

. . .el hierro sarnoso, pedazos
de loza, tubos quebrados, alambres retorcidos,
cajetillas de cigarrillo vacías, aserrín
y zinc, plástico envejecido, llantas rotas. . .

con una breve sugerencia de simbolismo en el verso final:

esperando como nosotros la resurrección. (Antol. 1971, p. 83)

Aquí expresa un concepto sencillo, no extraordinario sino de cierta gracia y originalidad de observación, sin intentar "estirarlo" más de lo conveniente.

En los textos de Gethsemani, Ky aparece de cuando en cuando, junto con la enumeración de aspectos "exteriores" de la vida contemporánea, una nota de desesperación. Ese tono, sin embargo, es más propio de sus dos libros

siguientes, Salmos y Oración por Marilyn Monroe.

En Salmos,³⁰ Cardenal piensa renovar la vieja forma de la plegaria, vertiendo en ella la expresión de las angustias del hombre cotidiano, la denuncia de un mundo injusto, la agresiva crítica social y política, todo ello en un lenguaje que, sin desdeñar la fórmula mística, busca "humanizarla" e incluir también la terminología científica, periodística y tecnológica. Desesperado lamento y acusación furiosa, los Salmos representan el mundo como infierno, donde la sola protección es el amor de Dios, expresado éste en los términos más contemporáneos de la tecnología bélica:

Tu presencia es para nosotros como una Línea de Defensa
como un Refugio Antiaéreo.
(Salmo 30, Antol. 1972, p. 137)

Lo rodeas con tu amor
como con tanques blindados.
(Salmo 5, Antol. 1971, p. 87)

Las armas del Señor son más terribles
que las armas nucleares! (Salmo 7, Antol. 1971. p. 88)

Como puede apreciarse a través de estas citas, una vez que Cardenal encuentra un campo fértil para la imagen o el símil, no se cansa de sacarle provecho. Su repertorio de temas y de imágenes es limitado, una limitación tal vez deliberada, pero que conlleva inevitablemente la reiteración de ciertas ideas y fórmulas verbales. Los primeros versos

Nos parece que el éxito mundial de Salmos es desproporcionado con respecto a los valores intrínsecos de la obra, y que el poeta, en estos textos, no ha sabido superar los riesgos de su limitada materia.

En Oración por Marilyn Monroe³² los motivos temáticos son más variados, aunque representa una continuación de ciertos elementos ya evidentes en Salmos: la presencia de un Dios con quien el poeta dialoga (aunque pocos de los poemas tienen un tema "religioso"); la desesperación del hombre moderno acosado por las señales del comercialismo que lo rodean; la crítica, esta vez más social que política, acusadora, sobre todo, de la burguesía.

Los doce poemas de Oración. . .(al parecer escritos en distintas épocas) sugieren una nueva confianza, por parte del poeta, en el uso del collage de elementos "exteriores" del mundo contemporáneo. Al poeta le fascinan ciertos aspectos de la moderna civilización urbana, como la iluminación de la ciudad de noche. En una suerte de inversión de la imagen tradicional, por ejemplo, ve el cielo estrellado

. . .como una ciudad de noche
vista desde un avión; las estrellas son como calles
como supermercados iluminados
anuncios de neón³³

En un caso, el de "Managua 6:30 P.M.," hay una expresión

de ambivalencia ante las luces de neón de la ciudad en el crepúsculo: por un lado, son el símbolo del imperialismo económico:

TACA BUNGE KLM SINGER
MENNEN HIM GOMEZ NORGE
RPM SAF OPTICA SELECTA (Antol. 1972, p. 111)

pero, por el otro, aun ellos "proclaman la gloria de Dios." Aquí Cardenal no sólo yuxtapone sino que funde lo lírico y lo contemporáneo urbano para transmitir un sentimiento complejo en sencillas palabras (cuyo tono recuerda, quizás más de lo que Cardenal quisiera admitir, a Neruda):

Las crueldades de esas luces no las defiendo
Y si he de dar un testimonio sobre mi época
es éste: Fue bárbara y primitiva
pero poética. . . (ibid.)

Infelizmente, esta ambivalencia no modera la mayor parte de los poemas de Oración . . . (¿No se podría caracterizar al poeta como el que se mantiene abierto a la ambivalencia —mejor dicho, a la plurivalencia— de lo vivido, y que sabe expresarla en poesía?) Muchos de ellos son monocromáticos, partiendo de una ideología fija y terminando en el mismo punto de partida. "Murder Inc.," y "...Las riquezas injustas," por ejemplo, intentan establecer la culpabilidad criminal del burgués. "Los paraísos más económicos del Caribe" y "Kentucky" contrastan peyorativamente el presente (el desarrollo comercial de las islas del Caribe, el río Ohio que "huele a fenol") con el pasado (el

paraíso que vislumbró Colón, el Kentucky de pioneros y búfalos). En "DC-7B" lo que se critica en la civilización moderna es su dependencia de una falsa tecnología.

El poema que da nombre al volumen participa de la condena del materialismo contemporáneo, insinuando que fue ese mismo materialismo el que causó la muerte de Marilyn Monroe:

Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos
 —El de nuestras propias vidas— Y era un script absurdo.
 Perdónala Señor y perdónanos a nosotros
 por nuestra 20th Century,
 por esta Colosal Super-Producción en la que todos
 hemos trabajado. (Antol. 1972, p. 97)

Este vocabulario tiene el atractivo de la fácil comprensión; reconocemos las referencias al psicoanálisis y a "este mundo contaminado de pecados y radioactividad." Pero hay un "pecado" en el poema también (quizás el mismo que acecha dentro de muchos de nosotros), y es el del sentimentalismo de una proyección de la intimidad de la estrella de cine:

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados
 que cuando se abren los ojos
 se descubre que fue bajo reflectores
 y apagan los reflectores! (ibid.)

"Los paraísos económicos" manifiesta otra falla bastante común en los poemas de Cardenal: el de alargar demasiado una fórmula, un "truco," extensión que atenúa cualquier originalidad de concepto. Pero es de interés este poema por su carácter incipientemente "documental": contiene, como contraste con el cuadro de crudo comercialismo actual,

cuatro versos adaptados de la prosa de Colón. De manera parecida, en "Kentucky" se cita brevemente a Daniel Boone. Pareciera que Cardenal vuelve muy tímidamente a la idea de la "fuente original" que animaba, como hemos visto, algunas de sus poesías tempranas. En su próximo libro, el "documento" llegará a ser la clave fundamental del poema.

El estrecho dudoso,³⁴ el primer libro que se basa enteramente en el "collage histórico," es un poema de dimensiones y de carácter épicos. Narra, en versos funcionales y fieles a la realidad exterior, la historia de la Conquista de Centroamérica y la búsqueda del "estrecho" elusivo.

Desde 1961, Cardenal había ahondado en los documentos de la Conquista y el período colonial, y son esos documentos contemporáneos a los sucesos, a veces citados directa y extensamente, lo que constituyen el meollo del poema: textos del Chilam Balam, cartas de Colón, del rey, de Cortés, de Alvarado; citas o paráfrasis de Las Casas, de Bernal Díaz, de una carta en que los regidores de Granada, Nicaragua, se quejan en contra del gobierno de Rodrigo de Contreras... toda esa materia "cortada, distribuida o si se quiere dosificada"³⁵ de manera de crear una variación de ritmos e intensidades como la que producen los cortes y montajes de una película.

Por eso mismo es difícil seleccionar pasajes aislados que den una idea justa del efecto del conjunto. Confesamos que también es difícil mantener el interés a lo largo de la

totalidad del libro o, que por lo menos, el interés radica no tanto en la poesía como en la crónica. Sin embargo, ciertas secciones son indudablemente dramáticas, sea por el drama inherente a la circunstancia narrada, sea por la manera de ordenar y expresar la materia. En el mejor de los casos, como por ejemplo en la sección sobre "Doña Beatriz la Sin Ventura," los dos factores operan a la vez.

Donde su éxito es más cuestionable es en la intención "política" de Cardenal; es decir, el deseo de crear analogías entre el pasado y el presente: Pedrarias es una premonición de Somoza, Rodrigo Contreras y sus dos hijos también sugieren un paralelo con los Somoza; el gobierno de Pedrarias se describe en los términos del de un cacique moderno. En cierto sentido, estos paralelos son la raison d'être del poema:

El Canal de Panamá
 ¿En eso acabaron todos los sueños
 de la Especería?³⁶

El documental "se proyecta irónicamente o revolucionariamente sobre la pantalla del presente: la revolución es el contenido de la tradición."³⁷

Esta proyección continua conlleva sus peligros, los cuales son más evidentes en el próximo libro de Cardenal, Homenaje a los indios americanos.³⁸ Los textos de este volumen (aquí son, más claramente, poemas separados), en general, establecen no un paralelo entre los males históricos y los de la actualidad, sino un contraste entre un pasado utópico

—el de los indios de las dos Américas— y un presente que ha corrompido todos los valores de esos antepasados.

Hay algunos poemas que evocan una visión rapsódica del pasado o de las creencias de los indios.³⁹ Son textos sencillos y bastante eficaces creados a base de un lenguaje directo y cotidiano; sin tratar de recargar demasiado la idea motriz, el poeta bosqueja un cuadro visualmente concreto. La nostalgia por el pasado también anima "Las ciudades perdidas" (Antol. 1971, p. 115), aunque en él hay un propósito más ambicioso: el de ofrecernos toda una lección de antropología, pintando las costumbres nobles del ayer e insinuando sutilmente un contraste con las de hoy ("y los príncipes venden tinajas en los mercados").

Este contraste suele ser mucho más explícito en otros poemas. Donde bailaban los indios alrededor del fuego, se ve ahora el

. . .tráfico y anuncios de neón de Siracusa
y pasando las carreteras de las afueras, moteles
gasolineras, y más neón, HAM & EGGS en la noche
detrás de las grandes fábricas, llegás a la reservación
("Kayanerenhkowa", Antol. 1972, p. 177)

El indio mismo ha decaído en dignidad y nobleza,
descaecimiento y degeneración que atañe a la sociedad entera:

el indio muere.
Dispersados los hombres que cantan.
Los Jaguares son condecorados.
Juntas Militares sobre montones de calaveras
y zopilotes comiendo ojos
El dictador sacrificador-que-saca-corazones-humanos

Miss Guatemala asesinada
 por la "Mano Blanca"
 Y vino a flechar la United Fruit Co., vino a flechar
 al moto, a la viuda, al miserable.
 Han comido Quetzal lo han comido frito.
 ¿No nos han degradado ya bastante?
 ("Ardilla de los tunes de un katún," Antol., 1971, p. 176)

Los culpables de esa degeneración son los intereses
 económicos explotadores, los cuales Cardenal señala sin
 ninguna vacilación:

El constructor de Macchu Picchu
 en casa de cartón
 y latas de Avena Quaker

El tallador de esmeraldas hambriento y hediondo
 (el turista toma su foto)
 ("Economía de Tahuantinsuyu," Antol. 1971, p. 165)

"era en primavera, cuando se aparean los pájaros
 "o en verano, cuando hacen sus nidos
 y las carreteras por las que van los convoyes verdes
 cargados de armas
 por esas praderas pasaban los pawnees
 "o en otoño, cuando vuelan en bandadas.
 "No en invierno cuando está dormida la vida.
 General Motors 11,7%
 American Motors 7%
 \$870,8 billones, un aumento de 8%
 ("Marchas Pawnees," Antol. 1971, p. 147)

Tampoco puede faltar la nota abiertamente política:
 el período de la dictadura Cocom sobre los Maya anuncia el
 de la dictadura Somoza ("Mayapán" Antol., 1971, p. 156); la
 "gran paz" de la Federación de Naciones indias, violada por
 los franceses, sugiere no solamente a Somoza sino dos fuerzas
 opuestas del mundo contemporáneo, las Naciones Unidas y la
 guerra de Viet Nam ("Kayanerenhkowa").

Esta sombra del hoy que cae sobre el ayer se hace sentir no tan sólo en las analogías entre personajes y situaciones de las dos épocas, sino en el lenguaje mismo. El vocabulario y los conocimientos de la segunda mitad del siglo XX se injertan en el tema de la época precolombina, con resultados curiosos y hasta chocantes:

Sobre la selva tropical: el skyline de Tikal, y
no lejos de allí, como decir New Jersey
otro skyline

"Building Boom" en Guatemala y
"Estela Boom"
("Mayapán," Antol. 1971, p. 153)

Diréis: en aquel katún hubo Subdesarrollo etc. . .
. . .Un Katún No-Violencia
("8 Ahau," Antol. 1971, p. 174-175)

Eso fue hace mucho tiempo, dicen los iroqueses
la creación de esa ONU
"en las tinieblas de atrás y el abismo del tiempo"
(1450?)
("Kayanerenhkowa," Antol. 1972, p. 172)

Con la pintura facial estilo azteca y la mini-falda
[de plumas
("Netzahualcoyotl," Antol. 1972, p. 189)

Slogan de Tlacaélel
de los nazi-aztecas (ibid., p. 194)

El uso del inglés es una de las señales de este estilo.
A veces eso parece responder apropiadamente al esquema
ideológico de Cardenal, pues los representantes de la
sociedad actual, los culpables de la perversión de los

antiguos valores indígenas, los responsables de la guerra y el materialismo son, al parecer, los norteamericanos. Pero los anglicismos se distribuyen por los poemas no solamente en ese contexto específico sino que aparecen en lugares donde es problemática la necesidad de su empleo:

no Commercial Centers
sin centros ceremoniales, Ceremonial Centers. . .

y allá abajo los gritos del base-ball sagrado.
("Mayapán," Antol. 1971, p. 153)

La repetida introducción del inglés o del "Spanglish" en el texto poético (que se encuentra a lo largo de la obra de Cardenal) es más que paradójica; es hipócrita. Un escritor que se jacta de su oposición a la tiranía imperialista del norte se ve necesitado, sin embargo, de emplear la lengua del enemigo. La importación lingüística implica una desvalorización, y hasta un destrozo de la lengua nativa, lo cual desmiente la militante postura anti-yanqui del poeta.

En Homenaje. . .especialmente, la superposición de este lenguaje modernizado y americanizado sobre el motivo indígena tiene un efecto tal vez contrario al que el poeta hubiera querido. Después de tanto "truco" lingüístico, aun las supuestas palabras de los indios suenan inauténticas. Cuando se parafrasea a Hiawatha

Si vos estás triste como yo estoy ahora
yo te consolaré con mi wampúm, o mi vieja Underwood
("Kayanerenhkowa," Antol. 1972, p. 178)

se pone en ridículo, por distanciamiento, la voz de Hiawatha así como la del poeta.

Uno de los poemas en que más se evidencian estos defectos es "La danza del espíritu" (Antol. 1971, p. 182). En él Cardenal retrata a los indios norteamericanos como una suerte de "Woodstock nation":

Y aquella grandiosa Confederación de tribus
pobres

harapientas, hippies. . .

Lo primero, no más guerras
Amarse unos a otros
todos deben danzar

MAKE LOVE NOT WAR. . .

Pacifismo, sit ins, no violencia. . .

Y vieron en sus trips los ríos del cielo en
[colores sicodélicos. . .

La dignidad de los indios aparece aquí falsificada (como lo fue la de Dios en los Salmos), porque no se la percibe en sus propios términos, sino como reflejo de otra cultura impuesta o, más bien, como precursora de esta cultura, la "contra-cultura" de los años 60. Es, en fin de cuentas, únicamente la voz de Cardenal la que se escucha en estos textos. El es quien ha seleccionado los aspectos del tema que ilustran a priori su propia ideología; de ahí la preocupación con protagonistas que tienden a ser poetas y pacifistas, como Hiawatha y Netzahuacoytōl. Los indios vienen a

ser una proyección de la conciencia del poeta y un instrumento para la propaganda pacifista y socialista.

A eso se reduce el "exteriorismo" en Homenaje. . .; a eso, y a algunos recursos prosaicos y coloquiales: la introducción en el texto poético de números, fechas y abreviaturas ("Xtmas de 1802 el/último búfalo de Ohio fue matado"); la yuxtaposición del lenguaje lírico de los indios con la precisión prosaica del lenguaje del siglo XX. En general, el estilo del poeta en estos poemas es discursivo (no dice una vez lo que puede reiterar cinco veces) y explícito (no sugiere donde puede decir.)

Pero surgen, de cuando en cuando, cuadros, viñetas, hasta imágenes que se destacan por su carácter concreto:

como momias
de muchachas alegres que danzaron
en Airiway (Abril)
el mes de la Danza del Maíz Tierno
ahora secas y en cuclillas en Museos
("Economía de Tahuantinsuyu," Antol. 1971, p. 164)

Es decir que se esparcen por los poemas evidencias de ese mismo dominio visual que ya hemos observado en algunos de sus libros anteriores. En realidad, Cardenal parece poseer una rara habilidad para registrar la superficie de las cosas, como lo hace una cámara cinematográfica. Describiendo las pirámides mayas, por ejemplo, toma diferentes vistas que corresponden a diferentes momentos de

Ernesto cambia la máquina de escribir por la filmadora, y el poeta pasa de ser amanuense a ser camarógrafo. . . El comportamiento de la poesía equivale al del video-tape, a una secuencia de afiches, de "posters"; su espacio es para estamparse imágenes, dibujos, fotografías. El espacio pantalla de la poesía no ha de ser manejado como una dimensión para versos-palabras, sino como campo de revelado. . . Todo ha de ser fotografiado: ideas, datos, cifras, creencias, sentimientos, pensamientos en fotografías. . . Canto nacional es un ataque con fotografías, un cortometraje de primeros planos inmensos cosidos entre sí. . . 42

Desde luego, en la actualidad la fotografía ha venido a ser una forma artística válida. Canto nacional, y la poesía de Cardenal considerada en su totalidad, aspira a ese carácter de ensayo fotográfico, pero ensayo fotográfico con un fin principalmente ideológico e informativo, más que estético. Como observa su defensor,

El pueblo necesita información con claridad. Hablarle claro: esto es justo, esto es injusto, esto te pertenece, este es tu derecho. Ideograma inmediato: la poesía debe convertir las ideas en fotografías. . . en afiches, en figuras, en dibujos animados subdesarrollísticamente. . . La poesía que no trabaje así. . . es una poesía burguesa. 43

La palabra, desde este punto de vista, es menos útil porque fragmenta la realidad, la intelectualiza; mientras que la fotografía proyecta "la realidad como las películas, intactamente y visualmente." 44

Esta "poesía fotografiante" es una técnica, más que un arte. Lo dice el mismo crítico en términos que recuerdan

un poco a Parra: "Tanto como el arte de hacer motores se encuentra en el hábitat motriz del mundo, otro tanto el arte de hacer poesía actúa en la fábrica ético-poética de la realidad. La musa ahora consiste en una técnica. . ."⁴⁵

Es una técnica, pues, que opera dentro de un contexto claramente histórico-social y que tiene por propósito el forjar una llamada moral. La poesía es un hecho ético-social; de ahí la facilidad con que el poeta incorpora en ella los datos documentales y "reales" y su tenacidad en perseguir la claridad como fin. Comenta el mismo Cardenal al respecto:

Tal vez mi poesía peca por ser demasiado clara, ya que siempre estoy interesado en que el lector entienda mi mensaje, e incluso que lo entienda el lector que no está muy acostumbrado a entender la poesía. He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética, ni oscura ni difícil; que llegue al pueblo. . . Nunca he querido ser poeta sólo para unos pocos iniciados.⁴⁶

Ya hemos indicado los problemas que puede originar tal orientación en cuanto al "pueblo" al que el poeta quiere dirigir su mensaje. También suscita otros riesgos, graves y quizás aun insuperables, de orden exclusivamente poético.

La poesía que se basa en un verdadero "exteriorismo" tendrá que evitar, al máximo posible, la abstracción. Buscará el hecho cotidiano que tenga suficiente novedad o exactitud en sí mismo para que el poema nos cuente algo, desde la narración misma, y no que simplemente nos lo diga como mensaje emanado de la boca del poeta. Es decir, debe

ser fiel a una realidad cotidiana viviente detrás de cualquier consigna política, por más sincera que ésta sea, "cargando el peso de la denuncia o la revelación en los elementos narrativos y no en las explicitaciones ideológicas."⁴⁷ Porque (como apunta un crítico al comentar a otro poeta contemporáneo),

si el poema se anula como hecho de lenguaje en aras de una información, y a su vez esta información no es nueva, repite lo sabido, no profundiza, y se da, para colmo, en generalidades, ¿de qué sirve el poema? . . . se convierte en banal por su carácter de generalidad repetida, generalidad, además interpretada, dirigida: slogan, en suma.⁴⁸

Es un peligro del que Cardenal con frecuencia no se salva. Por otro lado, el exteriorismo amenaza dejarnos únicamente con lo accidental sin lo trascendente, con la superficie sin la profundidad. La falta de metáforas en este tipo de poesía es significativa: la metáfora cumple la función de unir dos (o varios) niveles de la realidad y, efectivamente, de transmutarla. El poeta exteriorista solamente aspira a efectuar una transformación extra-poética, es decir, en la sociedad. Transmutaría la realidad por medio de la poesía,⁴⁹ pero no en la poesía: dentro del texto poético no le interesa más que una sola capa de la realidad. Así puede —es más, debe— prescindir de la metáfora. Pero si no nos hace ver algo muy especial y concreto en ese nivel único, no solamente no nos conmueve sino que no nos da informaciones nuevas.

Cardenal ha intentado una renovación del lenguaje, introduciendo en su poesía un vocabulario cotidiano, periodístico, anecdótico y técnico, y yuxtaponiendo esos nuevos elementos con los de un lenguaje más "poético" y, específicamente, con una temática mítica o épica. Pero irónicamente, muchas veces este recurso no logra acercar más el mito sino enajenarnos de él, quitándole justamente lo que lo identificaba como mito, abaratándolo. La yuxtaposición efectuada sin ninguna razón, resulta así gratuita. No nos enriquece; destaca el truco lingüístico en vez de despertar emoción.

Uno de los ejemplos más estridentes es el poema "Coplas a la muerte de Merton" (Antol. 1971, p. 196), un collage divagador repleto de referencias a la cultura contemporánea que, supuestamente, intensifican nuestra impresión sobre la muerte de ese amigo, sin duda sinceramente sentida. Basten unas pocas citas:

Morir no es como el choque de un auto o
como un corto circuito. . .

contemplando el mar color de daikirí

Dejamos el cuerpo como se deja
el cuerpo de un motel

ahora sólo vemos como en tv
después veremos cara a cara

estás en la clandestinidad del universo
 el underground
 fuera del Establishment de este mundo, del espacio tiempo
 la muerte es unión
 no en Junction City

Por último, señalemos un problema de la poesía exteriorista que nace de su misma naturaleza y que puede ser el más dañoso. Para Cardenal, no solamente poesía y prosa se complementan o se fertilizan mutuamente, sino que se identifican. (La única diferencia que ha admitido es la de la "condensación" de la poesía,⁵⁰ ¡pero "condensación" no es concepto que se aplicaría a la mayor parte de sus poemas!). El mismo Cardenal observa que

Ya no son necesarios el cuento, ni la novela, ni el ensayo, porque todo se puede decir con la poesía. . . Hay algunos poemas míos que realmente son ensayos etnológicos o antropológicos o religiosos, y he expresado a través de los poemas algunas enseñanzas de economía o de política y no he sentido la necesidad de usar el ensayo.⁵¹

El revés de la medalla es la conclusión de que no es necesaria la poesía, pues todo lo que se puede decir en un poema (exteriorista) se puede decir en un ensayo. Así, Cardenal representa la poesía "conversacional" llevada al extremo. Al rechazar lo que solía identificarse con "poesía" —subjetivismo, fantasía, sueño, metáfora— casi hace desaparecer la poesía.

Como hemos visto, su talento tiende más a lo que se podría llamar lo "dramático" que a lo "poético." Es decir

que sus logros, en general, ocurren menos en el orden lírico que en su arreglo de materias históricas y documentales de manera de intensificar los efectos de complemento y contraste; en su capacidad para dotar ciertos cuadros o viñetas de un fuerte impacto visual; y en su expresión de lo socio-político (en los momentos en que no cede a la tentación generalizadora) a través de la anécdota concreta.

A pesar de sus pretensiones épico-narrativas, algunos de sus mejores textos son los más cortos o menos ambiciosos. En "Las campesinas de Cúa" (Antol. 1972, p. 221), por ejemplo, lo político se cuenta casi exclusivamente desde las percepciones y las voces de las víctimas encarceladas. Uno de los mejores poemas en esta línea sencilla (un poema temprano) es "José Dolores Estrada" (Antol. 1972, p. 212).

En resumen, Ernesto Cardenal parece ser un poeta que no aprecia exactamente donde yace su talento y cuáles son sus limitaciones. Busca una poesía "comunicante" y ha sabido alcanzarla en algunas ocasiones; pero excesivas veces no llega a "comunicar" con lo más profundo del lector de manera de iluminar o revelar algo, de enriquecerlo o de conmoverlo.

NOTAS al capítulo III

- 1 Define esta dicotomía en Mario Benedetti, Los poetas comunicantes (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972), p. 213; y en su "Antipoesía y poesía conversacional en América latina," en Panorama actual de la literatura latinoamericana (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971), pp. 342-45.
- 2 Benedetti, op. cit., p. 114.
- 3 ibid., p. 120-21.
- 4 Antidio Cabal, "La técnica del poeta nuevo," prólogo a Canto nacional al Frente Sandinista de Liberación Nacional, por Ernesto Cardenal (Caracas: Ediciones Bárbara, 1973), p. 5.
- 5 Stefan Baciu, "Medio siglo de la poesía latinoamericana," ensayo introductorio a su Antología de la poesía latinoamericana, I (Albany: State University of New York Press, 1974), p. xl.
- 6 Reconocemos que esta popularidad puede explicarse, en cierta medida, por razones extra-literarias. El interés, en aquel momento, por los movimientos revolucionarios tanto del tercer mundo como del terreno europeo mismo (son los años de la muerte de Che Guevara y de la rebelión estudiantil en París) puede haber sido un factor contribuyente.
- 7 Pablo Antonio Cuadra, prólogo a Ernesto Cardenal: Antología (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971), p. 11.
- 8 Santiago de Anitúa, "La nueva poesía nicaragüense," CuH, 101 (1958), 314.
- 9 Caupolicán Ovalles, "Entrevista con Ernesto Cardenal," Cal, 34 (1964), 10-11; citado en José Miguel Oviedo, "Ernesto Cardenal: Un místico comprometido," CAH, IX, 53 (1969), 30.
- 10 Charla de Ernesto Cardenal en el Center for Inter-American Relations (CIAR) en Nueva York, el 10 de diciembre de 1974.

- 11 Ha llegado a confesar que no da gran importancia a su poesía, siendo su verdadera vocación la de profeta y revolucionario (charla CIAR).
- 12 Antología (San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, [EDUCA] 1972).
- 13 Comunicación personal, 9 julio 1976.
- 14 Benedetti, "Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos" ensayo introductorio a la Antología de 1972, p. 11.
- 15 Cuadra, op. cit., p. 12.
- 16 Después de su publicación original, aparece con el título de "Realejo, 16 de abril de 1579," subrayando así su carácter "documental."
- 17 La mayor parte de las selecciones textuales que aparecen en este capítulo son de una de las siguientes antologías: Antología (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971) —citada en el texto como Antol. 1971—; o la Antología de EDUCA de 1972 —citada en el texto como Antol. 1972—. Cuando se citan otros libros, ello se indica en nota aparte.
- 18 Las fuentes documentales de estos textos las aclaró Cardenal en una comunicación personal, 9 julio 1976.
- 19 Cuadra, op. cit., p. 12.
- 20 ibid.
- 21 Clinton Rollins publicó su historia primero en el San Francisco Chronicle en 1909, bajo el título "Filibustering with Walker." Se publicó como libro, en español, con el título de William Walker (Managua: Editorial Nuevos Horizontes, 1945). Nos parece probable que Cardenal haya consultado también otros relatos de testigos y participantes como los de J.C. Jamison, With Walker in Nicaragua (Columbia, Missouri: E.W. Stephens Publishing Co., 1945), que contiene la fuente de la segunda parte del poema sobre la muerte de Walker, que Rollins no presencié; y William Vincent Wells, Walker's Expedition to Nicaragua: a history of the Central American war; and the Sonora and Kinney expeditions. . . . (New York: Stringer and Townsend, 1856).

- 22 México: UNAM, 1961 .
- 23 Cuadra, op. cit., p. 13.
- 24 México: Revista Mexicana de Literatura, 1960, .
- 25 La hora 0 fue publicado primero en forma de cuatro poemas separados bajo el mismo título. En la Antología de 1972 —la reunida por el propio poeta— el poema aparece sin división alguna entre sus secciones. Esta forma no hace sino confirmar la organicidad del todo. Hemos elegido, pues, hablar de La hora 0 como "el poema" en vez de "los poemas".
- 26 La división original en cuatro poemas no separa el "epílogo" de lo que hemos llamado la sección 4. Sin embargo, nos parece que su función en el poema se define claramente así.
- 27 Oviedo, op. cit., p. 39.
- 28 México: Ediciones Ecuador 0 0' 0", 1960 .
- 29 Cuadra, op. cit., p. 17.
- 30 Medellín: Universidad de Antioquía, 1964 .
- 31 Oviedo, op. cit., p. 39.
- 32 Medellín: Ediciones La Tertulia, 1965 .
- 33 ibid., p. 12.
- 34 Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966 .
- 35 José Coronel Urtecho, Carta prólogo a El estrecho dudoso, op. cit., p. 31.
- 36 El estrecho dudoso, p. 16.
- 37 Cuadra, op. cit., p. 20.

- 38 León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1969 .
- 39 Como "Tahirassawichi," que aparece en Antol, 1971, p. 178,
y "Milpa," en Homenaje. . . , p. 111.
- 40 Carol Muske, "Electronic Archeology: Cardenal among the
Ruins," Review 74 (Spring), p. 66.
- 41 México: Siglo XXI, 1973 .
- 42 Cabal, op. cit., pp. 5 y 9.
- 43 ibid., p. 7.
- 44 ibid., p. 6.
- 45 ibid., p. 5.
- 46 Benedetti, op. cit., p. 113.
- 47 Julio E. Miranda, "Sobre poesía venezolana 'comprometida,'" CuH, 269 (1972), 391.
- 48 ibid., p. 390.
- 49 El poeta afirma en una comunicación personal (9 de julio 1976)
que el propósito de su poesía es no sólo el de informar,
sino también de "ayudar a transformar la sociedad."
- 50 Charla de Ernesto Cardenal en el Center for inter-American
Relations en Nueva York, el 10 de diciembre de 1974.
- 51 Benedetti, op. cit., p. 101.

Capítulo IV:

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR

Sólo existe de veras quien dialoga,
 Y rostro a rostro con el gran aire,
 En jadeo con las cosas totales,
 Les va sacando voces, letras
 Que con dura piedra negaban.

--Alabanzas, conversaciones

Roberto Fernández Retamar ocupa hoy una posición destacada en la cultura literaria de Hispanoamérica. No solamente ha venido publicando su poesía desde que tenía veinte años (en 1950) y sus ensayos sobre materias literarias y culturales desde poco después, sino que también ha desempeñado importantes cargos académicos y profesionales. Ha sido diplomático en París y secretario de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Hoy enseña en la Universidad de La Habana y es director de la revista Casa de las Américas.

Comparte con Ernesto Cardenal la dedicación militante a los ideales de la revolución, y su poesía actual refleja fielmente el empeño en comunicar las reverberaciones de esa experiencia revolucionaria en la vida diaria. De hecho, Fernández Retamar se considera un "técnico" de la revolución, y es a él a quien le corresponde "escoger o inventar la forma concreta en que se producirá" la encarnación de la revolución en la literatura.¹

Sin embargo, su lírica no siempre ha participado de la misma orientación comunicativa. Los cuatro libros escritos

antes de que cumpliera 20 años² denotan un deleite en las manifestaciones sensoriales del mundo ("Mundo de delicias," titula una sección del libro Patrias; y en otro pasaje habla de "este encendido mundo/ De manzanas dulcísimas y dulcísimos labios" [44]). Esta sensibilidad se traduce en brillantes metáforas visuales en que se mezclan, a veces, el hallazgo original con una retórica casi barroca en su dicción perifrástica y aun en su sintaxis:

Sentir la tarde cómo viene al suelo
 Con un estruendo largo, morado y amarillo,
 Desperdiciando un oro que quisieran coronas;
 O ver al mar, la espalda inagotable,
 Estrujar en las rocas su hondo paño de peces
 Y levantar allí, por un segundo, al cielo,
 Perlas adelgazadas, relámpagos en gotas;
 Y en el otro segundo, agachadas apenas
 Las frentes, la diadema vuelve sobre sus alas claras
 Y su instantánea ciencia de ostras se prodiga. (31)

A pesar de la abundancia y plasticidad de las imágenes de Fernández Retamar en este período, hay un repertorio de ciertas palabras claves reiteradas —corazón, sangre, rosa, fuego, flecha, canto, llamada, dolor— utilizadas con frecuencia en un contexto de melancolía romántica:

Me asalta a ratos una rosa más dulce todavía,
 Una flecha pensada, del color de la tarde. (47)

Predominan las formas métricas tradicionales, sobre todo el verso endecasílabo. El poeta escoge a veces ciertos vocablos o efectos aliterativos que denuncian un lirismo demasiado "literario" (el "aúreo surco," el "tropol de

truenos"). Pero tras esos recursos se vislumbran los elementos de un tono y una temática a partir de los cuales Fernández Retamar, más tarde, ha de forjar una escritura individual. Primero, un humanismo, una solidaridad con sus "hermanos hombres" (23), expresados en términos que recuerdan a Vallejo:

Un hombre todo sangre llama con insistencia,
 Hace crujir su voz en mis propias raíces,
 Suelta su cinta roja ante mis ojos.
 Un hombre terrenal, destinado, incesante,
 Un hombre como todos, desde la línea humilde
 De las venas hablando; cruzando su clarín,
 Sus metales hermanos. (17)

Luego, una conciencia moral e idealista originada en el pensamiento martiano y que estalla en su forma más acabada en Elegía como un himno (a Rubén Martínez Villena). En la elegía, Fernández Retamar sigue adherido a una dicción y una métrica tradicionales ("La voz ayer cuidada y perseguida,/ Ante la honda llamada de la sangre/ Huye, afila sus rosas como lanzas" [25]). No obstante, es notable, al mismo tiempo, que lo que él admira en Martínez Villena (además del "violento ejemplo de [su] vida perfecta") es

Su palabra. . .
 Sencilla, escueta, decidida,
 De miles de hombres oprimidos. . .
 . . .la lengua,
 La rugiente garganta con que ha de hablar el pueblo. (25-26)

En la trayectoria de su evolución poética, ese lenguaje directo —que el poeta admira aun antes de adoptarlo como suyo— se desarrollará hasta tornarse un habla fluida y conversacional que vendrá a ser la señal más reconocible de su estilo.

Es en Alabanzas, conversaciones (1951-1955) que asoma la adherencia a lo que el poeta llama la "palabra de mi pueblo," palabra que representa la "dura/ Fidelidad a las cosas ásperas" pero que está "abierta y alegre como pecho de pobre" (106). La confianza en el poder del lenguaje motiva también otro texto en que el poeta elogia el idioma por preservar "Del devorante otoño un cuerpo escaso de verdades,/ Unos cuantos gemidos adonde su viento no llega" (105).

Todavía se advierte en Alabanzas, conversaciones la alegre "fiesta de los sentidos"³ que caracterizaba los libros anteriores. El barrio de la infancia entrevisto desde el ómnibus "Flamea como una gran vela de piedra acostada sobre el cielo,/ Donde grandes bestias violetas acarrean el crepúsculo" (119); los aviones,

. . .gráciles bestias del aire,
De metal aguzado, hienden la mañana,
Voltean la luz, como una rosa
Entre los dedos. (118)

El optimismo en cuanto al lenguaje parece surgir del impulso general a celebrar la plenitud de la vida, plenitud que motiva a veces un verdadero derroche de imágenes sensoriales:

Alguna vez, el día es más.
 Crece como fuego
 O gallo encendido
 Quemado por las flores.
 Como un papel que el aire
 Mueve, se va elevando
 Por los cielos, se sale
 Del viento, se derrama
 Con un dorado azul
 Sobre los agradecidos
 Ojos de la memoria. . . (95)

El mundo en derredor lo constituye una realidad total, externa, que el poeta interioriza al cantarla, haciendo del objeto y su expresión un solo fenómeno:

La realidad no cesa: está dándose
 De ruido en adverbio, de
 Arbolados en conversaciones,
 Incesantemente renovada,
 Sin desmayo, sin detención.
 Vivo río de todo, boca
 Que es a la vez la canción
 Y lo que la canción alaba;
 Que es el mundo que elogio, y este
 Letrerío en que lo digo,
 Y mi mano también, y el alma. (96)

Pero esa sensación de plenitud, del "mundo de delicias" de las obras tempranas, está mitigada ahora por una nueva conciencia del lado oscuro de la vida. La plenitud puede ser cruel; la presencia de la muerte presta una doble visión que intensifica la ambivalencia de las emociones:
 ". . .me rodea un bosque/ De cruel plenitud: triste alegría/
 Que no solicité, dulce dolor. . ." (81)

Esta conciencia de las fuerzas oscuras, de "la fiera ruptura, . . .el inexplicable/ Caminar de la muerte" (102),

es tal vez el factor más significativo en un concepto, por parte del poeta, de una realidad ya más terrenal, menos propensa a ser expresada en imágenes de altura o de vuelo. La muerte "entrega una doliente sabiduría; asombros/ Que me dieron la cara desnuda de la vida" (102). La realidad, despojada de engañosos adornos, toma cuerpo ahora en metáforas que conjugan la abstracción con la imagen concreta, original, menos dependiente de la alusión a colores y otros efectos visuales que de insólitas uniones de ideas y asociaciones. La muerte, por ejemplo, es

Siempre la armada, la perfecta,
Verídicamente desdentada
Y sonriente de espeso humo. . .(84)

El ritmo del habla natural invade la zona poética, y el tono se ajusta al del narrador de un hecho cotidiano, aunque éste resulta, en efecto, muy fuera de lo "natural":

El ángel abre la ventana,
Entra --su rumor se va esparciendo--,
Aparta las cosas diarias,
Avanza por el corredor,
Va hacia mi cuarto, hacia mi silla
(Dejo el libro, el papel, la idea),
Desajusta la piedra del piso,
Mueve con aliento la tela
De la camisa, hace una grande,
Delgada sombra iluminada
Que cae sobre mi cabeza,
Se acerca, está quizás
Ya merodeando los oídos. (92)

Por otra parte, la "realidad" ahora se vuelve familiar. En Patrias las imágenes pertenecían más a la tradición

poética universal que al mundo personal de Fernández Retamar. En Alabanzas, conversaciones el poeta acude a la experiencia íntima, desdoblándose, sacando del terreno conocido sus imágenes, por ejemplo, del hogar o de la infancia:

La conversación infinita del hogar,
Hecha del ruido de una madre
Y del apego de los huesos y de los golpes
Recibidos en lo más tierno del día (81)

O bien, por otro lado, se vuelve con simpatía, con humanidad, con inquietud hacia la consideración del destino de los demás hombres y escribe, por ejemplo, una serie de textos sobre "Los oficios" que, aunque no exentos de idealización, intentan transmitir las facetas más cotidianas y a la vez más esenciales del vivir del zapatero, del vendedor de periódicos, del maestro.

En los textos más representativos de Alabanzas, conversaciones el objeto, el detalle mínimo, cotidiano o concreto no se separa de su esencia. El poeta parece buscar, bajo la apariencia de lo "real," su estado "puro." Es, en efecto, el hallazgo más notable de ese período de la obra poética de Fernández Retamar el de que lo esencial no existe ni se expresa como entidad aislada, sino, precisamente, en y por la cosa aprehendida en su aspecto más rutinario. La nueva apertura al mundo "real" y a su significado "esencial" se manifiesta en el poema "Palacio cotidiano."⁴ En él, el poeta reflexiona sobre su anterior

relación con el mundo exterior y con la poesía, contrastándola con su nuevo descubrimiento (por medio del amor) del significado trascendente del objeto más humilde. Las imágenes brillantes con que inicia el poema (estrella ardiente, laberinto de plata) ceden a las más sosegadas (el dorado temblor del pan y su calor, el sereno color que emana de los pobres objetos caseros) en un movimiento estructural que parangona la progresión temática de lo externo a la interioridad:⁵

Yo decía que el mundo era una estrella ardiente,
 Laberinto de plata, cerrazón con diamante:
 Y ahora descubro el júbilo de la estancia minúscula,
 La vida emocionada del vaso entre mis labios. . .
 . . .Ahora veo el dorado
 Temblor que se levanta del pedazo de pan,
 Y el crujido caliente de su piel. Y me es fácil
 Entrar en el palacio cotidiano, manual,
 De las enredaderas del patio, donde un príncipe
 De silencio y de sombra calladamente ordena. . .
 Yo sentí levantarse un pueblo de pureza
 Allí donde vivían ayer muebles y hierros. (50)

La preocupación por el oficio —por el problema del equilibrio entre objeto y lenguaje, y entre lo observado y el observador— se advierte también en "Uno escribe un poema." Para Fernández Retamar, la poesía aun puede —un poco a la manera borgiana— otorgar una existencia "real" a lo que, de otra manera, permanecería insustancial como la flor rosada del árbol

Que se desperdicia entre silencio y ruido,
 Inexistiendo tal vez, sin el ojo

Que al mirarla, alegrándose,
La haga de veras. Entonces
Uno escribe un poema. (107)

La misma búsqueda de lo trascendente se advierte en un texto del libro siguiente de Fernández Retamar, Aquellas poesías (1955-1958). "En su lugar, la poesía" postula una visión poética que rescata de la incoherencia de los sucesos cotidianos cada hecho contemplado por el ojo singularizador del poeta:

Quando cualquier alegría basta para arrumbarnos definitivamente
Entre los zapatos, las latas, las manchas detrás de la puerta,
Un sobresalto nos levanta; esta tarde en el cine,
El relincho de una flor; alguien que sonreía bajando la
calzada;
Una madre que golpea como al descuido y con seguro hábito la
muñeca de su hijo,
Por haber recogido un billete; que vendrá luego
Felipe y vamos a hablarle seriamente del radio. (170)

Se escribe para fines personales, para librarse del caos y de las falaces superficialidades que lo rodean:

Para —no diré transmitir,
No diré conocer más— salvarse, salir
Jadeando del hondón, alisar
Los falsos vidrios que sólo se muestran a sí mismos. . .(170-171)

El mismo concepto de "salvación" se manifiesta también en otro texto: a una "mujer ignorada" entrevista desde el ómnibus, "y que sorprende en un instante sólo, / Debo la salvación del hosco día" (175).

Esta súbita y efímera revelación o "vislumbre" de la verdad esencial tras las cosas dista mucho de la noción, en

la poesía de Octavio Paz, de una elusiva realidad otra. El "sobresalto" proviene más bien del acto mismo de ver, bajo una luz nueva, algún momento "de la realidad" (así se titula un grupo de tres textos poéticos). Fernández Retamar retrata, por ejemplo, en "Los que se casan con trajes alquilados," al novio a quien "no pudieron del todo arreglarle/ La espalda, y el hombro le tira un poco" (172). El intento por registrar estos momentos en toda su cotidianidad no implica el abandono del símil, del adjetivo o del sustantivo que sorprende por su originalidad. En el mismo poema, la novia es "difícil y vigilada"; los novios "avanzan incorruptibles, pálidos/ Como guantes." En otros textos Itaca es una piedra "algo turbada de cipreses" (158); la luz mortecina de la tarde entra por la ventana "Y dice sus últimas cosas/ Por un cuchillo de rara ambición" (164).

Las formas métricas que escoge el poeta son de las más tradicionales en poesía (los versos tienden a ser endecasílabos, octosílabos o eneasílabos). No obstante, si consideramos, por ejemplo, el trozo citado arriba de "En su lugar, la poesía," notamos que en ese texto el ritmo, el fluir y las rupturas del verso, se han vuelto ya más flexibles que antes (el verso se alarga, por ejemplo, para seguir los contornos de la frase natural; o bien el encabalgamiento hace que la línea poética casi desaparezca, supeditada

al habla prosaica). Asimismo, se advierte ahora un más seguro dominio de una dicción que conjuga la metáfora audaz o sutil —"El relincho de una flor"— con el tono de la conversación diaria —"que vendrá luego/ Felipe y vamos a hablarle seriamente del radio" (170).

En otro poema, "La muerte en New Haven," se inserta deliberadamente la insistente alusión a la muerte en el contexto de una trivial conversación (que se supone propia de catedráticos), conversación que intenta ignorar esa presencia funesta ("El profesor Andrehandel no podrá visitarnos/ Porque murió el lunes. ¿Quiere más té?" [167]). El intento es menos logrado que el de "En su lugar, la poesía," en parte por apuntar a un blanco demasiado fácil con el arma de una voluntariosa banalidad excesivamente obvia. Pero indica, por lo menos, una preocupación por forjar una dicción original que incluya las formas conversacionales. Este empeño, combinado con la orientación revolucionaria acendrada por los sucesos de 1959, determinarán el rumbo poético que trazará Fernández Retamar desde su libro siguiente, Sí a la Revolución (1958-1962).

La revolución cubana trae a su poesía un cambio notable en cuanto a temática y estilo. Mientras su solidaridad con los demás hombres en el común sufrir se expresaba en un tono bastante pesimista en los libros escritos antes de Sí a la Revolución, el mismo humanismo del poeta se vuelve ya más afirmativo con la llegada de la revolución. Es significativo el título de la primera sección del libro: "Vuelta a la

antigua esperanza." Al mismo tiempo, como si el entusiasmo por esa obra del pueblo y el acercamiento a sus compatriotas en las tareas fundamentales de la revolución también sirviera de acicate literario, el estilo empieza a reflejar el habla del pueblo, y el ámbito poético a definirse según las experiencias del contorno inmediato.⁶ El poeta reafirma, en el arte poética que abre el libro, el valor de

. . .la poesía, la piadosa,
 La lenta, renaciendo inesperada. . .
 Ella no sabe sino contar, sino
 Apegarse a las cosas torpemente
 Para que se le queden a su lado
 —Hijos que van creciendo y que una noche
 Salen cantando, aullando salen. . . (183-184)

Como compendio de la evolución de Fernández Retamar desde su temprana preocupación por los aspectos sensoriales hasta el "apego" a las cosas interiormente experimentadas en toda su inmediatez, basta comparar dos poemas cuyo motivo es la desolación que trae la guerra: en el primer caso, la de una guerra abstracta, imaginada ("El sueño de la guerra," p. 71, escrito en 1951); y en el segundo, la de la Segunda Guerra Mundial y, aún más directamente, la revolución cubana ("Última estación de las ruinas," p. 195, escrito unos diez años más tarde.) El primero no solamente se caracteriza por una sintaxis compleja y casi exclusivamente hipotáctica, a diferencia de la del poema más tardío, mayormente paratáctica,

sino que las imágenes de muerte y ruina, por generales, sugieren que se trata de un lamento por una abstracción:

¡Qué extrañamente pierde un hombre la carne que le decían
sus espejos!
¡Cómo sus ojos, los amantes de la luz, son clausurados,
Y la ambiciosa cara en que volaban, como pájaros, besos,
Y la boca sonora donde quería perecer el agua,
Y el cuerpo a que la noche se abrazaba, turbulenta y feliz! . . .
¿Quién no sabe que en esa ausencia que aún cruje
Se disponían luces, paredes, ventanas, ilusiones?
El aire nunca hubiera penetrado en este sitio
Si aún estuviera en él el cuerpo decidido de las cosas. . .
(71 y 73)

Por otro lado, en el poema más tardío el autor, en explícita glosa al poema de la juventud, confiesa que en aquel entonces "no había visto ruinas," y ahora trae la experiencia de la guerra al terreno de lo íntimamente vivido. Paradójicamente, esa "inmediatización" temática conlleva, al mismo tiempo, una liberación imaginativa, de suerte que las explícitas metáforas individuales —fragmentos unidos de una manera casi expresionista— dan una visión ya mucho más intensa del horror de la guerra que la anterior denuncia general:

. . .la escalera solitaria
Levantada como un pajarraco
Y abriendo alas chirriosas,
La pared en que se olvidó pintada la casa,
El mapa brusco en el polvo, donde se arrastra
El corredor que a ningunaparte conduce.
Y el cielo inmenso circulando por los ojos
Vaciados del humoso cráneo. . .
. . .los agujeros
En las asombradas casas campesinas,
El evaporado almacén, como un rostro cariado.
(195-196)

El ahondamiento en la experiencia por la que atravesaba su patria parece tener también otro efecto más general para Fernández Retamar: el de haber aguzado en él la valoración de lo nacional en arte. Comentando, en 1962, lo cubano en la obra de Nicolás Guillén, apunta que "no hay camino directo hacia la universalidad. Precisamente buena parte de la mediocridad de la literatura hispanoamericana. . . estriba en la ilusión de ir a abordar directamente la universalidad. . ." ⁷ Para Fernández Retamar, esa apreciación de lo nacional como medio para alcanzar lo universal, desemboca en una confianza en el valor representativo de la experiencia de su propio pueblo y una correspondiente fe en la legitimidad de la expresión literaria de esa experiencia:

Ya no puede extrañarme que lo que nos pasa coincida con lo que pasa.

Ahora entiendo que nuestra historia es la Historia. . .
(226-227)

Explicita en su poesía que el hecho aludido "no era en otros países, lejanos" (191); recuenta el "pedrerío de nombres que nos nombran" (Manzanillo, Victoria de las Tunas, / Puerto Padre, Jatibonico, / Cruces, Cienfuegos, Trinidad. . ." [186]); su "Adiós a La Habana" no es un grito de nostalgia general, sino un inventario de lo que la ciudad señalaba para él en su significado más específico:

¿Qué haré sin la grieta de la pared de mi cuarto,
Sin los garabatos de la acera,

Sin los árboles de la cuadra, sin la llamada del teléfono,
sin el coro de los choferes? (202)

Apuntemos otra vez que el anhelo por ver y comunicar el vivir inmediato no implica necesariamente una pérdida de fuerza en el lenguaje metafórico. Hemos visto ya, al citar un fragmento de "Última estación de las ruinas," que puede ocurrir todo lo contrario. El adjetivo y el símil todavía retienen, muchas veces, su calidad vívida (la revolución incendia el pueblo "como un bosque de terribles catedrales azules" [204]).

Es cierto que el decir poético todavía manifiesta, a veces, un preciosismo gratuito (hay, por ejemplo, un juego de palabras conceptista sobre el mar literal y el mar como lágrima: "En vano el mar/ Está ahí, al lado, porque el propio mar corre,/ Leyendo tu carta. . . [219]). Más frecuente, quizás, es una persistente veta de idealización que se remonta a las poesías más tempranas de Fernández Retamar y que la nueva adherencia a una noción más concreta de la "patria" no ha podido borrar. La imagen de tomar "el agua silvestre de los trabajadores" (209) no dista mucho de la del "tabaquero, curvado sobre su dulce semilla de humo" (25) de la Elegía a Rubén Martínez Villena; y la visión del héroe-capitán como el joven zapatero de antes, "en espera/ De la tarea mayor que planeaba sobre él,/ Tras de ascender como un ángel hacia celestiales zapatos" (189) proviene, directamente, de la de ese zapatero de Alabanzas, conversaciones que ". . .respirándose el aire entero/ Hacia el cielo de oro camina" (126).

No obstante, el rasgo más notable del estilo de Fernández Retamar en esta etapa es el creciente empleo de la anécdota y de una dicción deliberadamente prosaica. En su breve introducción a Cortesía, como Reyes, agrupación de poemas ocasionales que abarca el período 1953-1965, observa que "Cada día creo más en la poesía de circunstancias" (239), y es evidente que la "circunstancia" dicta buena parte de su temática, lo cual afecta, además, su escritura. Su tono en "Con las mismas manos," por ejemplo, es casi el de un cronista o periodista:

Llegué casi al amanecer, con las que pensé que serían
ropas de trabajo. . .

. . .están en un caserón a medio derruir,
Con unos cuantos catres y palos; allí pasan las noches
Ahora, en vez de dormir bajo los puentes o en los portales.
(208)

La anécdota real también proporciona la materia para la "Carta a Eugenio Evtushenko y Pavel Grushkó," que rememora una reunión entre el poeta cubano y los dos rusos:

Pero inmutable, Eugenio, vas a sacar una lata para las
niñas y otra para mí,
Extiendes sobre la cama revistas y libros, recitas junto
al ventanal,
Con voz tormentosa, versos míos traducidos al ruso por Pavel,
Me pides que te diga algo sobre un artículo. . .
. . .Hubiera querido no romper
Aquel momento. Pero debo acudir a una reunión. . .(232)

Aún más coloquial es la "Carta a Roque Dalton":

Roque Dalton, caramba,
La verdad es que no esperaba encontrarme tu poesía
En aquel montón, y de pronto
Empezaste a escupir y a reírte desvergonzadamente

De tantas cosas, y supe
Que allí estaba un poeta. (221)

En otras ocasiones la dicción se vuelve más sencilla
que discursiva, como en "A mis hijas," que empieza:

Hijas: muy poco les he escrito,
Y hoy lo hago de prisa.
Quiero decirles. . . (230)

El arte poética de la sencillez — ¡y cuán distante estamos
ahora de la cornucopia de metáforas que caracterizaba los
primeros poemas de Fernández Retamar! — se define en

"Canciones de pocas palabras":

Pero no son
Muchas
Las palabras
Que necesitamos
Para decir las cosas
Sin las cuales
No podríamos
Vivir.
Para pedir un vaso
De agua,
Para llamar
A la madre,
Para amar. (21)

Donde asoma una tendencia peligrosa es en la unión de
una enunciación prosaica con una excesiva idealización
temática, resultando de ello, a veces, una retórica banal:

La poesía ha salido de los libros, sacudiéndose las letras,
Y está junto a ustedes, sonriendo y cantando, está en ustedes,
En las cooperativas y en las fábricas, en las grandes marchas
del pueblo,
En las banderas color de cólera, en el sacrificio
De los que caen, fusil en mano, defendiendo la tierra
sagrada. . . (215)

El problema estriba, más exactamente, en una definición demasiado estrecha de lo "real." La misma tendencia a la idealización, que en la juventud dictaba el concepto de una realidad más bien alejada de los detalles del diario vivir, ahora, al contrario, resulta en la adherencia, a veces excesiva, a los hechos "revolucionarios." Se pierde de vista, en algunas ocasiones, el equilibrio entre la contingencia y lo esencial que el poeta había alcanzado en "Palacio cotidiano." Las "cosas verdaderas" (209) se limitarían a las experimentadas trabajando en el campo al servicio de la revolución, donde se aprende "lo que son los hombres y las mujeres/ Sufrientes y reales. . ." (225-226); como si toda la "experiencia" antecedente --incluso la de la interioridad, las reflexiones sobre la muerte y el tiempo, la búsqueda de la pureza-- no formara parte también del hombre íntegro.

Algunos textos del libro siguiente, Buena suerte viviendo,⁸ demuestran que el poder inventivo del poeta no ha decaído. Si bien la sintaxis siempre permanece dentro de la zona de la lógica, por otra parte lo irracional lo atrae como fuente de metáforas, en algunas ocasiones de manera casi surrealista:

Si un hombre y una mujer hacen salir árboles a su paso
 Y dejan encendidas las paredes,
 Y hacen volver las caras como atraídas por un toque de
 trompeta
 O por un desfile multicolor de saltimbanquis. . .(282)

[El sueño] va humeando como un fuego,
 Sin que nosotros le hagamos nada, y nos deja vivir
 Entre nubes con cabezas de caimán, asesinos de enemigos,
 Calles asfaltadas de riñones, casas que se abren como sexos,
 Atardeceres de los que caen flores. . .(284)

Pero ahora aparece un elemento que, en su poesía anterior, sólo asomaba de vez en cuando: la metáfora se emplea con fines humorísticos ("Las chaperonas son paraguas olvidados" [294]). En realidad, el humor, en general, ocupa un lugar cada vez más destacado en la poesía de Fernández Retamar. Tal vez por estar ya más seguro de su oficio, el poeta se siente libre ahora de jugar con el lenguaje al que antes consideraba un vehículo para transmitir la "vida armoniosa y honda" (51) de las cosas. Ahora, más consciente y más tolerante de las potencialidades lúdicas inherentes a la vida y al lenguaje, permite que éste trasmita también lo ridículo. Esta incorporación de una gama emocional más variada se logra de varios modos. Algunas veces el decir del poeta se vuelve irónicamente cortés o formal, como en "Testamento," que remeda, en parte, el lenguaje legal ("Por eso ahora,/ En pleno uso de mis facultades/ Mentales y morales. . ." [296]), o la seudo-conferencia a la manera de Parra "Niñas y niños, muchachas y muchachos" ("Seres prácticamente humanos y decentes: Agradezco de corazón la fineza/ Que los ha traído hasta aquí/ Con las uñas limpias, bien vestidos y peinados. . ." [306]), Otras veces se hace francamente irreverente: un poema se basa enteramente en "Inscripciones grabadas en el pecho": otro, "Soliloquio

del calvo," consiste en un solo verso ("Qué adelantada llevo la calavera" [305]). Con deleite y sin rencor el poeta se burla de las debilidades de los críticos que, censurando unos y otros rasgos contradictorios, al fin se pusieron de acuerdo y al escritor "lo borraron encantados de la vida" (303); o de los filósofos, pues al contrario de la creencia de Berkeley, "aun cuando yo cierre mucho los ojos,/ La Basílica de San Marcos sigue existiendo" (316) . Alcanza con frecuencia su peculiar tono cómico o, mejor dicho, "humano," mediante la inserción de un giro coloquial ("no tenía ni una gota de razón," "caramba," "Que realmente fue tremendo," "Pero ya ven," "O algo así," "qué sé yo").

Las reflexiones mismas de Fernández Retamar sobre el oficio poético se hacen ahora con un tono más zumbón. Ya no denuncian ni la búsqueda de un ansiado mundo de pureza, como en "Palacio cotidiano," ni la angustiada relación entre el poeta y su creación, que asemeja la de madre e hijo, de "La poesía, piadosa," Se refieren más bien únicamente al acto de escribir, y éste encarado bajo su faz más absurda. Como Parra, como Lihn, Fernández Retamar ahora apunta el filo de la ironía hacia sí mismo (y es éste uno de los rasgos de su estilo que lo distingue más netamente de Cardenal). Se mofa de su propia inclinación a tomarse

en serio . El impulso a escribir se reduce a

. . .esa manía de la literatura
Y de que los otros sepan lo que uno piensa
O lo que uno quiere que los otros crean que uno piensa,
O lo que sea. (321)

Su "arte poética" alude a la manera en que la inspiración literaria aparece, repentinamente, en los momentos menos oportunos:

En vano cortejo los lápices, miro la máquina
De escribir con voluntariosa ternura de oficinista
recién-casado.
En vano leo o me digo cosas que debieran amontonarse
en esto de la poesía.

Sin embargo, basta que se muera alguien,
Que vea lo que no debiera haber visto,
Que sienta lo que no debiera sentir,
Para que, sin encomendarme a lápiz ni a máquina,
Aparezca de repente, y haya que estar molestando a
la gente
Pidiendo papelitos y lapiceros,
O garabateando en las transferencias
Cosas que a lo mejor no voy a poder descifrar después
(¿Qué dice aquí?)
Mejor hubiera sido haber nacido médico —o no haber
nacido. (271)

Es pertinente una comparación de este texto con un poema de Alabanzas, conversaciones, "Por otro rey" —cuyo tema es la misma contrariedad de la musa poética— en lo que respecta a la evolución del estilo de Fernández Retamar. Reproducimos a continuación el texto íntegro del poema más temprano:

Largos, infinitos poemas vienen; yo los rechazo;
Vuelven como en oleadas insistentes, en paños,
En aguas vastas y golpeantes; yo los empujo
Contra su propio fragor, yo los hundo
Unos en otros; regresan otra vez, van a los ojos,
Van al rostro, buscan la boca, el cuerpo;

Yo los resisto, los alejo , vuelven, siempre vuelven.
 Multitud espesa de letras
 Está ya en marcha, y es inútil el rechazo.

Luego, cuando requiera su compañía,
 Solitario abandonado en una orilla, luego,
 Casi sin cielo sobre los hombros, en libre soledad,
 Completamente urgido de ver cosas,
 Ni una se moverá, letra absoluta, hacia el labio,
 Y las manos, buscando con ardor, apenas arañarán
 Unas cuantas palabras sueltas, todavía, mañana,
 Y aun éstas lucharán por retornar a su errante pueblo,
 Entonces marchando hacia otro sitio, hacia otra boca,
 Por otra estrella llamado, por otro rey caído en la hierba.
 (91)

La ironía distanciadora en el texto más tardío es evidente desde la misma selección de los vocablos. El poeta no se anima a mencionar en serio el verdadero objeto de sus reflexiones; los "largos, infinitos poemas" se reducen a "esto de la poesía." Mientras en "Por otro rey" le preocupaba la necesidad interior que lo impulsaba a escribir ("en libre soledad,/ Completamente urgido de ver cosas"), en "Arte poética" enfoca más bien las manifestaciones físicas, externas de esa necesidad ("Pidiendo papelitos y lapiceros,/ O garabateando en las transferencias. . .")

Además, en el poema más temprano hay una evidente estructuración hecha a base de las palabras y metáforas mismas. La unidad del texto proviene en parte de la reiteración literal ("rechazo" al final del primer verso y luego al fin del último verso de la primera estrofa; la progresión

de "boca," en el verso 6, a "labio" en el 14 y otra vez a "boca" en el penúltimo; "marchando" en el penúltimo verso haciendo eco de "en marcha" en el verso 9; la imagen de "oleadas" y "aguas vastas" en la primera estrofa aludida de nuevo por el uso de la de la "orilla" en el verso 11). Los dos poemas empiezan por una metáfora implícita que relaciona la creación poética con el amor; en "Por otro rey," el poeta rechaza en vano los poemas que buscan el rostro, la boca, el cuerpo; en "Arte poética," al revés, corteja inútilmente las herramientas de la inspiración —los lápices, la máquina de escribir—. Pero mientras en el texto más temprano esa metáfora está sostenida a lo largo del poema hasta la imagen implícitamente sexual del último verso ("caído en la hierba"), ya para la época de "Arte poética" la anécdota (volvemos a la frase de Jorge Enrique Adoum que ya citamos en el capítulo I) ha reemplazado a la metáfora; y el poeta abandona ésta, cambia inmediatamente de dirección, corta la imagen incipiente con un giro coloquial e irónico.

No es, pues, que los viejos temas hayan desaparecido del repertorio poético de Fernández Retamar. Es que, más bien, con el tono conversacional y una postura más nonchalante (aunque no exenta de ternura), éste sabe ahora aligerar el tema más profundo o sombrío. Así, por ejemplo, lamenta la muerte de Ezequiel Martínez Estrada con todos las hesitaciones

propias del habla cotidiana:

Yo no voy a decirle: Ezequiel
Martínez Estrada, no está muerto, etc.
Porque la verdad es que creo que sí,
Que está muerto. . .
Por eso le digo esta especie de adiós. . .(322)

El concepto de patria también ha sufrido modificaciones. La honda preocupación por su pueblo no ha menguado; todo lo contrario, el compromiso con la revolución es fundamental. Pero la patria estereotipada ("y esas palmas de pie bajo el sol y la luna,/Como guardianes verdes o columnas o flautas" [32]) ha cedido ahora a la nueva, la real, la moderna y urbana nación en proceso de cobrar pleno sentido de su identidad. El poeta escribe "a un amigo decididamente europeo":

Comprendo que esperases que yo te hablara del tantam
de mi sangre,
De la gran selva lustrosa donde cruza chillando
el loro. . .
Pero, ¿cómo quieres que te escriba con el aire
acondicionado que no marcha bien
En este piso de hotel, este tremendo día de verano,
Y a los pies La Habana brillando
Como un collar, llena de autos ruidosos y polvorientos,
Con docenas de restoranes y cabarets y ninguna
palmera a la vista? (311)

Cada tema potencialmente abstracto ahora se arraiga en las menudencias cotidianas que lo definen. La amistad, considerada retrospectivamente, era "Los sellos intercambiados, las bolas de vidrio/ Pertenecientes a los dos, las peleas/ Que uno podía pelear por el otro. . ." (308). Y esta

conciencia constante de la tensión entre lo grandioso y lo cotidiano es lo que informa también su orientación histórica. El mayor empeño, y tal vez el logro más sólido, de Fernández Retamar consiste, de hecho, en hacer creíble, inmediato, lo que podría parecerse mera materia para un texto de historia; en individualizar, con frecuencia mediante el uso del humor y el coloquialismo: esto nos aconteció a nosotros, aquí, ahora. Recrea la experiencia de la crisis de octubre de 1962, a base de la rutina diaria del "alerta," en términos casi risibles:

A las ocho era despedirse a lo mejor para siempre.
 A la tercera o cuarta vez de hacerlo, la imagen de
 Héctor y Andrómaca se había debilitado mucho. . .
 A las setentidós horas, ya se conocía el ritmo:
 Peligro mortal-amanecer-pesimismo-poco almuerzo-
 posibilidad-dormir-
 Peligro mortal-etc. (297-298)

O bien, alude no al "algo importante" de "aquel día de febrero de 1961," no a la "respiración magnífica de la historia," sino a quienes, al oír nombrar esa fecha, se estremecen sólo por imprevisibles razones íntimas (307).

Al mismo tiempo, como aclara en Que veremos arder (1966-1969),⁹ la experiencia individual no puede aislarse de su contexto socio-histórico o universal. Fernández Retamar reclama para el poeta la zona de la experiencia total del hombre, el "deber y derecho de escribir sobre todo":

Absurda la idea de que sólo puedes escribir sobre
 lo que te ha ocurrido
 (Lo pequeño, lo ínfimo que le ha ocurrido a ese cuerpo,
 a esa vida entre sus fechas),
 Como si todo no te hubiera ocurrido, como si
 Hubiera una tarde que no cayera para ti. . .(121)¹⁰

Sin embargo, el "escribir sobre todo" no implica necesariamente el manejar una temática político-social. Casi a pesar suyo, al escribir sobre temas aparentemente circunscritos a lo "ínfimo," está escribiendo, ineludiblemente, también de

. . . todos los imperios destruidos, aventados por los
 desiertos, devorados por las selvas. . .
 el más lejano astro, extraviado al borde del universo,
 Y también los astros que hoy ya no existen. . .(121)

En cierto sentido librado, pues, de la necesidad de escribir sobre lo grandioso, Fernández Retamar parece sentirse cada vez más seguro en la veta irónica, en el comentario sobre algo encarado desde el punto de vista de lo marginal o lo absurdo, incluso y sobre todo cuando el absurdo, lo marginal, es el mismo poeta. Así, en poemas tales como "Pelo como historia," "Nota" y "Los primeros treintiocho" el poeta reflexiona sobre algunos aspectos risibles (pero no sin importancia) de su vida:

Ahora, ¿para qué dejó crecer este bigote y esta barba
 Y este pelo por encima de las orejas,
 Ahora que hace tiempo que no estoy ya en edad
 De presumir, que perdí hace muchos años la onda,
 Y los fogonazos arrasaron ya
 La línea del frente, y el enemigo ha avanzado
 Hasta dismantelar media cabeza? (125)

El tono de broma no es lo único, pues el decir conversacional puede emplearse también al servicio de una sencillez

casi aforística que alude a verdades humanas, Así, en
 "Sería bueno merecer este epitafio":

Se equivocó más de una vez, y quiso sinceramente
 hacerlo mejor.
 Acertó, y vio que acertar tampoco era gran cosa.
 De todas maneras, llegado al final, declaró que
 volvería a empezar si lo dejaran. (124)

Su amor por su mujer y sus hijas se expresa en poemas cuyo tono vacila entre el humor picante ("Gracias, gracias, jardín zoológico, por renovar esta lección") y la ternura sentimental ("Nota junto a la almohada"). Pero, en general, los textos de Que veremos ader irradian un suave humor irónico, que se extiende no sólo al autorretrato, sino también a la visión de los demás hombres: imperfectos, falibles, pero, en finde cuentas, dignos de compasión y amor, como aquel que seguía creyendo en el cielo aunque "se le enseñaba el mundo,/ Se le pisoteaba la mecha,/ Se le decía que no que no" (130); como los que nacieron cojos, tuertos, enanos o tontos y que insisten en no esconder sus imperfecciones, las cuales representan las universales de la raza humana (131); o como el poeta delicado que

Querría ser aquel comandante
 Que querría ser aquel filósofo
 Que querría ser aquel dirigente
 Que guarda en una gaveta con llave
 Los versos que escribe de noche. (122)

No es solamente la temática sino también el estilo el que se ve teñido de ironía. De vez en cuando, en medio del

tono conversacional, el poeta deja entrever, en algunos pasajes, cierta conciencia de sus propios recursos "literarios." Como el humor, en general, es ésta una técnica distanciadora, la cual nos hace tomar el poema un poco menos en serio y encararlo como el artefacto que es:

Y una mañana pálida (las mañanas
Deben ser pálidas en estos casos) (125)

Junto al mar que debe adjetivarse rugiente (136)

Difícilmente se encuentra ahora en la escritura de Fernández Retamar alguna que otra imagen sensorial que funcione "seriamente." El lenguaje se ciñe con mayor estrechez al hecho "real"; sólo la concisión y la densidad lo distinguen del habla diaria. Aparece Federico García Lorca, por ejemplo,

Antes de que desaparezcas para siempre,
Con los tobillos rotos, complicados instrumentos
músicos al cuello,
Los ojos arrasados en lágrimas,
El pecho y la cabeza agujereados (147)

Casi nada aquí es irreal; los instrumentos músicos, los agujeros pertenecen a la historia. Fernández Retamar los incorpora, sin embargo, a un cuadro que no prescinde de los hechos verdaderos pero que los arregla de suerte que hacen patente su fuerza emotiva.

Este poema, "Desagravio a Federico," ejemplifica el modo conversacional empleado, esta vez, no para fines humorísticos sino (como en "In Memoriam Ezequiel Martínez Estrada") para traer el sentimiento universal del dolor

al plano del vivir cotidiano, en que las emociones "puras" siempre se mezclan a la contingencia inmediata. Así el poema empieza por recordar el acto que desencadenó la emoción:

En un poema (por otra parte más bien malo) acabo de leer, y me ha impresionado,
Que no se grabó tu voz. . .(145)

Fernández Retamar no ha olvidado, al parecer, ciertas lecciones aprendidas de Vallejo; y aunque no alcanza la intensidad abusiva del peruano, sabe que el lenguaje diario puede ser el de mayor carga emocional:

Antes de que desaparezcamos para siempre,
Voy a abrazarte, más bien emocionado (147)

Es sólo en los cuatro textos que constituyen la última sección de Que veremos arder que la temática político-militante avanza a primer plano. Y aquí también hay un evidente intento por uncir el celo revolucionario al suceso experimentado o verificable. De hecho, el poeta explicita en el poema titular que el efecto de la revolución (y por ende, el empeño de esta poesía que la refleja) ha sido el de llenar las "fechas vacías": "Ahora sabemos lo que significan Cuartel Moncada, 26,/ Lo que significan Camilo, Che, Girón, Escambray, octubre" (153).

En un esfuerzo por "inmediatizar," Fernández Retamar relaciona lo no vivido a lo conocido. En "Están evacuando Hanoi" mezcla deliberadamente las referencias a Vietnam con las de Cuba:

Están evacuando Hanoi
 Y marchan. . .
 Por el lívido Malecón,
 Cruzan frente a los edificios de la parte baja de
 El Vedado. . .
 Están eyacuando Hanoi
 Y los más adelantados ya han llegado a la boca del puerto,
 Y ven cercano al Morro. . . (155)

Su libro siguiente, Cuaderno paralelo (1970), se dedica enteramente a la experiencia vietnamita. Fernández Retamar visitó la República Democrática de Vietnam, con otros cinco cubanos, para realizar un film sobre la guerra en aquel país. Los poemas que componen este libro tienen el carácter de notas escritas allí mismo. En efecto, el poeta nos hace saber, en su nota introductoria, que algunos de estos textos "visiblemente, son apuntes que no he querido después reescribir" (163). Esperamos, pues, un carácter palpablemente "inmediato" en estos poemas. Esta calidad, en tres casos, por lo menos, se logra mediante la yuxtaposición de lo visto en Vietnam con su experiencia cubana, de manera semejante a la de "Están evacuando Hanoi." El poeta no se olvida de que "esta brusca/ Experiencia [está]mezclada con mi vida" (173). Pasea "Por esta tierra de los anamitas/. . .citando a Martí" y recordando a los viejos amigos cubanos; se da cuenta de que "Esta noche de domingo en La Habana. . .es esta mañana de lunes en Vinh" (168); se pregunta, "Qué estábamos haciendo el 15 de julio de 1966?," fecha de un bombardeo a una aldea pesquera de Vietnam (182).

El hecho de que estos textos sean poemas-apuntes nos alerta para un lenguaje más bien prosaico: "Pienso estos poemas/ A veces con las mismas palabras de mis compañeros" (178), nos confiesa Fernández Retamar. El poema "Una carta" consiste, casi en su totalidad, en la reproducción, palabra por palabra, de un trozo de una carta de su hija de ocho años. No sólo son evidentes, por un lado, las limitaciones de este enfoque estrechamente detallista y literal, sino que también se hacen patentes, en otros casos, los problemas que surgen del apartarse del hecho observado. Hay pasajes en que el poeta tiende a dejarse llevar por generalizaciones, poco convincentes, sobre los hombres, la historia, la vida, el tiempo, el honor:

Y los hombres renovados cada minuto
 Que en estas tierras resisten y vencen,
 Garantizan que la historia, que la vida
 Tiene sentido, y ese sentido se descubre
 Entre estos rostros que pasan, rostros de ayer y de
 mañana.
 Donde el tiempo arde con la serena confianza
 De un cirio en medio de la oscuridad. (191)

Se nos llenó de orgullo el corazón
 Ante esa bandera de la otra patria,
 El honor y la dignidad de todos los hombres reales. (187)

Por otro lado, es en las viñetas de personajes individuales que el lenguaje prosaico parece adecuarse al tema, sugiriendo —un poco a la manera de las antiguas baladas inglesas, que explicitaban sólo el esqueleto de los hechos y dejaban

adivinar el resto— más de lo que dicen. De esta manera, el poeta retrata a la ruda muchacha que disparó sin miedo contra los aviones enemigos pero que, ante las preguntas de los extranjeros, "esconde la cara entre las manos temblorosas" (167); al hombre que despierta a los compañeros "Con los alaridos de espanto de su sueño" (175); y a los que viven en una choza junto al cráter de una bomba, que ha reemplazado a su antigua casa y en el fondo del cual picotean las gallinas (190).

Así, la progresiva fragmentación que ya notamos a partir de Historia antigua, la tendencia a romper el hilo estructural de la metáfora en favor de un ritmo más cortado, culmina ahora en una poesía breve, de imágenes entrecortadas, en cierto sentido de montage cinematográfico (¿hay tal vez una relación entre este estilo y el camera eye con que hacía sus observaciones el poeta, dada la naturaleza de su misión en Vietnam?) Si las imágenes pueden ser extremadamente banales ("En los jeeps cuyo ajetreo parece/ Que va a sacarnos las entrañas por la boca" [178]), también aparecen las que salen del ámbito de lo prosaico para sorprendernos con una nueva asociación (" . . .subiendo escaleras/ En lo alto de las cuales el paisaje se abre como una bofetada/ Entre piedras. . ." [168]).

Para completar este panorama de la poesía de Fernández Retamar y observar la dirección en que ella avanza, interesa considerar el último libro publicado por el escritor cubano, Circunstancia de poesía.¹¹ Es de nuevo (invirtamos los términos del título) una poesía de circunstancia, siendo la circunstancia fundamental que motiva la mayor parte de los textos (aunque no todos ellos) la de la revolución. Esta se hace sentir, sin embargo, no desde sus contornos heroicos, sino a partir de la zona afectiva del ser, de la vida personal, familiar, marginal a las grandes sacudidas de la Historia:

Nuestra hija mayor tiene la edad
De la Revolución;
Nuestra hija más pequeña,
La edad de la victoria de Girón.
Hay otras formas de medir el tiempo:
Esa es la que prefiere el corazón. (37)

El volumen se abre con un extenso poema-ensayo distinto a cualquier otro texto poético de Fernández Retamar (aunque los dos poemas prosaicos de Buena suerte viviendo — "Le preguntaron por los persas" y "Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición" — pueden considerarse antecedentes). Este poema inicial, "Explico al lector por qué no concluí aquel poema sobre la Comuna," incorpora, tal como lo hace la poesía de Cardenal, ciertos recursos "documentales": hay dos largos párrafos, por ejemplo, citados directamente de La Commune de Paris,

de Arthur Adamov. Pero más que un documento, el poema es un testimonio personal, una exploración introspectiva de ciertas circunstancias y recuerdos que giran en torno al problema de la relación entre el artista y la revolución. Significativamente, el poema quedó trunco porque intervino la realidad que "arrancó de nuevo el asunto del poema":

En esas condiciones, ¿cómo escribir el poema
cuando su asunto reverdece, vuelve a echar brotes
y centellas,
se va por delante, se hace carne. . .? (13)

En los poemas que componen el cuerpo del libro, entonces, Fernández Retamar opta por tratar el "asunto" de modo menos directo. En efecto, el estilo de los breves textos de la primera sección, "Espada puesta lejos," contrasta netamente con el ensayístico del poema introductorio. En cierta medida, el poeta —casando el ritmo conversacional con el lírico— parece haber vuelto a la imagen de anchas connotaciones, ya no sensorial, como la de la poesía de su juventud, sino de un delicado simbolismo: la torcaza "posada al borde del camino,/ Frágil y necesaria como un verso, dibujada, aérea" (19); la forastera, "casi transparente," que entra a su reino (23); la flor "aérea, complicada y ardiente" bajo la nieve (25).

Sin embargo, el modo que predomina en el resto del libro no es éste, sino el más directamente narrativo-anecdótico, trátase del amor por las hijas o de otro tema de carácter autobiográfico. En los poemas más largos y

discursivos, el poeta cuenta de modo más o menos lineal un suceso o una "historia" (sea ésta personal o ajena); es el caso de "La despedida," "Sorprendido, feliz, preocupado" y "Un quiero." En los más breves (los de menos de quince versos, que constituyen la mayoría) dibuja un cuadro más limitado —un momento, una conversación, un encuentro, un pensamiento—. No son estos poemas "exterioristas" en el exacto sentido concebido por Cardenal. Con frecuencia, el hecho "real" que actúa como catalizador no aparece hasta el verso final ("Este primer sábado de regreso de la Escuela Lenin" [41]; "Becadas en escuelas diferentes" [43]). Pero todos evidencian el mismo y definitivo abandono de la imaginación sensorial, sobre todo visual, que sellaba las metáforas de Alabanzas, conversaciones, así como una adherencia casi completa al tono coloquial.

El análisis de la poesía reciente de Fernández Retamar que acabamos de hacer demuestra que en ella ha habido un cambio estilístico debido a una aparente pérdida de aliento lírico. Sin embargo, en un escrutinio más ceñido, ese cambio resulta más bien radicar en una pérdida de la tensión en el diálogo que el poeta entabla con "las cosas totales." A diferencia de lo que sucedía en su poesía de los años 50, el poeta ahora se inclina a ofrecernos la anécdota sin

"universalización," con lo que despoja al fenómeno inmediato de su significado trascendente. En suma, ha habido un movimiento pendular en la poesía de Fernández Retamar en que ha ido de la abstracción insuficientemente arraigada en la situación individual a un total anclamiento en lo anecdótico en sí mismo.

El punto de vista "marginal" tiene, además de la virtud de traer la Historia al plano del individuo, la de aliviar la gravedad potencialmente abrumadora del tema en favor del distanciamiento irónico. Pero si se concentra solamente en lo marginal, se corre el riesgo de que se juzgue al poeta "maestro de lo menor." Fernández Retamar se ha defendido, justamente, contra esa acusación en el último poema de Circunstancia de poesía, declarándose más bien "alumno de lo mayor,/ Aparezca arriba o abajo, pero real" (73). Sus aportes a la poesía conversacional son innegables: el dominio del modo sencillo, coloquial, afable, irónico; la expresión de lo potencialmente abstracto o grandioso al nivel del individuo. Hasta ahora, ha navegado con éxito a través del estrecho entre el Escila y Caribdis de la poesía comunicante; la excesiva generalización y la trivialidad banal.

NOTAS al capítulo IV

- 1 Roberto Fernández Retamar, El intelectual y la sociedad (México: Siglo XXI, 1969), pp. 144-145.
- 2 Del principio (1948-1949), Elegía como un himno (1950), Patrias (1949-1951) y En esta nuestra tierra (1951), todos recogidos en Poesía reunida, 1948-1965 (La Habana: Editorial Unión, 1966). Las páginas citadas en este capítulo remiten a Poesía reunida a menos que se maneje otra de las obras más recientes.
- 3 Graziella Pogolotti, "La poesía de Roberto Fernández Retamar," en Examen de conciencia (La Habana: UNEAC, 1965), p. 89.
- 4 Este poema fue publicado por vez primera en Patrias, y al publicar Poesía reunida en 1966, Fernández Retamar efectivamente lo coloca entre los textos de ese volumen. Sin embargo, apareció también en el libro Alabanzas, conversaciones de 1955. En realidad, tanto su tono como los recursos poéticos que despliega hacen que parezca pertenecer al período de Alabanzas, conversaciones. El hecho de que Fernández Retamar pudo escribirlo a los veinte años, a una edad en que en sus otros poemas todavía tenía (para citar otro verso de "Palacio cotidiano") los ojos "amarrados a relámpagos de oro," demuestra un precoz madurez en su arte poética, casi diríamos una pre-visión de la dirección que tomaría en su poesía más tardía.
- 5 Para un análisis detenido de este movimiento, ver José Olivio Jiménez, "Sobre un poema de Roberto Fernández Retamar," DHR, II, L (1963), 1-19.
- 6 Este viraje en tono y estilo, desde luego, ocurre en otros poetas cubanos, además de Fernández Retamar, influidos por la revolución. Uno de los casos en que el cambio se ve más claramente es el de Fayad Jamis, que ofrece en Por esta libertad (La Habana: Casa de las Américas, 1962) un contenido explícitamente revolucionario, un tono más optimista y un estilo más francamente anecdótico que el de sus libros anteriores.

- 7 Fernández Retamar, El son del vuelo popular (La Habana: UNEAC, 1972), p. 41.
- 8 En Poesía reunida, Historia antigua (1963) aparece separado de Buena suerte viviendo (1962-1965), mientras que en A quien pueda interesar (México: Siglo XXI, 1970) --colección de versos "hechos en relación con" la revolución-- el poeta incluye los textos de Historia antigua bajo el título Buena suerte viviendo. Seguimos ~~esa~~ segunda agrupación por haberse escrito las poesías de Historia antigua dentro del período de Buena suerte viviendo, y por no mostrar, los dos volúmenes, divergencias significativas en cuanto a estilo o temática.
- 9 Publicado bajo ese título en La Habana (UNEAC, 1970) y, simultáneamente, en Barcelona, bajo el título Algo semejante a los monstruos antediluvianos (Ediciones Saturno).
- 10 La página anotada para esta cita y las siguientes remite A quien puede interesar. En caso contrario, se explicitará la obra más reciente.
- 11 Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1974. Las páginas citadas en el texto remiten a este volumen.

Capítulo V:
ENRIQUE LIHN

Que otros, por favor, vivan de la retórica
 nosotros estamos, simplemente, ligados a la
 historia
 pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago
 Algún día se sabrá
 que hicimos nuestro oficio el más oscuro de
 todos o que intentamos hacerlo

—"Mester de juglaría," La musiquilla de
 las pobres esferas

La circunspección con que Enrique Lihn encara el papel de los poetas (el "nosotros" de este pasaje) como revolucionarios y artistas contrasta netamente con la propia estimación que observamos en la poesía de Ernesto Cardenal. Para la aparición de La musiquilla de las pobres esferas en 1969, Lihn —que ya llevaba veinte años publicando sus escritos poéticos— había llegado a una actitud bastante modesta y hasta escéptica: el poeta está "ligado a la historia," pero no la hace ni es siquiera su intérprete elegido. Este punto de vista no ha evolucionado sin que Lihn se desalentara más de una vez por la dificultad de resolver las contradicciones entre arte e historia, poesía y acción, lo humano y lo político-social, lo trascendente y lo inmediato.

En realidad, gran parte de la obra poética de Lihn se funda precisamente en la exploración de estas tensiones, las cuales, en fin de cuentas, se reducen a una sola: la que media entre el escribir poesía y el no escribirla.

Confiesa no haber podido superar nunca emocionalmente el inicial "complejo de inutilidad" de la poesía,¹ y en ciertos momentos el estímulo creador parece brotar de una suerte de resignación a su destino:

Estoy lejos de querer significar algo.
 Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo.
 Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero
 decir hasta mañana a la misma hora, frente a
 esta espantosa máquina de escribir, poesía,
 será el acoplamiento carcelario entre tú y yo:
 seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me
 incrusto en mi rincón a esperar el deseo.²

Enrique Lihn nace en el seno de una familia de la clase media. Se imprime a lo largo de su obra "el recuerdo de una infancia tímida y desamparada llorando en los patios adustos de un colegio religioso."³ Un poema escrito a los cuarenta años expresa todavía con nítida desesperanza la sensación de una niñez solitaria y dolorida, en que el sentimiento primario, "antes de toda historia," es el de la tristeza:

Se transmite, junto a la mecedora y el reloj
 de pared, esta inclinación a la mutua ignorancia,
 el hábito del claustro en que cada cual prueba,
 solitariamente, una misma amargura.

Lihn comenzó su carrera literaria como crítico de arte; fue Director de la Revista de Arte de la Universidad de Chile. Al mismo tiempo escribía poesía y publicó su primer libro, Nada se escurre, en 1949.⁵ Seis años más tarde, publica Poemas de este tiempo y de otro,⁶ agrupación de treinta y ocho poemas escritos entre 1949 y 1954.

Su volumen siguiente, La pieza oscura, publicado en 1963,⁷ mereció el Premio Atenea de la Universidad de Concepción en 1964. Dos años más tarde, Casa de las Américas lo premia por Poesía de paso, poemario que ~~entrega~~ principalmente sus impresiones de Europa, donde Lihn había pasado una temporada, en 1965, becado por UNESCO en musicología. En 1967 y 1968 vivió en Cuba, trabajando en Casa de las Américas.

Desde entonces han aparecido tres libros de poesía: Escrito en Cuba,⁸ que refleja la reacción del hombre político ante un país cuya revolución estaba todavía en proceso de consolidarse; La musiquilla de las pobres esferas y Por fuerza mayor.⁹ En una antología de 1972¹⁰ figuran, además de textos de La pieza oscura, Poesía de paso, Escrito en Cuba y La musiquilla. . . selecciones de "Album de toda especie de poemas (1968-1971)," grupo de poemas que, al parecer, no se ha publicado en otro lugar.

Lihn es también autor de una colección de cuatro cuentos, Agua de arroz,¹¹ y de varios ensayos de crítica literaria.

Lihn inicia su carrera literaria en 1949, con la publicación de su primer libro en una atmósfera politizada. En Chile, el gobierno ha hecho un viraje hacia la derecha y los partidos marxistas están proscritos. En la esfera literaria, España en el corazón, publicado doce años antes, ejemplifica todavía la expresión de la conciencia solidaria admirada en la época; Neruda y muchos contemporáneos suyos

niegan, en este momento, toda su obra anterior a ese libro.

Sin embargo, ei Lihn de veinte años escoge otro camino. La huella del Neruda politizado no está en evidencia en Nada se escurre. En lugar de la compasión por los pueblos oprimidos, predomina un tono de delicada melancolía; si abunda la expresión del dolor inherente a la condición humana, ello parece reflejar, más que la propia experiencia, un retrasado existencialismo europeo. La repetición de ciertos vocablos e imágenes, el uso reiterado de ciertas fórmulas estructurales y de expresiones generalizadoras ("alguien," "algunos," "esos" y "aquellos," "los muertos" y "los vivos," "el hombre," etc.) señalan la presencia de un patrón literario y abstracto más que la pasión e intensidad de lo vivido. Las imágenes tienden a ser incoloras y frías, el lenguaje conceptual y a veces excesivamente elaborado:

Estoy condenado a vigilar mis turbadoras decisiones;
Creí poder beber eternamente de mis senos, pero
llegó la hora
en que ellos me empujaron al borde de la sed. . .(43)¹²

Aparece aquí la preocupación por la búsqueda del absoluto, tema que el poeta continuará desarrollando en su poesía posterior. Pero aquí recurre con frecuencia a fórmulas artificiosas para dotar sus escritos de una dimensión universal y trascendente; su lenguaje es, como anota el crítico Luis Bocaz, el del "encuentro deslumbrado de un adolescente con la magia de las ideas. . .A falta de vida vivida el joven poeta intentará destemporalizar, desrealizar

la existencia humana para recrear esencias arquetípicas."¹³

Hacia los años cincuenta, el influjo de dos compatriotas de Lihn —Parra y Gonzalo Rojas— señala una definitiva ruptura con la "retórica" en poesía. Un crítico chileno ha observado que el lenguaje coloquial de Parra y Rojas, su verso libre y tono comunicativo son entonces los "supuestos generacionales dados."¹⁴ Sea por este factor ambiental, sea por la propia evolución literaria de Lihn (o por las dos cosas), Poemas de este tiempo y de otro introduce algunos de esos caracteres comunes a la época.

Siguen prevaleciendo ciertos motivos "abstractos": la nada, la muerte, por ejemplo. Pero se siente ya, detrás de las abstracciones especulativas, la presencia de un individuo concreto que se contempla "frente a un espejo roto" (47), un ser humano acuciado por el espectro casi tangible de la muerte: "estoy cansado de mi rostro vivo/ tácitamente muerte en su agujero." (25) En su motivo y su dicción, no pocos poemas recuerdan a Vallejo, como "Accidente," "Hoy murió Carlos Faz," y "El miserable." En éste, por ejemplo, la angustia por la nada se vuelve más concreta en la imagen de un hombre que vaga por las calles "con esta gran caja vacía/ a la espalda. . .preguntando en todas partes por un muerto." (27)

Hay en este volumen una indudable reiteración temática y sobre todo, de imágenes —la negrura, la mujer como tiempo,

el narrador como muerte-. Bocaz ha observado que, aproximadamente, la tercera parte del libro consta de poemas escritos todavía en el ámbito de Nada se escurre.¹⁵ Sin embargo, lo que interesa es la variedad formal y estilística del libro como totalidad. Se yuxtaponen poemas largos escritos a base del versículo y de la frase prosaica, con otros muy sucintos, de lenguaje escueto, como "Epílogo":

Vivo de vez en cuando, generalmente espero
que pase ese tranvía.
que Mayo sea Julio,
que el enfermo regrese de la clínica,
que vaya apareciendo mi esqueleto. (13)

En cuanto al tono, alterna la expresión del dolor adolescente por el amor perdido con textos más alegres y de libre imaginación. Es en estos —se supone que son los poemas "de este tiempo" y no del otro— en los que vislumbramos la nota que ha de ser la más característica de Lihn en su obra posterior: la ironía. Esta ironía se logra, principalmente, por medio del uso del giro coloquial. Ofrecemos unos ejemplos:

Estoy quién sabe dónde, no sé cuándo.
Deseo —es muy probable— envejecer. (20)

Porque un joven ha muerto
pido que me demuestren, una vez más, el valor
[de la vida. (30)

Sonriendo de pies a cabeza
a la vista de un sol que es la última palabra
me deslizo, a la velocidad del corazón, en
dirección a ti que acabas de nacer otra vez
en tu milenario esplendor,
desde mi torre de marfil que hoy día me parece
inconfortable. . . (51)

Aun los títulos de estos textos indican cierto distanciamiento de la propia angustia; los dos últimos citados se llaman, respectivamente, "Hoy murió Carlos Faz" y "Discurso de primavera."

Este último es especialmente notable por la manera en que el poeta se distancia explícitamente de sí mismo. Lo hace igualmente en "Retrato de un joven poeta lírico" ("fruto del cielo entre la hierba del infierno;/ recién nacido siempre/ en pro y en contra de cualquiera causa" [48]). En otros dos poemas retrata, con un crescendo de detalles de la vida cotidiana, el suicidio de un estudiante "que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre" (28) y una querida "pequeña solterona inglesa, entrada en carnes y años," que muere "negándose, en todos los tonos, a recibir una visita que no le había sido anunciada." (32)¹⁶

La forma narrativa de poemas como éste coloca a Lihn firmemente en la línea de Nicanor Parra, como lo hace el lenguaje coloquial, manifestando (como ha observado Bocaz) un descenso de "varios anillos desde el Olimpo platónico de las esencias al terreno modesto de lo singular, de lo humano concreto y melodramático."¹⁷ Pero es en La pieza oscura en la que el modesto individuo viene a encarnar más auténticamente la abstracción moral o metafísica. Y es en el mismo poemario en el que el poeta parece haber encontrado un lenguaje de suficiente soltura y, a la vez, una fuerza lo bastante original como para que resulten

adecuados a su temática de la nostalgia, el tiempo, la muerte y la nada.

A diferencia de Parra, lo que hace Lihn no es tanto reducir el mundo al absurdo, sino cuestionarlo, intentar ver claro en las ambivalencias y oscuridades de la vida, y hallar algún punto estable dentro del transcurso irreversible del tiempo. Dos poemas comienzan "¿Qué será de nosotros?" ("Invernadero" y "El bosque en el jardín"), mientras el poema titular interroga "¿Qué será de los niños que fuimos?" Estas preguntas, así como las que están implícitas en su temática (¿Qué hacemos aquí en la tierra? ¿Por qué morimos? ¿Cómo comprender la nada? ¿Qué es el tiempo?), forman el núcleo de este volumen. Sus preocupaciones específicas giran alrededor de la nostalgia de la infancia (símbolo de tierra firme, el absoluto perdido) y el vivir en el tiempo o en el "destiempo."

El transformar esa problemática en una forma literaria accesible al lector no es tarea sencilla para el poeta. Los textos de La pieza oscura, en efecto no son "fáciles." Pero no hay ningún intento, por parte del autor, de ofuscar sus temas. Antes se siente, detrás de las palabras ordenadas, un afán constante por conocer y entender; conocimiento que se espera alcanzar y comunicar por medio de la palabra.

Como se adivinará, ésta está lejos de ser una poesía anecdótica a lo Cardenal. Y sin embargo, es por medio del

uso de la anécdota —es decir, de la circunstancia concreta— que estos textos se salvan de la pura especulación filosófica y entran en el terreno de una poesía que, por más conceptual que sea, es al mismo tiempo conmovedora. Casi siempre el poema arranca de un estímulo específico y concreto. En "Cementerio de Punta Arenas" es la contemplación de las tumbas; en "La pieza oscura," el recuerdo de un episodio incipientemente erótico de la infancia; en "Recuerdos de matrimonio," la futil búsqueda de un apartamento por parte de una joven pareja.

Ese estímulo concreto, la "intuición central que fija el tema y el tono,"¹⁸ pone luego en marcha toda una confluencia de asociaciones e imágenes que van tejiendo el conjunto de significados del poema. La imagen inicial, ha sugerido Bocaz, se ensancha en forma de espiral con cada etapa del poema conteniendo, pero superando, la anterior. El todo comprende, pues, "una mixtura turbulenta de recuerdos, impresiones actuales, sueños, premoniciones, en fin, toda la afiebrada labor de la subjetividad a través del tiempo."¹⁹

Lo interesante es la manera en que los varios niveles —de lo personal y subjetivo, así como de la exterioridad observada— se interpenetran en un mismo poema; y cómo el poeta sabe, mucho antes de la aparición de la "anécdota," introducirnos en el mundo peculiar de su poema mediante la

textura de los símbolos o metáforas. "La pieza oscura" comienza con estas imágenes de la "intuición central":

La mixtura del aire en la pieza oscura, como si el
 cielorraso hubiera amenazado
 una vaga llovizna sangrienta.
 De ese licor inhalamos, la nariz sucia, símbolo
 de inocencia y de precocidad. . .(15)

y, unos versos más abajo, ésta:

Y así empezó a girar la vieja rueda —símbolo de la vida—
 la rueda que se atasca como si no volara,
 entre una y otra generación. . .(15)

A esta rueda de la vida o del tiempo se dedican cinco o seis versículos (entre ellos, "la rueda dio unas vueltas en falso como en una edad anterior a la invención de la rueda/ en el sentido de las manecillas del reloj y en su contrasentido"); pero no es hasta bien completado el primer tercio del poema que se nos presenta la "circunstancia" real tras la misteriosa "lucha en secreto," mencionada hacia el principio:

Y yo mordí, largamente en el cuello a mi prima
 Isabel. . .(16)

A lo largo del resto del poema, reaparecen los símbolos iniciales, cada vez transformados, siempre enhebrados dentro del contexto "circunstancial":

Dejamos de girar por el suelo, mi primo Angel vencedor
 de Paulina, mi hermana; yo de Isabel, envueltas ambas
 ninfas en un capullo de frazadas que las hacía estornudar.
 La rueda daba ya unas vueltas perfectas, como en la época
 de su aparición en el mito, como en su edad de madera
 recién carpintereada
 con un ruido de cantos de gorriones medievales;
 el tiempo volaba en la buena dirección. Se lo podía
 oír avanzar hacia nosotros

mucho más rápido que el reloj del comedor cuyo
 tic-tac se enardecía por romper tanto silencio:
 El tiempo volaba como para arrollarnos con un ruido de
 aguas espumosas más rápidas en la proximidad de la
 rueda del molino. . .
 y la vida --símbolo de la rueda-- se adelantaba a pasar
 tempestuosamente haciendo girar la rueda a velocidad
 acelerada, como una molienda de tiempo, tempestuosa.
 Yo solté a mi cautiva y caí de rodillas, como si
 hubiera envejecido de golpe. . .(16-17)

Hay lugar para un humor irónico, de quien se mofa suavemente
 de sí mismo:

Pero siempre hubo tiempo para ganárselo a los sempiternos
 cazadores de niños. Cuando ellos entraron
 al comedor, allí estábamos los ángeles sentados
 a la mesa
 hojeando nuestras revistas ilustradas --los hombres
 a un extremo, las mujeres al otro-- . . .(17)

No obstante, el poeta no suelta el hilo de su imaginaria
 central. En los últimos versos vuelven a aparecer las imágenes
 iniciales: las manecillas del reloj en su contrasentido; la
 rueda que ahora se desatasca; y las aguas, ya no "espumosas"
 sino "mansas, serenamente veloces," en que los protagonistas
 se dispersan "al igual que los restos de un mismo naufragio."

Todo ese complejo mecanismo --metafórico y real, simbólico y
 cotidiano-- ha enriquecido la "historia" del episodio infantil.
 Culmina en la imagen final del narrador que se contempla
 como fantasma a través del tiempo:

Pero una parte de mí no ha girado al compás de la rueda,
 a favor de la corriente.
 . . .Soy en parte ese niño que cae de rodillas
 dulcemente abrumado de imposibles presagios
 y no he cumplido aún toda mi edad
 ni llegaré a cumplirla como él
 de una sola vez y para siempre. (17)

El tema de la infancia perdida --"Qué será de los niños que fuimos?"-- se reitera en varios poemas. Encuentra tal vez su expresión más directa en "Navidad":

El cardo ha destronado a los niños que fuimos y
fantasmas perdidos en el reino del cardo
buscamos una calle en el desierto, la calle de la
infancia,
el buen camino entre el polvo y nosotros,
nuestras lágrimas en los charcos de agua pantanosa. (31)

En su aspecto más esencial, este sentimiento equivale a una nostalgia del tiempo, un esfuerzo por "colocar" al hombre en el espectro entre el pasado perdido y la muerte por venir. Hay en los textos de este libro una conciencia constante de las etapas de la vida del hombre, de la misteriosa relación entre una y otra, el peso del recuerdo y la sombra del futuro en el presente. En "Zoológico," por ejemplo, el protagonista es simplemente "un joven sin problemas que pasea con una muchacha hasta altas horas de la tarde," esforzándose por creer únicamente en "el momento que vives, el día de mañana"; pero es, a la vez, un hombre abrumado por sus recuerdos, para quien no es posible aprender la "inocente canción sin asunto" que le ofrece el olvido.

La contingencia cotidiana está más directamente expuesta en otro poema que trata la temporalidad. En "Recuerdos de matrimonio," sin el complejo andamiaje metafórico de "La pieza oscura" o "Zoológico," el poeta nos comunica la desesperanza del joven matrimonio al sentirse siempre

precedido por "'la pareja ideal.' A la hora justa. En el momento oportuno." Los detalles de cosas y personajes, aun el tono conversacional, no disminuyen la dimensión metafísica del tema; antes la realzan, definiendo sus contornos:

Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más
distantes el uno del otro a cada paso
ellos ya estaban allí, estableciendo su nido sobre
una base sólida,
ganándose la simpatía del conserje, tan hosco
con los extraños
como ansioso de inspirarles gratitud filial.
"No se les habrá escapado nada. Seguramente el
nuevo ascensorista recibió una propina". . .
De ellos, los invisibles, sólo alcanzábamos a
sentir su futura presencia en un cuarto vacío. . . .
"Pueden verlo, si quieren,
pero han llegado tarde."
Se nos hacía tarde.
Se hacía tarde en todo.
Para siempre. (38-39)

Es evidente según los poemas citados que la "comunicabilidad" en poesía no implica fatalmente la adherencia a lo exterior circundante, ni excluye la exploración de una temática de alcance universal. Uno de los pasajes de tono más "conversacional" de La pieza oscura, que ocurre en el poema "Destiempo," ilustra el empleo de esa habla aparentemente tan sencilla para expresar los temas más profundos:

Pensábamos y el tiempo que no tendría precio
se nos iba pasando pobremente
y estos son, pues, los años venideros.

Todo lo íbamos a resolver ahora.
 Teníamos la vida por delante.
 Lo mejor era no precipitarse. (40)

Tampoco se excluye, al "comunicar" con el lector, la ambivalencia; pues esa misma ambi- o plurivalencia que echamos de menos en los textos de Cardenal forma precisamente la piedra angular de la poética de Lihn en La pieza oscura. Su actitud de cuestionamiento invade todo lo que trata. La verdad se confunde con la imitación de ella:

pues simulábamos luchar en la creencia de que esto
 hacíamos; creencia rayana en la fe como el juego
 en la verdad
 y los hechos se aventuraban apenas a desmentirnos
 con las orejas rojas. (16)

El estilo de La pieza oscura varía mucho, lo bastante para ser clasificado por un crítico de "romanticismo gótico" y "retórica barroca"²⁰ y, por otro, de "contención emotiva, de dosificados efectos metafóricos y una ostensible ansiedad de comunicación cabal."²¹ La primera caracterización nos parece injusta, pues es evidente en este volumen la emergencia de una voz ajena a cualquier "retórica" pre-establecida. No hay duda del empleo frecuente del período largo, como hemos visto en los versículos citados de "La pieza oscura," "Invernadero" y "Zoológico." Sin embargo, esa extensión arranca precisamente del empeño en cuestionarlo todo que ya observamos. Como si no se pudiera satisfacer con una sola respuesta a sus interrogantes, Lihn tiende a limitar cada una, decir lo no es, muchas veces

proponiendo luego otra posibilidad u otro ángulo de visión:

Y es de nuevo el amor el tema de esta danza.
 Ni un drama alegre ni una triste comedia,
 una acción que no vuelve sobre sí misma, deteniéndose,
 para dar lugar a un problema de conciencia.
 La ceguera del acto puro, diré en términos que
 quisieran retener el resplandor de estos tres
 pares de alas. . .
 En esta lucha la perdedora es la vida, la triunfadora
 es la vida. . .(43)

Abundan las palabras negativas, las paradojas, las cláusulas condicionales. "Barroco," tal vez, en un sentido superficial, pero Lihn se interesa por lo que la palabra puede transmitir, no lo que ella puede oscurecer. En cuanto al "romanticismo," nos parece que su inquietud ante la nada, el tiempo, y la muerte lo acerca menos al sentimentalismo romántico que a la angustia existencialista.

En el otro extremo de los poemas basados en el versículo se encuentran bastantes de forma y expresión breve y escueta, así como varios de dicción francamente cotidiana. Como ejemplo de estos, citamos un pasaje de "Jonas," cuyo motivo —"no me pregunten/ nada, yo sólo sé que seremos destruidos"— está lejos de ser trivial:

. . .Otra cosa, de nuevo, que nada tiene que ver.
 Recuerdo algo así como...
 no, no era más que eso. Una ocurrencia, lo mismo da.
 Ya no sé a dónde voy otra vez. (46)

Y como muestra de aquéllos, valga el poema "Episodio" en su totalidad:

No me resolví nunca a abandonar la casa en el momento oportuno.

Del otro lado de la cerca se me hicieron las señales
 convenidas.
 La trepidación de un viejo automóvil, el graznido de
 gaviotas
 y se abstuvieron ya de razonar y de advertir
 hundiéndose en el polvo victorioso, con la cabeza pesada.

(34)

En realidad, el tono "mesurado y sobrio"²² no es excepcional, sino que es una constante en estos textos. La sobriedad, la hondura conceptual, el rigor de la estructuración y, al mismo tiempo, el tono espontáneo de un "alguien" que nos relata los hechos y las preocupaciones de su vida diaria, todos esos caracteres son propios de la poesía de Lihn en esta época.

Quizás su fusión más completa se alcanza en los dos "Monólogos," el "del padre con su hijo de meses" y el "del viejo con la muerte." En ambos, el "narrador" se dirige, en forma de apóstrofe, al "tú" o al "Ud." que representan la entrada a la vida y la salida de ella, para esbozar una suerte de amargas, pero resignadas "siete edades del hombre." Sin sacrificar la exactitud de las observaciones "objetivas," se crea un ambiente altamente conmovedor; y sin abandonar casi nunca los ritmos de la métrica tradicional (predominan los versos endecasílabos y alejandrinos), el poeta logra hablarnos con una aparente sencillez conversacional. Léanse, como ejemplos, los siguientes cuadros de un viejo:

No hay tiempo que perder en este mundo
embellecido por su fin tan próximo.
Se te ve en todas partes dando vueltas
en torno a cualquier cosa como en éxtasis.
De tus salidas a la calle vuelves
con los bolsillos llenos de tesoros absurdos:
guijarros, florecillas. . . ("Monólogo del padre. . ." 21-22)

Y bien, eso era todo. Véase Ud. de viejo
entre otros viejos de su edad, sentado
profundamente en una plaza pública.
Agita Ud. los pies, le tiembla un ojo,
lo evitan las palomas que comen a sus pies
el pan que Ud. les da para atraérselas.
("Monólogo del viejo. . .," 25)²³

Se sintetiza en estos dos poemas-monólogos algo presente, en mayor o en menor grado, a lo largo del libro: el sentido dramático de la vida, de este pasaje de la nada a la nada en que, sin embargo, cada hecho cotidiano cobra una significación trascendente. La ironía, la manera despreciativa con que se alude a la vida y a sí mismo ("En plena decadencia metafísica/ caminas ahora con una libretita de direcciones en la mano"), coexiste con un profundo respeto por los sucesos y las "cosas" en la existencia de cada uno.

Lo "real," pues, comprende varios niveles. Incluye lo tangible pero también lo inmaterial; el cuerpo hecho "a tu medida," así como el "castillo movedizo" del sueño, los guijarros en el bolsillo, la mujer "que odia sus calcetines rotos" y el reino del pensamiento que le dicta al hombre la certidumbre del pasaje del tiempo.

Poesía de paso introduce en la poesía de Lihn algunos motivos nuevos. La temática de la mayor parte de los poemas refleja su viaje a Europa en 1965, hecho evidente por una mera ojeada a sus títulos: "Genève," "Ciudades," "Market Place," "San Pedro," "Coliseo," "Muchacha florentina." El papel del turista bombardeado por sensaciones nuevas parece haber aguzado en Lihn una facilidad para captar la impresión sensorial, sobre todo visual, de lo observado.

Pero esos títulos, aparentemente sacados de una guía turística, engañan. Si el motivo superficial es, en un caso ilustrativo, la contemplación de la nieve en Bruselas, ese motivo objetivo está filtrado a través de la subjetividad del poeta, para quien todo lo visible es materia de interrogación. En este poema, "Nieve," el filtro es la "compañera de viaje,"

. . .la fatiga
del extranjero para el cual todo se mezcla a ella,
aun en medio del mayor encantamiento.

Y la nieve, se dice el poeta a sí mismo, no es solamente la nieve sino

. . .otro falso recuerdo
de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños
tuyos sobre ciudades a las que daba acceso
la casa ubicua de los abuelos paternos. (3)

Como en La pieza oscura (y a diferencia de Postales europeas de Ernesto Cardenal, que se queda en la superficie de lo

observado), aquí la anécdota proporciona el ímpetu inicial para luego llegar a los sueños, los recuerdos y los sentimientos que envuelven la "contingencia" en una intrincada red de asociaciones.

Entre los temas así evocados, no ha desaparecido el del tiempo. Con un mínimo de elementos observados —el Coliseo bajo el sol de Roma— Lihn encadena sus metáforas: el Coliseo como monstruo de cuencas vacías, como cisterna rota, como ruina del tiempo. El poema logra, en sólo nueve versos, la característica fusión de lo objetivo y lo subjetivo dentro de un tema trascendente:

Ultima fase de su eclipse: el monstruo
que enorgullece a Roma mira el cielo
con la perplejidad de sus cuencas vacías.
Sólo el oro del sol, que no se acuña
ni hace sudar la frente ni se filtra en la sangre
colma y vacía a diario esta cisterna rota.
El tiempo ahora es musgo, semillero del polvo
en que las mutiladas columnas ya quisieran
descansar de su peso imaginario. ("Coliseo," 20)

Los recuerdos exactos de la triste infancia reaparecen en Poesía de paso:

. . .Quienes
pasamos el superfluo verano
de los parientes pobres, en la docilidad, bajo la
perversa mirada protectora
del gran tío y señor; los que asomamos la cara
para verlo
dar la orden de hachar a las bestias enfermas,
y el cabeceo luego
de su sueño asesino perfumado de duraznos.
Frágiles, solitarios, distraídos. . .("Bella época," 56)

Pero lo que ese papel de turista más despierta en el poeta es el sentido de enajenación, de alienación no sólo del hombre

en el tiempo, del hombre separado de su pasado y su futuro,
sino también en el espacio:

Estabas advertido: había que viajar en compañía,
pero en cambio viniste del otro lado del mundo
para mirar su soledad a la cara
y lo demás que ahora no interesa. ("Nieve," 4)

Este "viejo estudiante extraviado de ciudad" (25) vaga por
la ciudad "en la que, para siempre, estoy de paso/ como la
muerte misma: poeta y extranjero" (9). Frecuenta cuartos
de hotel cuyo ambiente recuerda un poco la sofocante
atmósfera de "La pieza oscura":

. . .Pieza con vista
a otra sobre el patio lluvioso,
y los visillos que recuerdan la luz cuajada en ellos:
respirar de una arena movediza
a la que se mezclara, poco a poco, la sangre. . .
sólo una grieta para que el tiempo respire. . .
("María Angélica," 51)

En el poema "Market Place" —ejemplo por excelencia del
título que disimula el verdadero contenido del texto— el
viajero ve, no la alegre confusión de colores y sonidos de
un Breughel, sino un compendio de las fuerzas de la soledad,
la noche y la muerte que pudiera haber pintado Goya:

Los viejos tejedores de Europa todos juntos
beben, cantan y bailan sólo para sí mismos.
La noche, únicamente, no cambia de lugar,
en el barco lo saben los vigías nocturnos
de rostros mutilados. Ni aun la piedra escapa
—igual en todas partes— al paso de la noche. (9)

Extranjero y solitario "en el gran mundo como en una jaula" (13),
Lihn percibe su desarraigo como estado universal y permanente:

Vivimos todos en la oscuridad, separados
 por franqueables murallas llenas de puertas falsas
 ("Epílogo," 89)

La fusión de la observación exacta de la circunstancia exterior ("Pieza con vista a otra sobre el patio lluvioso") con un lenguaje imaginativo altamente lírico ("respirar de una arena movediza") se efectúa en Poesía de paso todavía con más destreza que en La pieza oscura. En los pasajes más logrados, es imposible decir dónde termina la "exterioridad" y dónde comienza el mundo metafórico del poeta. Sobre todo en los momentos en que se enfrenta a lo bello o lo asombroso, es como si lo viera todo con el ojo luminoso de la imaginación. Sabe transformar, sin aparente esfuerzo, el suceso más corriente —el mirar a una muchacha que pasa en Florencia, por ejemplo— en un hecho de lúcida trascendencia:

Y es como si esta muchacha florentina
 siempre hubiera preferido ignorarlo
 abstraída en su belleza Alto Renacimiento, camino
 de Sandro Boticelli,
 las alas en el bolso para la Anunciación, y un gesto
 de sembrar luces equidistantes
 en las colinas de la alegoría
 inabordables.

("Muchacha florentina," 19)

Interesa notar cómo Lihn introduce en varios textos de Poesía de paso los giros y los ritmos conversacionales. Se hallan tanto poemas escritos a base del versículo prosístico como los endecasilábicos o alejandrinos. Pero no existe una

correspondencia exacta entre la métrica regular y la dicción "literaria " por un lado y, por otro, entre la forma prosaica y el tono conversacional. En realidad, éste se encuentra en poemas de una métrica absolutamente tradicional. Sorprende descubrir, por ejemplo, en el primero de los "Dos poemas para Andrea," que la regularidad métrica (los versos son estrictamente endecasílabos y alejandrinos) no estorba el fluir del habla cotidiana:

Llega a dar gusto el cielo, dan ganas de tocarlo. . .
 Hay niños, por supuesto, que le mandan saludos:
 las golondrinas juegan, en el aire, a volar.
 Pero lo más simpático de todo
 son estas carretelas de verdad que parece que usted
 las hubiera pintado
 con un montón de chongos de colores.
 Los domingos la gente se apelotona en ellas,
 y ahí se van contentos a la playa.
 Le voy a llevar una, claro está que más chica. . .(43)

Este lenguaje conversacional puede ser, como lo es aquí, de una tonalidad risueña e íntima. En otros lugares, se utiliza en conjunción con la ironía, dirigida con frecuencia al poeta mismo, que vigila y comenta sus propios sentimientos en el acto de experimentarlos. Este distanciamiento (virtualmente desconocido por un poeta como Cardenal) resulta en una sutil variedad de tonos dentro de un solo texto. La voz irónica, consciente de sí misma, impide que uno sea arrebatado por el sentimiento, pero sin negar la autenticidad de la experiencia transmitida por el contexto total:

Absurdo todo pensamiento, toda memoria prematura
 y particularmente dudosa
 cualquier lamentación en nuestro caso:
 es por una deformación profesional que me permito
 este falso aullido
 ávido y cauteloso a un mismo tiempo. ("La despedida," 82)

También se insinúa la ironía en un contexto que configura una preocupación futura de Lihn: la del papel del poeta. Si estamos para siempre divididos los unos de los otros, ¿qué puede efectuar el poeta? Su quehacer viene a ser un tenue esfuerzo hacia una mínima solidaridad humana, concepto cercano al vallejiano, pero formulado aquí con la modestia y el toque ligeramente irónico característicos de Lihn:

Podemos simpatizar los unos con los otros
y eso es más que bastante: eso es todo, y difícil
acercar nuestra historia a la de otros
podándola del exceso que somos,
distraer la atención de lo imposible para atraerla
sobre las coincidencias,
y no insistir, no insistir demasiado:
ser un buen narrador que hace su oficio
entre el bufón y el pontificador. ("Epílogo," 89)

La idea de la impotencia del poeta (¿del hombre?) constituye una suerte de "romanticismo al revés," como ha notado Bocaz.²⁴ En vez de sentirse "el comentador iluminado, el intermediario que poetiza al mundo desde el orden seguro de su palabra y de su pensamiento," se ve más bien como "soñador desvelado por las moscas."²⁵ En realidad, esta entrada en la poesía del distanciamiento irónico, frecuentemente por medio del coloquialismo, puede verse como el hecho de mayor relieve en la evolución de la poética en el siglo XX.

Pero en la poesía de Lihn no todo es claridad, sencillez y tono conversacional. Hay momentos, en Poesía de paso así

como en La pieza oscura, en que la expresión elíptica y la densidad del concepto se combinan para dificultar la comprensión. Un poeta que se preocupa por la cuestión "¿Dónde está lo real?" difícilmente abandonará la metáfora, puente entre un nivel y otro de la realidad. El "Monólogo del poeta con su muerte" comienza, por ejemplo, de manera coloquial e irónica:

Y ahora te toca a ti: el poeta y su muerte;
no es una buena escena ni aun para el autor
de los monólogos: nada ocurre en ella
de especialmente emocionante. . .(119)

Pero el mismo poema contiene, más adelante, los siguientes versos de un vívido y delirante metaforismo para describir una pieza de hospital:

El silabario del dolor circula
de cama en cama, los recuerdos tiemblan
juntos, como en un ghetto de Varsovia.
(Médicos que parecen gaviotas, alcatraces,
vuelan sobre un cardumen de termómetros,
y las horribles golondrinas ruedan
con las alas zurcidas a la espalda
y los pies húmedos de escupitajos.) (120)

Lihn se ha negado muy explícitamente, en unos escritos ensayísticos, a abandonar los privilegios del lenguaje poético. Ha hecho, por ejemplo, una crítica despiadada de la extremada "claridad" en poesía, crítica que excluye explícitamente a Nicanor Parra (quien Lihn considera, además, que está lejos de ser "un dechado de claridad"), y que se dirige más bien a los jóvenes que "desearían que todo fuera tan claro en poesía como para cantarlo con

acompañamiento de guitarra."²⁶ La "ambigüedad semántica, la 'arbitrariedad' sintáctica, la expresión elíptica, el valor fonético de las palabras, la invención lingüística, la aliteración," todos contribuyen a lo que Lihn llama las "oscuridades necesarias" del lenguaje poético, a las que no se debe renunciar aunque se introduzca el giro cotidiano, el lugar común o el lenguaje periodístico en la poesía.²⁷ Dado que ésta no tiene una función subordinada, no debiera reducirse a "servir de intérprete de otros sistemas de lenguaje que alienen el suyo propio."²⁸

Como era de esperar a través de una lectura de sus poemas, en su crítica Lihn ataca especialmente las tendencias a descartar la forma ("forma y contenido son en poesía una y la misma cosa") y a omitir de la poesía "las fuerzas de la imaginación, no como una creación distinta de la verdad de la vida, sino como, en el mejor de los casos, una forma de conocimiento de lo real."³⁰

En cuanto a la función específicamente "social" de la poesía, en los dos ensayos citados Lihn se manifiesta escéptico. Sugiere que no hay necesidad de esforzarse por ser "objetivo" ("socializando la poesía al nivel de un espectáculo para mayores y menores de quince años"),³¹ pues por subjetivo que sea el poeta, no podrá evitar la transmisión de una "realidad social-objetiva." Son dos caras de una misma moneda: se influyen y se complementan lo

individual y lo social. El papel del artista, entonces, es justamente el de iluminar los "focos de convergencia," las interrelaciones, de esas fuerzas,³² sin volverle la espalda a ninguna.

Los pasajes poéticos que hemos citado hasta aquí sugieren hasta qué punto Lihn ha logrado esa fusión de la imaginación con "la verdad de la vida." Un poema largo que se incluye en Poesía de paso, "La derrota," constituye su primer intento por integrar en ese mundo imaginativo una temática política y social.

El motivo específico es la contienda presidencial de 1964 en Chile ganada por Frei a pesar de que todo indicaba que triunfaría Allende, de quien Lihn —marxista declarado— era partidario. Alrededor de ese núcleo giran otros elementos temáticos de alcance más general; por ejemplo, el del "pueblo subdesarrollado," al que Lihn acusa amargamente de dejarse engañar por la falsa esperanza de una "luna de miel con la resurrección del colonialismo europeo" (99). Aquí hay más que el leve toque de ironía a que nos hemos acostumbrado en la poesía de Lihn. Su crítica se viste de un sarcasmo mordaz:

El Siglo de las Luces
y el nuestro de los chonchones a gas, nos sorprendieron
en actitudes vergonzantes
organizando la miseria donde el cura párroco, en
el Gran Patio Trasero,
en la lucha por los mayorazgos y contra los
muertos protestantes. (98)

A estas lejanas tierras sólo nos trae la resaca restos
de estructuras distorsionadas por remotas explosiones.
(97)

A veces esa crítica se hace de manera extremadamente directa, sobre todo cuando está dirigida a los yanquis:

. . .codeando a su vecino
de asiento en el pecho y resoplando:
"Me norteamericano. Me norteamericano."
Yo hubiera deseado que se le hundiera el mundo. . .

La diferencia que va de un yanqui a otro sólo representa, para nosotros, un margen de imprevisible brutalidad en el trato con las fuerzas de una ocupación que se dice pacífica. (101)

La lucha entre demócratas y republicanos sólo parece posible solventarla lejos de casa mediante el empleo, en pequeña escala, de la Bomba, rasando el vivero, en los pastizales de esos pequeños comunistas de ojos oblicuos. (103)

No son estos momentos, demasiado obvios y de estilo ensayístico, los más logrados del poema. En cambio, es de notar que a veces, aun en medio del sarcasmo más acusador, el poeta sigue adherido al uso de la imagen como síntesis:

La ceremonia es una afición nacional: el desfile
bajo la suave penumbra
de los uniformes de gala comidos por las larvas. (99)

La estructura narrativa y el verso largo y prosaico, tanto como la mezcla del lenguaje conceptualizado con el coloquialismo y el lirismo metafórico, son modos que Lihn sabe manejar. Es cierto que en "La derrota" va más lejos al abandonar casi totalmente la métrica, y que no siempre evita caer en el prosaísmo. Pero hay algo aquí, más allá de esos factores, que nos incomoda; tal vez el sentido de una falta de enfoque, de "núcleo" del poema. Esta impresión puede parecer algo paradójica puesto que el "tema" se declara en términos inequívocos; pero la impresión se debe a que el

núcleo no parte de una intuición imaginativa, sino más bien de una actitud política. El poeta no ha podido realizar, en un poema de esta extensión, ese florecer orgánico de imágenes y conceptos que marca sus mejores textos.

En "La derrota," Lihn se muestra consciente, desde las primeras líneas, del problema de la relación entre poesía y realidad (problema acuciante en el caso de la realidad política):

Concentración de imágenes, diana de lo real;
 las palabras restituyen el poder a los hechos; y
 el ardiente fantasma de la nueva poesía
 es un viejo que cierra su negocio por última vez. . .

La realidad nos ha puesto a todos en evidencia;
 también a mí, en especial. . .(95)

En su libro siguiente, Escrito en Cuba, la correspondencia entre el oficio artístico y el deber como militante se vuelve materia de un angustiado auto-cuestionarse, punto de partida y enfoque del libro entero.

Si hubo un hilo de continuidad entre el resto de su poesía y "La derrota," residía sobre todo en la "subjetivización" del "hecho" objetivo, hasta del hecho político. Este doble enfoque es aún más notable en "Escrito en Cuba" (el primero de los tres poemas que constituyen el volumen de ese título), en el que la revolución cubana casi sólo existe para servir de "estímulo desencadenante,"³³ iniciando una serie de reflexiones sobre el papel del poeta-espectador.

Porque es como espectador que el narrador se caracteriza: espectador de sí mismo ("Estas emociones pueden terminar con tu poesía," se dice en el primer verso) y de la acción militante —lo "real"— contrastada con lo que le parece al poeta, en este humor auto-crítico, la "irrealidad" de la poesía:

A lo real se llega por la violencia
 con instrucciones precisas,
 no hay tiempo que perder con las palabras que no
 pueden ser relevadas en el acto por los hechos
 y resulta prácticamente imposible arrojar un verso
 por una ventana para que allí estalle un grupo
 de contrarrevolucionarios
 y cantar a la violencia sin participar en ella
 es la peor de las irrealidades y la peor de
 las debilidades (41)

El ejercicio poético es una anomalía que el narrador persigue con toda consciencia de lo absurdo e inútil que es:

No he colgado los hábitos de la poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte, por eso los arrastro lejos del falansterio. . . versos de remiendo, parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundeo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan sobre los cuales ejerzo un imperio total, ilimitado y estéril. . .
 No me parece en suma que nada haya cambiado porque exista una diferencia entre la Alquimia del Verbo y la cocina francesa, productos exquisitos de una vieja cultura. (14-15)

Este "ejercicio obsesionante de la escritura" lo mantiene separado de las cosas: "Tu vida misma," observa, "permanece inalterada, es una cosa más entre las cosas,/ y el lenguaje la distancia que te separa de ella." (30) Se pregunta

. . .si no fue un simple error de juventud
 escribir un primer verso fatal y condenarse
 a permanecer en la estacada
 como un espectador que por serlo no entiende nada
 de lo que ocurre en torno suyo
 o por lo menos no lo entiende en el sentido literal
 de la palabra
 sino además en todos los sentidos posibles. . .(35)

Desde luego, este entenderlo "en todos los sentidos posibles" es precisamente lo que da a la poesía de Lihn su hondura y complejidad. Los pasajes citados contienen una buena dosis de ironía que posibilita una interpretación de ellos contraria a su sentido literal o aparente.

(¿Sería deseable que todos abandonaran los versos en favor de la violencia? ¿Debiera equipararse lo real "al mundo de la violencia" [14] ?) A veces la ironía apenas enmascara lo que parece ser un lamento por la edad de los "hallazgos," de los símbolos y la imaginación:

Lo real ha invadido lo real,
 en esto estamos todos de acuerdo,
 en que no hay escapatoria posible.
 Condones pelucas senos falsos instrumentos de tortura
 de todo esto se encuentra en la playa pero muy
 raramente símbolos sexuales y en ningún caso
 duendes o mandrágoras. (16)

Lihn --incapaz, a pesar de todo, de entregarse a simplificaciones hipócritas-- confiesa no creer tampoco en los "guerrilleros de papel" inflamados "por el fuego de su miserable retórica" (22), ni en los que han proclamado "el período de la poesía armada" ("helos allí, meciéndose en un yate de lujo, a prudente distancia de la costa" [15]).

Reserva algunos de sus dardos más afilados para Ernesto Cardenal: ". . .el mundo le da vértigo a este Pascal al revés;/ prefiere refugiarse en Solentiname con toda su elocuencia" (44). Y vuelve luego a la introspección acusadora: "Pero, ¿y yo? ¿soy acaso una respuesta a esta pregunta o balbuceo?" (45)

De manera aún más obvia que en "La derrota," aquí el elemento catalítico exterior —en este caso, el encontrarse en medio del ambiente militante cubano— actúa como trampolín para las especulaciones subjetivas; sobre todo para las relacionadas con el oficio poético, cuyo valor como válida expresión de los ideales políticos ahora se pone en duda.

Pero hay en el poema una paradoja central: su existencia a pesar de (a base de) "esta lengua impotente," con "su estúpida vocación para los lugares comunes," convirtiendo "en nada todo lo que toca" (18). No obstante que por su lenguaje conversacional y su tono irónico pertenece a la línea de Nicanor Parra, en esta preocupación por la correspondencia entre arte y vida Lihn no se encuentra muy alejado de Octavio Paz. Sólo que mientras Paz opone a la palabra el silencio, para Lihn el dilema es la antítesis entre palabra y acción, arte y pasión. Y mientras Paz no abandona la búsqueda de esos momentos privilegiados en que capta la "otredad," Lihn se otorga irónicamente un

papel marginal, poetizando "comentarios sobre lo que escribo sobre lo que escribo sobre lo que escribo y así sucesivamente sin ninguna otra unidad. . .la vida cotidiana del excedente de los extras extramuros de todo":

nada con esa pequeña locura feliz
la fe en la poesía
Que esperen de otra parte las cosas totales (38)³⁴

"Escrito en Cuba" es un texto de mayor extensión, pero al mismo tiempo de enfoque más nítido que el de "La derrota." Se estructura como diálogo-monólogo, en que el "tú" se refiere a veces al narrador, otras a su "compañera." Esos dos modos de apóstrofe brotan de una sola preocupación obsesiva, la de la "verdadera relación con la vida" (26); y la mujer, o la relación sexual, se vuelve mitad parodia, mitad epítome de esa relación elusiva. Además, varias de las imágenes con que expresa ese tema central (pues, fiel a su ambivalencia fundamental, alterna los pasajes en que ridiculiza la poesía con aquellos en los que se da "el lujo" de un torrente de metáforas) se reiteran a lo largo del poema para contribuir a crear un todo orgánico.

Paseándose por esta "Tierra de Nadie. . .pensando en nada" (17), entrevé alguna vez la posibilidad de cierta función para la poesía, aunque de una utilidad negativa:

Sirve para poner en duda el mundo
Descansa infatigablemente en este absurdo supuesto
mejor dicho ella es esa duda. . .

Le basta ser y prueba la existencia de la duda
 con la mayor inocencia
 transforma en fábula todo lo que toca. . .(42-43)

Pero sobre el poema como totalidad rueda la sensación de desaliento, de la nada y la muerte (la poesía misma, anómala, se ve como "cadáver que orilla blandamente el curso de las aguas rezagándose en su propio fango" [41]). No estamos muy distantes, aquí, de la atmósfera de los poemas más tempranos; el mismo sentido de "destiempo" corre el ahora de los poetas, quienes "sobreviven como raros ejemplares aislados, pájaros que ya no emigran en bandadas" (43). Como el viejo de los "Monólogos" de La pieza oscura y el del "Monólogo del poeta con su muerte" en Poesía de paso, el protagonista termina frente al espejo: "la escena un cuarto de baño en que veinte años después el solitario hace muecas mirándose a la oscuridad del espejo" (50).

El segundo poema del volumen, "Varadero de Rubén Darío," surge del mismo humor y de la misma actitud desdeñosa del valor de la poesía. Sólo que esta vez la crítica se dirige menos a sí mismo que al autor de Prosas profanas y, por extensión, a todos los poetas. No se trata, aclara Lihn, de ser "demasiado duro" con Darío, sino de desmitificarlo ("Vamos a desmitificarle, chico trataremos de desmitificarte todos aunque sea necesario incurrir, vaya, en una falta de respeto. . ." [66]). Si "Ruben Darío fue un poeta de segundo orden" (66), los poetas en general son "viejos clochards de

la poesía maldita, principes del bla-bla-bla, bufones, todos lo mismo" (59), y "cada palabra es un monstruo de exageración y vanidad" (60).

Esta socavación del mito de la poesía por medio del ataque a una de sus figuras de mayor renombre conlleva, sin embargo, su aspecto positivo. El poema (cuyo pretexto "circunstancial" fue el Encuentro de Rubén Darío, celebrado en Varadero, Cuba en 1967) constituye un llamamiento a una poesía más auténtica y que incluya no solamente lo bello sino lo absurdo:

No dejes que la farsa continúe sin intercalar
en el programa un número peligrosamente
cómico o ridículo o patético, da igual
cualquier cosa digna de esta palabra: cosa. (59)

Otra vez, como en "Escrito en Cuba," nos encontramos frente a la paradoja de un poema extenso escrito por quien aconseja a un joven poeta, "No escriba" (60). Pero en este caso el poema se asemeja al ensayo de crítica literaria (aunque de un libre subjetivismo), y la voz, definitivamente, no es olímpica sino cotidiana y prosaica. El versículo se alarga al punto de volverse párrafo, el cual ya no se presta al análisis métrico o rítmico.

El último poema del libro, "Elegía a Ernesto Che Guevara," es mucho más corto que los otros dos. Es poesía política, más cercana al modo de Cardenal; hasta incluye alguna que otra cita documental. Elogia al Che en sus varios papeles y lamenta su pérdida para el mundo ("le está doliendo al

mundo este muerto imborrable" [73]). El lenguaje es escueto, el verso se acorta; se reduce a nivel secundario la subjetividad del autor para que cobre mayor relieve el carácter del héroe; y están ausentes la ironía, el cuestionamiento, la auto-crítica y la preocupación por el rol de espectador.

Es un modo de escribir que no se encuentra en su libro siguiente, La musiquilla de las pobres esferas, en el que reaparecen las preocupaciones de las tres colecciones anteriores. Lihn parece haber podido exorcizar la nostalgia por la infancia:

La infancia: el tema de unos juegos florales
relativamente feroces, pero en fin, música
alrededor de una glorieta vacía. (69)

Sin embargo, permanecen los motivos centrales de Poesía de paso. Insomne, el poeta se vigila en su soledad y enajenación y medita las limitaciones de la vida humana en

este mundo mortalmente deshabitado para mí
como si alguien me hubiera quitado el saludo
masivamente
Puente de qué
roto entre yo y las gentes
Qué delgadez la de mi pobre sangre
por no mezclarse, en realidad, a nada (63)

Se ve en su vejez (otra vez en términos que recuerdan el "Monólogo del viejo con la muerte") feo, vacío, "deshabitado":

De envejecer me temo que en lugar de agregarme
el tiempo algo: pátina, nobleza
simplemente demuela una fea construcción
¿Quiénes me habitan ya? Mis soledades
con algo de enfermeros y de enfermos
en una antigua casa de salud. . .(61-62)

Rotas (o nunca establecidas) las conexiones con la "realidad," se siente

un principiante a la edad en que los actores jubilan,
un viejo actor incapaz de situarse en el drama real,
tartamudeando. . . (34)

En Poesía de paso y La pieza oscura el estímulo exterior, aunque "pretexto" en un sentido, al menos se describía, a veces con gran plasticidad. Pero en La musiquilla. . ., los poemas equivalen a meditaciones sobre una serie de motivos casi independientes de la exterioridad. Un poco a la manera en que ocurre con Vallejo, los detalles de lo "real" casi no importan. Es esa falta de "conexión" lo que desespera al poeta-narrador, pero al mismo tiempo es lo que da a estos textos una fuerza peculiar. Lihn, hablando de los obstáculos que se erguían cuando se ponía a apuntar esas palabras vanas, reconoce sin embargo que "una vez que la cosa se ponía en marcha. . . me sentía capaz de. . . empezar por cualquier parte, de escribir cualquier cosa y en no importaba qué extensión, con la certidumbre de rozar, infaliblemente, los mismos significados."³⁵

Así, el tema del amor, como en Poesía de paso (aunque aquí menos evidente) sirve para poner de relieve la soledad omnipresente:

hacíamos nuestra vida separada en común como
esos personajes que en una misma novela
permanecen unidos bajo la doble vista prolija
del autor. . .
Nosotros, en esta palabra llena de artificio
que siempre vuelve a significar tú y yo
("Desenlace," 52)

Es un amor —o un desamor— sincero, pero mediante la ironía Lihn sabe mofarse de la misma banalidad del sentimiento:

"Te quiero, qué comienzo,/ peor es tragar saliva" (42).

Esta ironía sirve, sobre todo, de arma interrogativa y auto-crítica, de la misma manera en que funcionaba en "Escrito en Cuba," Otra vez, en lugar de actuar, se vigila; y el mismo acto de vigilarse le impide, a su turno, actuar, y hace que se vea como espectador.

Envejezco al margen de mi tiempo
 en el recuerdo de unos juegos florales
 porque no puedo comprender exactamente la historia.
 ("A Roque Dalton," 80)

Partiendo de la misma orientación militante de Escrito en Cuba, anota que todo está "en pie de guerra. . ."

Menos yo en pie de qué
 en pie de poesía, en pie de nada. (58)

Existe un vacío infranqueable "entre las palabras y los hechos" [28]). Pero no es sólo ese abismo el que desalienta al poeta. Ha comprendido que la misma "revolución" no es digna necesariamente de una admiración ilimitada. Se califica, sin vacilar, de "pequeño burgués"; su experiencia con "el amor a los pobres de los sagrados corazones" le ha enseñado "una monstruosa duplicidad," y confiesa que ya no se siente obligado a ser militante activo:

No toco la trompeta ni subo a la tribuna
 De la revolución prefiero la necesidad de conversar
 entre amigos
 aunque sea por las razones más débiles
 hasta diletando. . . ("Revolución," 32)

Con el mismo escepticismo —hacia sí mismo como hombre, hacia el amor como enlace solidario, hacia la "revolución" como respuesta a los males universales— alude más profundamente a la poesía misma. En una breve nota que acompaña el volumen, Lihn ha hablado de la poesía como "una empresa obligada a reconocer, constantemente, su limitación y su vanidad." Este sentimiento (que ya formaba el eje de Escrito en Cuba) lo expresa con gran frecuencia con un humor tierno: "bueno, la poesía este gran fantasma bobo. . ." (28)

Los poetas están arrastrados irremisiblemente a la condena:

Ah, poetas, no bastaría arrodillarse bajo el látigo
ni leernos, en castigo, por una eternidad los unos
a los otros.

En cambio estamos condenados a escribir. . .
("Mester de juglaría," 25)

Pero el dilema es real; no es sólo materia de broma sino auténtica obsesión. ¿Para qué escribir, si las palabras no hacen más que "orillar este silencio al que me siento ligado como un loco a los tormentos del mar"; si "es una asfixia hablar, dar las explicaciones que nunca aclaran nada, destruir con la palabra lo que se ha construido sin ella. . ." (38); si los poetas, "siempre a punto de caer en el absurdo total," recuerdan "esos hombrecillos del cine mudo. . . miles de palabras por sesión y en el fondo un gran silencio glacial. . ."(28). Envidia a Rimbaud por haber podido renunciar al "vicio" de la palabra. Los poetas son "mendigos

reunidos en la puerta del servicio/ restos humanos que se alimentan de restos. . ." (27); y los restos son la materia cruda del poeta,

estos datos que se reúnen inextricables
digámoslo así en el umbral del poema
cosas de aspecto lamentable traídas no se sabe
para qué desde todos los rincones del mundo
(y luego hablaron de la alquimia del verbo)
("Mester de juglaría," 26)

Sin embargo, se vislumbra en La musiquilla. . . una transformación significativa en el alma del poeta. El cuestionamiento introspectivo y aun acusador, el escepticismo, la duda no han desaparecido; pero al lado de ellos existe una nueva aceptación. En cuanto a lo político, el autor se resigna con buen humor a la "naturalidad" de su papel marginal:

Un mundo nuevo se levanta sin ninguno de nosotros
y envejece, como es natural, más confiado en sus
fuerzas que en sus himnos
Trabajadores del mundo, uníos en otra parte
ya os alcanzo. . . ("Mester de juglaría," 27)

No seré yo quien transforme el mundo (ibid., 30)

Y referente a lo poético, va más allá de la resignación para proponer un "programa," un arte poética que se asemeja, reducida a sus términos más sencillos, a la que proponía Parra: "Poesía, volvamos a la tierra." (19). Si rechaza "la Alquimia del Verbo," si dice No a la belleza y a la magia, dice sin embargo

. . .Sí de siempre a la siempre decepcionante
evidencia de lo que es
y que las palabras rasguñan. . .("Rimbaud," 70)

Es decir, que se entrevé la posibilidad de encontrar
palabras que consigan transmitir casi de modo palpable la
realidad en vez de separarnos de ella.

El último poema del libro, "Porque escribí," es el que
irradia más claramente esta nueva visión del valor positivo
de la poesía. Constituye una suerte de profesión de fe,
una fe mínima, cierto, pero que contrasta netamente con la
desconfianza que prevalecía en Escrito en Cuba y que
atraviesa gran parte de la misma La musiquilla . . . Si
en "Escrito en Cuba" lamentaba haber pasado la edad "del
amor a las palabras por las palabras mismas," en "Porque
escribí" las palabras, aunque "oropel," son una fuente de
regocijo y consuelo:

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 encanto. (82)

Parecería que la belleza todavía tiene, en fin de
cuentas, su valor. Además, la poesía también se percibe,
a pesar de todo, en términos de cierta utilidad:

porque de la palabra que se ajusta al abismo
surge un poco de oscura inteligencia
y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados. (83)

La misma condición de "marginal" se hace ya una virtud:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses. . .(82)

La conciencia de la muerte nunca ha sido suprimida en la trayectoria de la poesía de Lihn, aunque hubo momentos en que se hizo menos visible. Ahora vuelve al primer plano, no como negación de la poesía como vano ejercicio, sino justamente como afirmación de su poder (como dijo Gonzalo Rojas) "contra la muerte". El escribir

. . .significa trabajar con la muerte
codo a codo, robarle unos cuantos secretos. (82)

En otro de los últimos textos del volumen, "Kafka," el poeta se explica:

en cada cosa hay un fantasma oculto
Nuestro trabajo, ¿no es un exorcismo,
una respuesta al desafío oscuro? (79)

Es significativo que las últimas palabras del libro —de este libro que contiene, como los anteriores, tantas líneas de ironía y amargura— sean las siguientes:

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo (84)

Hay en este volumen media docena de textos endecasilábicos, o sin rima o con rima asonante; uno en prosa; y los demás en verso libre. Los aspectos formales de La musiquilla. . . no presentan grandes novedades. Sí se encuentra, dentro del tono menor prevaleciente, una expresividad más escueta que

la de Escrito en Cuba, más directa que la de los libros anteriores. El "hermetismo" de algunos textos de La pieza oscura y Poesía de paso se ha disipado, pero sin que el poeta abandone la alusión profunda ni la metáfora, con las cuales manifiesta su constante preocupación metafísica.

Algunas selecciones de "Album para toda especie de poemas" (libro inédito) se incluyen al final de la antología Algunos poemas, de 1972. La temática, bastante variada, parece recoger algunos de los viejos motivos: los europeos parodiados como obsesidos por la imagen de la realidad en vez de la realidad misma; la política (el poema "Epoca del sarcasmo," por ejemplo, es muy directamente anti-americano); el dilema artístico; la alienación del poeta "emigrante de la tierra de nadie"; y la Historia percibida no desde el centro de los sucesos sino al margen de ellos. El poeta se retrata, por ejemplo, en la Cuba de 1959, tomando tranquilamente el sol, inconsciente de su propia "marginalidad".

no supimos que esos eran los días de nuestra
 declinación
 y que ya éramos un grupo de viejos en un verano
 ruinoso
 y no supimos que en vez de transfigurar el mundo
 simplemente lo que estábamos haciendo
 eran buenos recuerdos en el estilo de otra época
 ("Cuba, 1969," 82)

Su libro más reciente, Por fuerza mayor (1975),³⁷ evidencia algunos cambios formales: el núcleo del volumen es una serie de sonetos, "cárceles de cuartetos y tercetos,"

(69), forma no empleada antes en la obra de Lihn. Estos sonetos no denuncian una solución de continuidad con la temática de su poesía anterior. Pero su peculiar "tonalidad" arranca en la confluencia de ternura e ironía, gravedad y humor, manifestándose éste en un sarcasmo unas veces ligero (y con frecuencia escatológico) y otras cínico y mordaz.

Las yuxtaposiciones pueden ser atrevidas, realzando así el efecto cómico, como ocurre al seguir un pasaje muy coloquial luego de un terceto que remeda perfectamente la "Epístola moral a Fabio":

Estas, Favio, oh dolor, que ves ahora
no ruinas sino tumbas en colmena
frutos podridos son de un árbol preso.

Aquí el sujeto tal vive a deshora
por no morir. . . (35)

La voz del pasado que se escucha tras estas líneas con la mayor frecuencia es la de Lope o de Quevedo, maestro éste aludido por Lihn a veces de manera explícita:

Y yo también dispongo de ese mismo
artefacto que llaman el soneto
para el uso discreto e indiscreto
de quevedear sorteando en el abismo

de unas cuantas palabras, el mutismo
de las cosas que entrampo en dos cuartetos
y bajo doble llave en dos tercetos
creo encerrar cazando un espejismo. (72)

Pero Por fuerza mayor está lejos de ser plagio, y tampoco es mera copia de un modelo barroco. El molde sirve de punto de

arranque. Es como si Lihn, sintiéndose desafiado por el artificio del soneto, arrojara las ansiedades y las críticas (así como las bromas) del hombre moderno dentro de ese molde anacrónico para darles un realce todavía mayor.

Los sonetos están encuadrados por tres poemas introductorios y dos de conclusión, los cinco escritos en verso libre y variando desde el prosaísmo conversacional hasta una escritura densa, sintética y metafórica. Estos poemas, junto con los sonetos, hacen del libro un todo, casi podría decirse un "ciclo" cerrado, pues el principio plantea los temas del tiempo y de la validez del oficio poético, temas tratados más ligeramente en los sonetos mismos y luego comentados de nuevo en la parte final. El poeta se encuentra en la playa a fines de verano, rumiando una experiencia amorosa y las paradojas del pasaje del tiempo, encarnadas en el mar como símbolo de la "presencia ausente." Desdoblándose, se observa a sí mismo ejecutando el rito de transmutar la "sobrevida" en palabras:

Sólo un feliz azar de la escritura puede dar
 cuenta de ello mediante ciertas palabras y
 no otras
 como si también las palabras lo pudieran nombrar
 a condición de insignificarlo, sorteando
 el límite del sentido más acá del cual las
 palabras sueñan. (12)

. . .la expresión exacta resultará la más
 absurda de todas por no haber sido desechada
 como todas las otras. (14)

Las mismas obsesiones invaden los sonetos, pero tratados allí en una gama muy variada de emoción y expresión. La vena ligera constituye una de las novedades de estas poesías:

Con elegante gesto, a la española
hablo de lo que no me importa un bledo (32)

Pero esta impertinencia frecuentemente se une a la expresión del profundo desaliento del "poeta enloquecido/
por un sin fin de infames frustraciones" (69):

Qué sería de mí sin mis palabras
sin mis pequeños signos de impotencia (65)

Está presente el humor seco de quien se burla de sí mismo y es plenamente consciente de las "habilidades superfluas" de su "torpe lenguaje":

No me resisto a las expresiones patéticas,
siempre, es claro, de pésimo gusto, y que duelen
por añadidura. (75)

Y si puedo reintroducir la desolación en esta
imagen, hazme el favor de recordar. . .(76)

Pero Lihn, en los últimos versos del libro, define así su reconocimiento de los límites y los valores de la poesía:

. . . todos los artificios del lenguaje
—y el lenguaje mismo es el primero de ellos—
quisieron ponerse aquí al servicio de la poesía
que no es ni artificial ni natural;
tierra de nadie a lo mejor pero un lugar común
en que esos polos se tocan
y en el mejor de los casos por fuerza mayor. (80)

La ironía "enajenante" que proviene del constante vigilarse origina una escritura que contrasta obviamente con la de Ernesto Cardenal, que rara vez se distancia de

sí mismo ni de la "contingencia" y que por consiguiente, magnifica lo trivial, pero —a pesar de cierto éxito limitado— sin elevar el poema al plano universal. Lihn (en este aspecto más cercano a Fernández Retamar) es un observador más perspicaz de sí mismo así como de su oficio. Nunca pierde de vista las contradicciones entre vivir y escribir, trascendencia e inmanencia, lo absoluto y las limitaciones de la vida real.

Al cuestionarlas, emplea lo coloquial como medio para alcanzar la ironía, para "concretizar" lo universal, para evitar el sentimentalismo y socavar el edificio de la "alta" tradición poética; pero todo ello sin confundir los recursos del prosaísmo con los que pertenecen a la poesía (incluso los musicales: vide versos como "dulcemente abrumado de imposibles presagios" o "de su sueño asesino perfumado de duraznos"). Ha sabido trasladar lo abstracto y metafísico al plano del vivir cotidiano sin banalizarlo. Aunque existen "influencias" en su obra, es la suya una voz única y auténtica.

NOTAS al capítulo V

- 1 Enrique Lihn, "Autobiografía de una escritura," CAH, VII, 45 (1967), 60.
- 2 La musiquilla de las pobres esferas (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), p. 73.
- 3 Luis Bocaz, "La poesía de Enrique Lihn," en Poesía chilena (1960-1965) (Santiago de Chile: Ediciones Trilce, 1966), p. 52.
- 4 Poesía de paso (La Habana: Casa de las Américas, 1966), p. 56.
- 5 Santiago de Chile: Colección Orfeo, Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño.
- 6 Santiago de Chile: Ediciones Renovación, 1955.
- 7 Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- 8 México: Alacena/Era.
- 9 Barcelona: Barral, 1975.
- 10 Enrique Lihn, Algunos poemas (Barcelona: Barral, 1972).
- 11 Santiago de Chile: Ediciones del Litoral, 1964.
- 12 De aquí en adelante, la referencia a la página citada de la edición poética en discusión aparecerá entre paréntesis, inmediatamente después de la cita en el texto.
- 13 Bocaz, op. cit., pp. 53-54.
- 14 Waldo Rojas, "Lihn, ¿aún 'poeta joven'?" At, CLXVI, 417 (1967), 210.
- 15 Bocaz, op. cit., p. 57.

- 16 Los dos textos se titulan "Así es la vida"—otra banalidad irónica— e "In memoriam."
- 17 Bocaz, op. cit., p. 60.
- 18 ibid., p. 67.
- 19 ibid., p. 68.
- 20 Fernando Alegría, "La poesía," en La literatura chilena del siglo XX, 2^a ed. (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967), p. 51.
- 21 Rojas, op. cit., p. 212.
- 22 Alicia Borinsky Reisler, "La pieza oscura," RevIb, XXXIV 65 (1968), 170.
- 23 La sensación de la nada, de la muerte en vida, recuerda a Vallejo. Hay incluso algunos momentos en la poesía de Lihn, por ejemplo cuando emplea la técnica de la reiteración, que evocan irresistiblemente al peruano; como "Le han pegado en la cara, llora a lágrima viva, / le han pegado en la cara" (p. 23).
- 24 Bocaz, op. cit., p. 61.
- 25 ibid.
- 26 Enrique Lihn, "Definición de un poeta," en Antología de la poesía chilena contemporánea, Alfonso Calderón comp. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970), p. 325.
- 27 Lihn, "Autobiografía. . .," op. cit., p. 73.
- 28 Lihn, "Definición. . .," op. cit., p. 333.
- 29 ibid., p. 330

- 30 Lihn, "Autobiografía. . .," op. cit., p. 73.
- 31 Lihn, "Definición. . .," op. cit., p. 327.
- 32 ibid., p. 345.
- 33 Bocaz, op. cit., p. 70.
- 34 Sin embargo, hay momentos en que parece que Lihn casi está explicitando la base teórica de la poesía del mexicano: "A la palabra que efectivamente presenta en sus vocales y diptongos como una carne, / la ronda el silencio como la muerte a la carne" (24).
- 35 Solapa de La musiquilla. . .
- 36 ibid.
- 37 Barcelona: Barral, 1975.

Capítulo VI:
JORGE ENRIQUE ADOUM

algo sucede pasa no es real todavía
 y sin embargo es lo único verdadero
 . . .
 no tengo más respuesta
 a las preguntas zonzas de la lógica

— "Agosto es el mes más cruel."
 "Curriculum mortis"

El motivo del poema en que aparecen estas líneas no podría ser más "circunstancial." El poeta contempla retrospectivamente la rebelión estudiantil en París en mayo de 1968 y se pregunta cuáles fueron los verdaderos cambios efectuados. Pero característicamente, aunque es evidente que Adoum simpatiza con los rebeldes, su poema no es del todo un tratado político. Prefiere rozar su tema por medio de la alusión y la sugerencia, ensancharlo indagando las ramificaciones menos obvias del hecho, y sobre todo vincularlo a su circunstancia personal.

Jorge Enrique Adoum, contemporáneo casi exacto de Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman, Ernesto Cardenal y Enrique Lihn, nació en el Ecuador en 1926. De joven, entre 1945 y 1947, Adoum sirvió de secretario a Neruda. En 1957 publicó un libro de crítica, Poesía del siglo XX,¹ que impugna de manera vehemente la noción de una poesía "pura," defendiendo y practicando una crítica que enfoca casi exclusivamente "el contenido ideológico de la poesía, la conducta del hombre como escritor y las consecuencias de su obra."² Fue premiado por la Casa de las Américas en 1960 y, en 1968, miembro del jurado

de poesía que otorga ese premio. Viajero que ha llevado mucho tiempo fuera de su país y que ahora se ha autoexiliado en París, declara sin embargo que se siente todavía ligado a América Latina "por los cuatro costados."³ Su conciencia de las injusticias políticas y humanas, su evidente sentido de responsabilidad moral, todo ello impide que su poesía sea aristocrática o hermética.

No obstante, uno de los caracteres más fundamentales de su obra arraiga en su resistencia a hacer concesiones estéticas (y aunque quisiera hacerlas no cree, además, que sea siquiera posible que un autor modifique su estilo natural).⁴ De importancia todavía mayor es su insistencia en no confundir, como lo hizo el movimiento realista, "la visión realista de la realidad con la visión realista del arte," ni de identificar "una actitud o conducta revolucionaria con una forma artística conservadora que, paradójicamente, la definiría."⁵ Interesa constatar que el ensayo en que Adoum da la más amplia explicación de ese punto de vista se titula "El realismo de la otra realidad." Es la realidad "otra," la que late bajo la más aparente y que da a ésta su significado, la que el poeta ecuatoriano intenta alcanzar.

Al principio de su trayectoria poética, la "realidad" es, para Adoum, la de su tierra. Titula su primer libro Ecuador amargo.⁶ La primera parte del volumen, que consta

de cinco poemas, se limita bastante estrechamente a la temática "nacional" sugerida por su título, "Ecuador amargo"; la segunda, "Biografía general," incluye seis textos en que predominan temas más íntimos. En el libro como totalidad, la presencia del Ecuador imprime una huella de amargada tristeza. La "áspera patria" (Ec. am. 27) se entraña en su alma:

¿quiere decir que nunca
escaparemos a la patria, quiere decir
que siempre volveré a su costa. . .? (Ec. am. 20)

Concentrarse en lo íntimo no es posible si uno está consciente de la "golpeada patria" (Ec. am. 45);

Yo quería dormir, quería haber llorado
con los párpados puestos en mis necesidades,
en lo olvidado; retroceder a alguien,
a ella, a mí, a nosotros
dispersos; y solamente encontré al indio,
dueño de su desesperanza y de su abismo (Ec. am. 22)

En el texto que abre el volumen, "Lamento y madrigal sobre Palmira," el poeta relata la vuelta a la tierra nativa, donde encuentra una "deshabitada/ sábana. . . sólo destrozo,/ sólo agria piel de arena" (9), que asemeja un "gran cementerio general," (10), "de ruina y de destrozo" (Ec. am. 22) Ya desde estos primeros versos del poemario asoma el tema de la soledad y la muerte en vida que habrá de formar el núcleo temático de su obra:

El polvo, el tiempo, áspera
y difícil soledad, desolado
mantel seco. . .(9)

La fátá de vida en esta "baldía propiedad" (11) halla su equivalente sintáctico en una ausencia casi total de verbos en las primeras dos estrofas. La esterilidad y el estancamiento de ese escenario, sin embargo, se transmiten en un discurso invadido también por una retórica indudablemente nerudiana:

sufro de noticias, de necesidades
puras, y no puedo más, no puedo
despegarme de fantasmas que corren
buscando domicilios (10).

El timbre de Neruda es aún más patente en "Historia de soldado":

Por eso, cuando digo miedo y amanecer sin sexo como
un viudo,
y alaridos golpeándose las alas en maderas salvajes,
es como si hablara de una maldición (17).

Adoum no niega esta influencia en su poesía temprana. Recuerda la reacción de Neruda ante Ecuador amargo: "Debes liberarte de un nerudismo que no necesitas."⁷ Desde luego, no sorprende que aun poeta de esa época le afectara el influjo nerudiano, influjo general exacerbado en el caso de Adoum por su estrecho contacto personal. No obstante, hay otras notas en su primera publicación poética que quisiéramos destacar, ya para apuntar un tono que es, en fin de cuentas, más cercano al de César Vallejo, ya para señalar la presencia de una sensibilidad propia y original.

Aun en la sección "nacional" del libro se observa el don del poeta para percibir el aspecto sensorial y concreto

de lo observado, integrándolo siempre a su mundo imaginativo:

. . . pensando
 en el llanto cautivo de las cebollas,
 en guardadas doncellas con olor a establo
 y oraciones. . . (Ec.am. 32)

. . . cómo huir de un día tuyo, lleno
 de duraznos y navíos. . . (Ec.am. 48)

Pero es en el motivo personal, de amor o desamor, de la sección "Biografía general," donde resalta mejor ese carácter esencial y constante en la poética de Adoum: el casamiento de la percepción sensorial de la cosa con el sentimiento que ésta despierta en el poeta. El objeto "real" viene a ser vehículo de la emoción:

. . . suenan a espasmos las cucharas
 . . .
 mi ropa castigada hasta sus últimas costuras,
 mi propia orina que extravía su olor en desamparo,
 o los botones en que creo sólo cuando perdidos,
 me estorben desde lejos, como un muerto (Ec.am. 57)

. . . ya no tropiezo
 con tus tristes zapatos las mañanas (12).

Como en el caso de Vallejo, el ropaje — los zapatos vacíos son el ejemplo por excelencia — adquiere una carga de fuerte emoción. Intimamente ligado al cuerpo, éste le es, sin embargo, irrevocablemente ajeno. Uno "sale de su ropa como de una cáscara nocturna" (78); y del compañero muerto quedan "sólo sus botas/ debajo de su cama, sólo su saco/ esperándolo cuatro meses en la puerta" (14).

Más parecida a la de Vallejo que a la de Neruda es la sensibilidad del poeta que habla de "13 personas a la cena nupcial en que he nacido," que pregunta "¿Es que siempre

será igual, siempre/ este ancho domingo creciendo entre paredes?" (17), que se contempla "ya sólo yo, yo solamente y solitario/ en los almuerzos y en el hambre" (12). Pero no por compartir con el poeta peruano el sentimiento acuciante de la soledad deja de ser ésta una obsesión legítima y auténtica de Adoum. Esta preocupación ocupa el primer plano sobre todo en la sección "Biografía general," donde asoman la "habitada soledad de viudo nuevo" (Ec. am. 55) y la imagen del matrimonio como una co-existencia de dos solitarios.

Si se intercalan aquí algunos momentos de coloquialismo ("decía yo que. . .," "sucede que. . .," "esto quiere decir que. . ."), lo que predomina no es ni el fluir de la conversación cotidiana ni el soliloquio escueto, depurado y visceral de Vallejo. La compleja sintaxis, compuesta de cadenas de metáforas, y el lirismo a veces altisonante, recuerdan todavía más bien el habla nerudiana:

Y nos golpea el viento
de los hechos, quema el ácido de los años inútilmente
consumidos, empuja al gusano, adelántanlo
a conocer si serán éstos los últimos zapatos, castiga,
soledad, las coyunturas de parejas, y se conduele
el sueño, y se aplaza la sentencia. (Ec. am. 88)

Este es aún más obviamente el caso en el próximo libro de Adoum, Los cuadernos de la tierra.⁸ Apegado todavía al tema

americano, el poeta intenta, esta vez, cantar la América total en sus dimensiones épicas, su hermosura física así como su doloroso pasado de conquista y tiranía —el "difícil continente, púrpura de sangrienta geografía," como dijo en Ecuador amargo (Ec.am. 27). (Se recordará que Cardenal buscó esbozar un cuadro igualmente vasto en El estrecho dudoso, publicado tres años después de Los cuadernos de la tierra.) Es tal vez la enormidad de ese tema el que determina cierta caída en una retórica excesivamente prolija —piénsese en el Canto general de Neruda, con el cual los poemas extensos de Los cuadernos de la tierra tienen bastante afinidad—. Es posible que el esfuerzo por transmitir una visión tan abarcadora conduzca fatalmente al barroquismo, como si las desmesuras geográficas e históricas sólo pudiesen expresarse por medio de una escritura grandilocuente.

De todos modos, el Adoum de Los cuadernos de la tierra no ha hallado, por lo menos en la primera parte del libro, la vía de la concisión expresiva. Tiende a construir sus versículos a base de una acumulación sobreabundante de metáforas:

Cólera de la abstinencia, humillante hambruna
de amor, huérfanos a merced de su propio linaje,
husmeando el sueño.
Artes de hechicería contra los corceles, pequeñas
antorchas en la noche las espigas, habitaciones
enloquecidas como durante el temblor. (38)

Ha desaparecido el elemento de anécdota personal que informaba Ecuador amargo, sobre todo en la sección "Biografía general"; un algo —un amor perdido, una vuelta a la tierra de la infancia— que constituía un motivo identificable. Ahora el impulso poético surge únicamente del tema grandioso de América.⁹

Específicamente, es la Conquista lo que fascina y obsesiona al poeta (como fascinó a Cardenal en El estrecho dudoso). Pero no en lo que significa como aventura gloriosa, sino justamente, al contrario, en su aspecto antiheroico. Los conquistadores de Adoum son". . . Cadáveres caminantes/obedientes obreros de la ilusión" (45),

Extranjeros, familia de melancolía
numerosa, conquistadores
en silencio. . .
Así fuimos poblando
nuestro país de tristes. (22)

Ese enfoque del tema de la Conquista resulta surgir, no de un punto de mira "exteriorista" a lo Cardenal, sino más bien de un cuestionamiento introspectivo. El nuevo continente representa para Adoum (es la palabra con que se abre el libro) la "soledad"; la Conquista, "dura/ soledad y sobresalto" (CI 10); el territorio domado "casa de soledad/ y niebla" (CI 28). La tierra en que vive el poeta es todavía un "país de tristes."

Adoum indaga el pasado para saber, ¿quiénes somos? ¿quién soy yo?

El motivo de los ocultos orígenes fue evidente ya en Ecuador amargo:

cuando salgo a buscar raíces,
releyendo la tierra como una carta sin
ortografía (Ec. am. 29)

Porque desnudo y de nuevo
sin historia vengo. . .
pregunto si estuve aquí desde antes,
cuándo salí para volver amando este retorno,
si he llegado ya. . .(Ec. am. 93)

Como si el saber de dónde venían los conquistadores y qué los motivó pudiera darle la clave a su identidad actual, el poeta se proyecta al pasado en un intento por recrearlo:

Yo buscaba nacer sin errar el aposento,
sin equivocarme otra vez mi estirpe:
buscaba alguna tarde en que volviera
a golpear el aire sin que tras él
se me preguntara quién eres, dónde
andabas, en dónde está la bestia
que extraviaste, por qué
te llamas así. (30)

. . .¿Elige uno
la habitación el padre los oficios?
¿He decidido ya si fui descubridor
o fugitivo? (48)

El poeta pide a la tierra, esa misma tierra misteriosa que atrajo a descubridores y conquistadores, que le revele su plena identidad, su "verdadera/ voz, la zona de tu sexo no anexada/ aún a mi territorio" (27), que le entregue una

"tregua vital después de tanta muerte" (28). Como los descubridores interpretados por Alfonso Reyes en su ensayo "El presagio de América,"¹⁰ los de Adoum son también poetas sedientos de ilusión y de trascendencia:

Atardecer: es inútil que me aplaques.
 No podría dormir bajo las miserables
 flores existentes que he tocado.
 Seguiré tras de aquellas de la forma
 perfecta que gritan todavía
 su olor desde mi alma. (44)

En medio de esa imaginaria lírica se vislumbran indicios de un estilo más variado, que se aparta de lo tradicional para alcanzar efectos más prosaicos, o directos, o conversacionales, mediante distintos recursos. Por ejemplo, el versículo puede extenderse hasta el párrafo en prosa (como ocurre en varias secciones de "Dios trajo la sombra," [32]). Estos trozos prosaicos (así como algunos de versificación más regular) incluyen a veces citas documentales de textos ajenos, cuya procedencia Adoum aclara en notas. Son las palabras tanto de conquistadores como de conquistados, sacadas directamente de los documentos contemporáneos (el pacto de 1526 entre Pizarro, Luque y Almagro; las Capitulaciones de la Reina y la Real Cédula del Emperador, de 1529); o bien de estudios históricos (por Sahagún, Prescott, Hanke, el Inca Garcilaso) o antologías literarias. Figuran entre ellas, por ejemplo, la declaración de Balboa al ver el Pacífico, imprecaciones y oraciones de los indígenas, un sermón de Valverde, cifras del reparto de oro y plata.

Están todas esas referencias entremezcladas con citas imaginarias, proyecciones por parte del poeta en el alma del triunfador o de la víctima, de modo que se borra la línea entre el suceso real y el imaginado.

O bien, Adoum suele insertar, aun dentro de un pasaje de rica adjetivación, uno de dicción más directa, donde el repentino giro concreto o cotidiano da una sensación de inmediatez:

Lo malo está en que siempre supe
más de muertos que de ríos. (42)

Por qué tuve que amarte quién
me enloqueció en la conquista
de las especias si podía esperar mi paga
en la puerta del cuartel. (43)

También asoman, de entre el ornato verbal, pasajes anecdóticos en que el ritmo conversacional parece, paradójicamente, acentuar el lirismo trágico:

No puede ser, Atabálipa, no puede.
Lloremos como borrachos, llamemos
juntos para que nos oiga:
¡Atahualpa!
No está aquí.
¡Atahualpa!
¿Quién es
Atahualpa?
Nadie.
Juan (41)

Desde la sección "Las ocupaciones nocturnas" hay un notable cambio en la escritura poética. No representa solución de continuidad, pues los rasgos de estilo y visión

ya venían formándose desde Ecuador amargo. Pero ahora el habla del poeta deviene, por primera vez, no menos expresiva sino más concisa, y más rica en sus alusiones universales mientras más exacta en sus referencias concretas. Su visión personal se funde con la realidad, un mundo inventado con el histórico; en fin, por primera vez sentimos que Adoum está a punto de lograr la expresión de la realidad "otra."

La búsqueda de la identidad en los orígenes sigue dominando la conciencia del poeta. El problema de su propia identidad corresponde al dilema del Nuevo Mundo, como ilustran las líneas siguientes del poema "Mestizaje":

Quién conoce a su padre, quién
le ha visto fatigarse el riñón
o palpó por el revés la piel. . .
Ahora bien: existo de repente, recién
inaugurado. (52)

Pero ahora el poeta se pregunta, no sólo "¿de dónde venimos?" sino ¿adónde vamos? ¿qué haremos ya con esta América donde hemos conquistado y aniquilado el pasado?

Y ahora en dónde sobre qué vínculo en qué
botín he de apoyar el alma
en qué piedra por favor en qué
ayer. . .
Me voy a inventar una ciudad. Es preciso
fundar un nombre apenas víspera
de una capital como una predicción. (50)

Esa "fundación de la ciudad" (así se titula el texto citado) representa, en la obra de Adoum, una visión innovadora de la realidad. Ahora, con una conciencia segura de lo que hace, se niega a aceptarla tal como es, creando en su lugar un mito personal que la amplía, y sin la cual lo observado quedaría vacío de sentido. En su rol de crítico literario, Adoum ha hablado sagazmente de ese fenómeno como explicación del carácter dinámico y hasta violento de las artes contemporáneas. La "voluntad de cambiar la realidad" conlleva una escritura más libre de las trabas convencionales, puesto que el escritor intenta atacar la realidad mediante el estilo mismo: "El arte ya no está ni quiere estar tranquilo, ya no tiene la comodidad del que tolera o acepta la misma realidad que quiere transformar, sino que se rebela contra ella, contra su propia estructura, contra la rigidez de su lógica, y concibe la creación como una realidad en sí misma donde rigen otras leyes, otras nociones de tiempo, de duración, de espacio, de movimiento."¹¹

Esta rebelión, desde luego, comienza bastante antes de la segunda mitad del siglo XX, que es cuando Adoum se inicia en el oficio poético. En realidad, sus observaciones podrían aplicarse prácticamente a todo el movimiento vanguardista, que introdujo en la poesía la carga de lo irracional. El empeño en cambiar, por ejemplo, fue uno de los dogmas más fundamentales del surrealismo.

En el caso de la poesía de Adoum, el desarrollo imaginativo de un mito no excluye la recreación del pasado; sólo que el pasado histórico ya se utiliza casi como metáfora. Así, por ejemplo, Adoum nos ofrece una serie de poemas sobre varias ocupaciones de la época colonial — "Agricultura," "Minería," "Las mitas," "Cerería," "Construcción del templo"— los cuales corresponden a varios modos vivenciales. Sirven de medios de una exploración, no sólo del tema de los orígenes históricos y la identidad presente, sino también de otras tensiones inherentes a la vida humana. El monólogo del minero, por ejemplo, denuncia una angustiada conciencia del papel del azar en la vida, que imposibilita la libre elección del destino propio:

Yo no escogí este oficio: me tocó
al azar. . . .Y no hallo
sino huraños minerales, nada sino
la piedra golpeada desde adentro, su pregunta
furiosa de dormida: "A quién busca, qué
quiere." No hay sino silencio. . . (55)

El poema "El ahogado" presenta la relación paradójica entre muerte y vida, en que aquélla se apodera de ésta:

Ha venido cadáver hace tiempo,
quiero decir viviendo, desde otro
apellido.
Hacia dónde dónde
y, sobre todo, para qué. . . (61)

La vida viene a ser un tiempo estancado, una tierra de nadie en espera de significado ("Nadie es, no es/ sino una ocupación

crepuscular" [62]).

En otros textos, como "Red" y "Sastrería," el poeta examina el sentido moral de la existencia:

Pero sé que me queda grande, no importa
la urgencia que tenga de su capa,
sé que debo vivir en tal manera, tan combate,
que después de caer me quede chica. (67)

Esta temática que lo interroga todo en un intento por desenredar los dilemas vivenciales —sin "despersonalizar" la experiencia inmediata, por ejemplo, la amorosa— señala la asimilación ya fundamental de la sensibilidad vallejiana. Oímos una voz que, ahora más deliberadamente que en Ecuador amargo, procura definirse en y mediante las cosas mismas que le pertenecen y lo rodean:

He aquí mis costumbres, mis jabones,
mi rostro está en su sitio y nadie
sabe cómo es capaz de tanta calavera (57).

Adoum ha dicho, hablando del influjo de Neruda, que a cierto punto "tuve que buscarme antídotos: Vallejo, Eliot, los surrealistas."¹² Parecería que con "Las ocupaciones nocturnas" entramos en el período "antidotál." No es que el poeta desdeñe el uso de la metáfora —hay pasajes de una imaginería todavía "literaria" ("El soñoliento párpado del alba/ espiando los encajes de la ola" [65]—). Pero, en general, el lenguaje poético ya se escapa del molde del adjetivismo nerudiano para abarcar otros elementos de un estilo a la vez más variado y más ceñido.

Se inserta, por ejemplo, el americanismo coloquial ("grandecito," "aguaitar") o el humor, siempre dentro de un marco de seriedad temática ("...La esperanza, si no sube/ el Gerente, ha de estar en el archivo/ de un siglo posterior" [57]). Y sobre todo, la escritura, en vez de ser discursiva, ahora se hace más depurada, y las metáforas tienen una resonancia a la vez más profunda y más matizada: los túneles de las minas donde aguardan la memoria y la muerte (55); el mestizo como "una mancha/ de la noche en un cuerpo" (52); la cera deshecha (metáfora de la amante perdida) cuyo olor es "rastros de lo implacablemente consumido" (60), "la dama tapada" a quien se desviste para ver "sólo sus huesos,/ ya roto su perfume" (CT 192). Aparece un nuevo lenguaje visceral, una dicción entrecortada en que los oscuros silencios, las palabras-nexos o aclaradoras que no están dichas, cobran una importancia igual a las enunciadas, sugiriendo un mundo de aislamiento y frustración:

Abro las sábanas y entro. Una mujer
a veces se pone mi camisa, me parece
que floto y cuando voy a tocarla (58)

Me ha desollado el páramo tan todo
con su silbo de solo, que no quería
nadie abrazarme, sino mi piel.
Algo es algo, ¿no te parece?
así fuera la mía, gris. (65)

Llega uno a cuestionar un poco la declaración de Adoum sobre la sustitución de la metáfora por la anécdota. Si bien es cierto que tras el texto poético de Adoum se percibe casi siempre el motivo anecdótico, no es menos cierto que esa anécdota se ve transformada justamente por el contexto

metafórico en que aparece: un contexto de densas alusiones, concretas pero, en fin de cuentas, misteriosas:

Yo te quisiera diaria, te quisiera costumbre,
amanecer sobre tus peces aunque me huyen
a cumplir su asamblea, entre tus algas
dulces ferruginosas, y todo tu perfume
abierto. (65)

"Las ocupaciones nocturnas" se parece más a Ecuador amargo que a Los cuadernos de la tierra en su manera de mezclar lo íntimo (la madre, el amor) con lo americano o universal. Al mismo tiempo, el aspecto mítico de la realidad "otra" cobra mayor importancia. El poema "Nigromancia," para no citar más que un ejemplo, lanza una alucinante serie de imágenes proféticas que lindan con lo surreal, salvo por el fondo emocional que las une:

Una
conversación, idiomas prohibidos, declaraciones
y rupturas de amor por una razón de edad,
otra de estado, tormentas de tiniebla
en el monte de Venus, señales de mala tristeza
terrestre, favorables a la navegación. (71)

Además de ese nivel mítico-histórico, se percibe también una actitud profundamente crítica hacia las opresiones e hipocresías de la sociedad (ver, por ejemplo, "Santo oficio"). Pero la figura más representativa de Adoum en este libro no es el rebelde colérico, sino más bien el desesperado que rumia su destino amargamente pero con cierta terca ternura:

el pirata, por ejemplo, para quien "la soledad es enfermedad mortal," cuyo botín es el silencio, que medita a fines del año "la insobornable voluntad del terrestre/ de sobrevivir a este tenaz destrozo/ oncemesino" [70]).

En Ecuador amargo y Los cuadernos de la tierra (con la posible excepción de la primera parte de éste) no ha faltado la nota íntima y personal del poeta que expresa su propio dolor, aunque ese dolor se funde con el que siente por la patria. En el volumen Yo me fui con tu nombre por la tierra, de 1964,¹³ asoma la referencia específicamente política: "la insolente/ estatua de los dictadores" (79), el indio "aterido de patrón y tiempo" (78). La preocupación por su país es obvia desde el primer verso del poema titular. Lo condena y lo ama:

Nadie sabe en dónde queda mi país. . .
 . . .no puede ser,
 tan pequeño, ¡y es tanta su desgarradura,
 tanto su terremoto, tanta tortura
 militar? . . .

Tampoco
 lo sé yo, yo que lo amo a pesar de mis jueces (77)

Mucho más que antes, el poeta ya ofrece unas imágenes muy concretas de los males que afligen su tierra oprimida y estancada:

. . .unos señores compatriotas, cincuenta
 años en la misma esquina calculando
 los mismos asuntos importantes —el mundo
 sólo va de tu bolsillo a tu bragueta— y ven

pasar el tren y no lo toman, ven acercarse
 el día pero se acuestan, ven la vida pasar
 pero regresan y animal, voluntariosísimamente,
 se amaran por el cuello al palo de la iglesia (77)

Un nuevo sentido de humor sarcástico invade, todavía
 tímidamente, la dicción, con imágenes sacadas de la zona
 cotidiana:

indagan si es aún una colonia pobrecita,
 con la cabeza a un lado, mientras le abren
 la blusa democráticamente. . . (78)

Avergonzado de su misma vergüenza, el poeta confiesa que
 quisiera

... .que no encuentren
 la lupa, que no miren de cerca lo difícil, eso
 no nuestro, tan desprecio, tan asco. Pero insisten
 y, como soy patriota, digo: "Sucede que los incas." (78)

En el poema "No es nada, no temas, es solamente América,"
 la temática nacional se une a la de la búsqueda de identidad,
 siendo la del poeta y la de su tierra casi sinónimos, como
 en sus libros anteriores. De la misma manera en que termina
 "Yo me fui con tu nombre por la tierra" preguntando, "En
 dónde queda, dí, dí qué le hicieron" (78), ahora se interroga
 a sí mismo:

. . .En dónde estoy, grité, después
 de tanto esfuerzo, hasta cuándo
 es antes todavía, cómo me llamo
 entonces, para qué me llamo.
 (Porque todo
 olía a siempre, a sufrimiento viejo, muerte
 de ayer que no valió de nada. . .) (79)

En el tercer poema antologado, "Despedida y no," predomina
 el tema personal de la resuscitación después de la pérdida del

amor; aunque la manera en que sale "del rencor" para "aprender la esperanza como una/ lengua antigua que olvidé" (80) comparte la misma voluntad de "rehacer lo roto" (79) que se evidencia en el contexto más "americano."

El tono, la sintaxis, los recursos estilísticos descienden de Vallejo, aquí tal vez aún más que en los poemas de "Las ocupaciones nocturnas." Adoum comparte con Vallejo una sensibilidad que ve en las cosas toda la desgarradora historia de la tierra, y en su propio cuerpo una "cosa" más; así que él mismo se mira como si fuera ajeno y epítome de la vaciedad que lo rodea, de la muerte en vida:

. . .(porque yo soy así, aquel que se levanta a golpes, se desentierra, se pone el cuerpo que dejó en la silla, la esperanza que ya no le servía sino como una mala dentadura. . .) (79)

. . .Ahí quedan mi camastro
 consus sábanas de soledad y de melancolía,
 mi empleo, mi patrón, mi desempleo,
 mis deudas de aguardiente y aspirina, mis zapatos
 llenos de no hay vacantes y costuras,
 los almuerzos en que me ponían un libro
 abierto sobre el plato, mi espera de la gran
 ocasión, de la gran cosa, del gran día. (80)

Todavía, a veces, más expansivo que condensado en su discurso, Adoum demuestra, sin embargo, la feliz unión de lo concreto y lo abstracto, el objeto y la emoción, que viene a constituir su logro más constante: "Como un muerto,

amor, yo me incorporo, / echo puñados de olvido y grava. . ."
(80)

A la influencia de Neruda, ha dicho Adoum en una entrevista, "sólo podía escaparse mediante la antipoesía o la poesía coloquial."¹⁴ Nunca ha creído en el sacrificio estético en nombre de un mayor número de lectores,¹⁵ y es evidente, al leer "Curriculum mortis" (libro inédito que se publica por primera vez en la antología Informe personal sobre la situación, de 1973), que no hay cuestión de "concesiones," pues estos veintiún textos poéticos están lejos de ser "fáciles." Sin embargo, en su visión y su temática este libro señala la salida definitiva del ámbito nerudiano y la revelación de un estilo propio: coloquial, escueto, depurado.

Ya el hombre contemporáneo y urbano, que ha recorrido toda la historia —la americana y la mundial— sin entenderla bien, el poeta se declara en el primer verso del primer poema ("Historia de la antigüedad") "salvaje al fin y al cabo pero urbano." (85) Abundan confesiones de la propia ignorancia: "la historia de la humanidad que no sé muy bien para qué sirve/ después de matthausen o de hiroshima (no sé muy bien tampoco)" (85). El caos del mundo atañe a todos los aspectos de su poesía. Como no puede superar el desorden y la inexplicabilidad vivenciales mediante un lenguaje "literario,"

da entrada a giros coloquiales ("desaprendiendo qué diablos pasa con el hombre" [86] ; "vietnam indonesia biafra donde se muere a cántaros" [86]). De la misma manera, cambia la función gramatical de las palabras, inventa neologismos, y casi hace desaparecer la puntuación, como si no tuviera tiempo para ordenar su discurso según las reglas retóricas al uso —reglas que, además, representan un orden falso.

La base de la mayor parte de estos poemas es una realidad anecdótica. Pero la anécdota no se transmite de modo lineal, sino que más bien se fragmenta, se entrecorta, se crea mediante un vaivén de imágenes y tiempos, y sorpresas en el desarrollo anecdótico, una especie de collage de datos. El poema "Fait divers," por ejemplo, relata una anécdota: el poeta descubre que su amante, Rita, ha muerto. Pero el narrador, en su meditación, alterna presencia y pasado, pasa de la ignorancia al descubrir angustiado de la muerte, de la espera al recuerdo, del dato al sentimiento. En mitad del poema se reproduce la tarjeta escrita por la madre de Rita anunciando la muerte de su hija.

En otro poema, "Prohibido fijar carteles," se encuentra la técnica de la fragmentación llevada al extremo. Es una caracterización furiosamente crítica —pero no sin humor— de la situación de desempleo, opresión, y, más fundamentalmente, de la soledad y abandono del "humano, perro cívico, civil." En medio de sus versos el poeta interrumpe el fluir de la frase al clavar sus letreros con prohibiciones:

. . .no te llames PROHIBIDO
 USAR EL TELEFONO sólo para tener quien pregunte
 por ti PROHIBIDAS LAS VISITAS EN LAS HABITACIONES
 vayan a creer que estás enfermo, PROHIBIDO FORMAR
 GRUPOS (92)

Estos dos poemas nos ofrecen un punto de referencia para la consideración temática de "Curriculum mortis," pues representan los dos grandes grupos de motivos en el poemario: el primero, de una temática íntima e introspectiva; el segundo, el del tema ciudadano, y más específicamente, el de la alienación del hombre en la ciudad moderna.

Es la anonimidad de la urbe la que le da al hombre su sentido de no "pertenecer," de haberse equivocado de tiempo y lugar:

por qué calle que no sea la madre
 se podrá ir al mundo a buscarse un hermano. . .
 dinamitando la catedral los albañales
 de las doce del día a las seis de la tarde
 los bancos donde parece que te equivocaste
 de planeta los ascensores que tampoco te hacen
 caso. . . (87)

En "El hombre de mi tiempo en el 'Café de la Gare'" —meditación muy vallejiana sobre la soledad— el poeta mira a los parroquianos que lo rodean, quienes

son familia, son prójimo y hasta hubiéramos podido ser amigos, pero cada uno anda con su silencio lleno de otras cosas, de otros números, y uno se queda íngrimo con sus recuerdos tabulados (96)

La vida urbana impide que uno conozca a sus vecinos, salvo lo que se puede adivinar de ellos por los ruidos que

se oyen a través de las paredes. En "6, rue Claude Matrat" el poeta se preocupa al no oír el rumor habitual del vecino que se despierta; quiere "llamar/ a su puerta, recordarle que existe, que no puede/ dejarme sin indicios de su paradero" (98). Si no está el vecino, ¿está él mismo? De nuevo y en otra forma surge ahora el cuestionamiento de la identidad. Ya no intenta definirse por los orígenes históricos de su raza, sino que busca la confirmación de su propia existencia en la de los demás:

Qué
sé yo de cuantos me rodean, por ejemplo
de mí, sino lo que me tolero, lo que me toco,
lo poco que me veo y que me digo,
yo mi vecino, mi sirviente, mi perro. (98)

Lo sexual no representa salvación sino un caso más de la falta de verdadera comunicación entre los seres humanos. En "Pont St. Michel," aun las parejas amorosas se le aparecen al poeta contra el trasfondo del "desierto" urbano, y contempla una visión del amor como "fría devoración" de "ciegos que se reconocen oliéndose la oreja/ o sordos que se oyen con la lengua." (95). El corazón se atrofia; el amor —isla de emoción en un mar de abandono— se vuelve desamor, dejándonos sin sensación de nuestro propio existir:

Llamo de nuevo a la puerta de tu traje
pero no queda adentro nadie que me abra
ningún rencor que pruebe que tal vez nos amamos
señal probable de que habríamos existido
Acaso alguien nos soñó y despertó sin prevenirnos
y nos dejó de golpe así desencontrados (109)

El tema "urbano" invade la zona de la intimidad, de la misma manera que la experiencia personal colora la visión de la ciudad. La vida moderna roe cuerpo y espíritu, lo deja a uno "anacrónico e hijo de vecino," después de "años y años/ desperdiciados en durar, mucho tiempo bocabajo/ sobre la duda, ya gastados los dientes/ por los besos y hablar tanto. . ." (110). Se pierde la costumbre de ser feliz, "o tal vez haya que aprender, pero cómo, desterrado" (104).

De entre tal desolación Adoum saca, tan milagrosamente como Vallejo, cierta dosis de tierna compasión, un gozo de los fugaces momentos de amor, un reconocimiento de su solidaridad con los demás hombres y una admiración de la capacidad de éstos para resucitarse. Como los jugadores de póker,

perdimos con cada par que tuvimos y volvemos a
arriesgarnos. . .
y de este espejo cóncavo de soledad en que nos deformamos
habrá una nueva vez quién no lo sabe
ésa sí también para siempre como todas

ya ves que pese a todo lo hablado lo vivido
seguimos siendo modestamente humanos (111).

Sintiéndose "íngrimo" y abandonado, el poeta encuentra, sin embargo, que hay ciertos actos concretos que pueden cumplirse para reducir al mínimo la soledad:

. . .pone
una moneda en el teléfono, pero está ocupado,
hablablablan, te empujan, discuten, no comprendes
y sin embargo aún te queda una ternura

testaruda, por ejemplo, ir a orinar,
poniendo una moneda; la vieja capellana
del retrete vive de eso, y quisiera
ayudarle a vivir con mi vejiga. . .(97)

Es obvio, al leer pasajes como éste o de "Fait divers," que Adoum va más allá de la realidad exterior. La utiliza, la señala y la comenta coloquialmente; pero sabe empapar las cosas con su propia emoción, aunque sin excesiva explicitación ni sentimentalismo. En "Fait divers," su sencillo inventario de los objetos que representan a su amada hace que se destaque todavía más efectivamente el lamento espontáneo que le sigue:

todavía esta mañana me sequé con la toalla que usó
el viernes
pienso que pronto me cambiarán también las sábanas
y perderé lo único que me queda de su herencia directa
salvo esos dos cabellos que aún están en el lavabo

todo ha sido tan súbito tan corto
que aún me sobra amor y no sé donde ponerlo (93-94)

El escueto dato realista se libera también mediante el poder imaginativo del poeta, muy en evidencia a pesar del lenguaje directo:

Cuando el día amontona su pobreza
en la tarde, el alma, enamorada boba,
nos espera en la puerta. . .(99)

Interesa señalar que, al considerar la rebelión estudiantil parisiense, Adoum concluye que la verdadera victoria no ha sido política, sino más bien de la liberación de las fuerzas imaginativas del hombre:

de esa fiesta de la violencia que tuvimos
 sólo queda el orgullo
 de haber mandado al carajo las limitaciones de
 lo posible
 exigiendo todo el poder para la imaginación
 ella es ahora la verdadera loca de la casa (108)

Esta libertad fundamental de la imaginación nos remite, inevitablemente, a la doctrina surrealista. Por dispares que sean la orientación "comunicante" y la surrealista, la poesía de Adoum, por lo menos en su obra desde "Las ocupaciones nocturnas," ejemplifica la integración de ciertos elementos surrealistas que han venido a ser fundamentales en la poesía del siglo XX. Aquí, la exaltación del poder imaginativo y creador explicita el aserto tal vez más significativo y más duradero del movimiento surrealista. La inserción del giro coloquial en el pasaje citado arriba nos recuerda también que lo surreal y lo coloquial coinciden en su actitud de desconfianza ante las normas de la retórica, y en su deseo de romper con la falsa estabilidad del habla "lógica" y utilitaria.

Otra noción básica del surrealismo es la de la imagen como vínculo entre elementos lejanos o dispares, logrando así el efecto de choque o de sorpresa. Esta irracionalidad ha permeado todos los "-ismos" del presente siglo en grados diferentes. En Adoum, como en Vallejo, ella no llega a borrar cierta "lógica" más sutil de la emoción. Pero el sentido de las ocultas conexiones entre las cosas enriquece la "realidad" transmitida y contribuye a la complejidad temática bajo la

superficie de un estilo aparentemente conversacional. Recuérdese el empeño de Adoum en apuntar que en el arte moderno "rigen otras leyes." De acuerdo con esas leyes, en "Historia antigua," por ejemplo, Adoum trata el tema del tiempo: la interpenetración entre pasado y presente en la historia ("espartaco con sus profetas combatientes/ heredero temprano de la tradición del che" [86]), así como en la vida personal ("o sea que no he muerto todavía/ aún puedo renacerme con los sucesos de ahora/ que pronto serán antes/ la desensuciada historia del futuro" [86]).

Otra manera de aliviar el peso de la acumulación de datos realistas es mediante el uso del humor. Aunque esto no ocurre con demasiada frecuencia, constituye un rasgo notable y novedoso en la trayectoria de la obra de Adoum, y que desarrollará más tarde. Hay la sencilla comicidad que proviene del mot juste:

hace el amor sin incurrir en la hispánica manía
de casarse (93)

y han vuelto esas damas inglesas del otro año
cincuenta años más viejas por la devaluación de
la libra (107)'

Hay, también, la ligera ironía dirigida a veces hacia sí mismo:

íbamos a cambiar la historia por lo menos el
presente
que después de todo era más fácil y es más sucio
con mi esperanza anual monótona (voy de ojalá en
ojalá a los despueses) (85)

patrón e indio. . .siempre ha sido como si siempre/ lloviera demasiado, allá en mi país, la prehistoria " (112-113).

Pero otra vez, lo que caracteriza el poema es la fuerza imaginativa mediante la cual el poeta trasciende su materia objetiva; trascendencia que se logra por el uso de la metáfora sostenida de la lluvia, así como por el fluir de una sucesión de imágenes cuyo único vínculo consiste en su escondida correspondencia con la emoción del poeta o con la que provocan en el lector:

Humanas locas melancólicas cómpatriotas testarudas
con que recuerdo cabelleras de ayer, bosques de ayer,
tardes secretas entre peces amontonados como violines
bajo el puente (113)

Es evidente que Adoum se siente responsable ante la historia y la presente situación política. Pero se ve imposibilitado de participar en la acción directa, pues eso le impediría ejercer su oficio de escritor;¹⁶ y, al fin y al cabo, "la literatura es también un acto."¹⁷ Tampoco cree, a juzgar por sus obras, que la literatura sea campo apropiado para la política. Piensa, más bien, que la literatura reflejará la política sólo en cuanto ésta penetra y regula todo aspecto del vivir humano.¹⁸

Como Enrique Lihn, Adoum define el "compromiso" de un modo mucho más amplio que la simple incorporación a su obra de propaganda política: "Creo que en todo lo que uno escribe se revela, se desnuda como uno es. Si uno está realmente

comprometido con su época o con su pueblo, no creo que pueda evitar demostrarlo en lo que escribe."¹⁹ Pero no siente la angustiosa dicotomía entre su responsabilidad como escritor y su deber como hombre político que preocupaba a Lihn en Escrito en Cuba. Sencillamente, vive este deber, como puede, en su poesía. Allí expresa lo que le parece la esencia de su tiempo y su lugar — "Europeamente solo, milnovecientos / sesentaysietemente solo. . ." (97)— y en la autenticidad de su sentir y su decir, refleja fielmente la vivencia del hombre contemporáneo.

Podríamos describir ese "universalismo" de otra manera, al señalar la esencial humanidad de Adoum, esa capacidad para hacernos ver que "seguimos siendo modestamente humanos." En parte mediante esa humanidad, en parte por medio de la fuerza de su lenguaje libre e imaginativo, Adoum logra complementar la realidad observada por todos con la "otra realidad." Esta no es la "otra" realidad de los simbolistas, o de Paz, opuesta a la diaria y terrestre, sino más bien la otra mitad de ésta: la realidad del mito y la fantasía. Adoum no la persigue, como lo ha notado José Olivio Jiménez, "con el objeto de borrar la realidad inmediata y sufrida, sino para levantarla, mediante la imaginación, a una posibilidad, por poética, más real y críticamente afilada."²⁰

Una serie de tensiones, de polaridades coexistentes, definen la poesía de "Curriculum mortis." En él, la escritura prosaica no excluye la ambigüedad; la observación de la realidad desnuda no niega el misterio; y la ironía se encuentra al lado de la tierna expresión de solidaridad humana. El título de la antología constituye, tal vez, la mejor definición de la poética de Adoum; pues la "situación" exterior y lo "personal" son los dos elementos, igualmente válidos e igualmente imprescindibles, que la determinan.

La última sección de Informe personal sobre la situación la constituye otra agrupación de poemas inéditos, "Prepoemas en postespañol." Son catorce textos muy breves y ceñidos en que Adoum parece estar explorando otros medios, ya más radicales en sus innovaciones de forma y de tono para captar su realidad "otra."

Ahora casi desaparece el hilo narrativo o anecdótico. (son "prepoemas," meros esbozos de poemas). El ataque a la realidad tal como es ya se cumple (en una lógica aplicación de las ideas que expresa en su ensayo "El realismo de la otra realidad") por medio del asalto al lenguaje en nombre de la libertad total, y del rechazo de todo lo que no sea esencial a la experiencia poética: lo anecdótico, la retórica, la metáfora. Utiliza varios procedimientos para destruir la

palabra, la forma, la gramática conocidas, a fin de reconstruir otro lenguaje nuevo y personal: el "postespañol."

El uso del neologismo tiene precedentes en su obra: ya en "Curriculum mortis" jugó con "apenas" y "a duras penas"; innovó con "tristura," "ísima mía," aun con pasajes de una más sostenida originalidad léxica:

y yo por qué parasiempremente ya sintigo (109

. . .como si pudiéramos
desescruelecernos, reconsiderarnos, rehacer
de nuevo con paciencia los entonces
y estar otravezmente comenzando. (88)

Ahora lleva esta idea del cambio morfológico a extremos insólitos en su obra. El tono es, con frecuencia, juguetón:

con su creti(asesi)no ecuestre en tanto muerto
y tanta muerte tonta en tanta bolche vita. . .
subien(bajan)do a masmenos que su rata sótana
buscándose su último centímetro cúbico de ser
entre números y artículos de lúgubres códigos sórdidos
y otras esdrújulas que no digo porque me lavé la boca
(126)

Algunos de estos cambios se aproximan demasiado a lo meramente gracioso, como es el caso con unos títulos ("Coinciobediencia," "Electrocardiomatemática," "Pasadología") y aun con alguno que otro texto poético (como "Electrocardio-matemática," con su "teorema," "problema" y "corolario."). Pero lo más frecuente es la mezcla de lo serio y lo humorístico. Un poema de tema esencialmente grave ("el mundo es desde hace años un domingo de tarde") se vuelve impertinente en

el último verso: "menos mal que desde el lunes se piensa en otra cosa" (129). O un lamento por un amor perdido puede expresarse de manera cómica: "no quisiste sino un amorcito asinomás como de monja/ telefónico intermitente anual interurbano" (126).

Al mismo tiempo en que lo disloca todo para desorientarnos con este nuevo idioma y liberarnos de nuestras costumbres lingüísticas, el poeta intercala el giro grosero ("de qué carajo. . .") Este aquí cumple la función poética de "contagiar" el "postespañol," contribuyendo a dar la impresión de que ese lenguaje liberado es, efectivamente, el lenguaje de todos los días. Es decir, que la mezcla de lo familiar y lo novedoso sirve para desorientarnos o "sacudirnos" todavía más.

A pesar de esas innovaciones expresivas la temática no difiere mucho de la de su poesía anterior. El mismo Adoum ha hablado de la unidad de su obra a través de varios estilos: ". . .las ideas o temas han sido siempre los mismos. . .y. . .el decantamiento o 'cambio' se produce al nivel de la forma."²¹ La esterilidad de la existencia, su falta de lógica, frustran todavía al poeta:

a contracorazón y contraolvido
 a contragolpe de lo sido
 sobreviviendo a contracónyuge
 a contradestino y contra los gobiernos. . .
 contra yo y mi certeza al revés
 contra nosotros mismos
 o sea contratado

y todo para qué (121)

Como antes, el desmoronamiento del amor trae la duda sobre la existencia; la vida viene a ser "desvida":

después de añisimos de quizases talveces ojalases
no quedan sino porqués nuncamases y tampoco
ya jamasmente la ísima
ya sólo la escorpiona
para siempremente no sida
el puro postamor casi inamor amortajado
en la subalma o la desvida
diciembremente terminado (127)

El desamparo y la enajenación se expresan claramente en "Epitafio del extranjero vivo":

con hambre y hembra este hombre
surreal su realidad
desretratado en su pasaporte
descontento en este descontexto
trabajando y trasubiendo
para desagonizarse de puro malamado
queriendo incluso desencruelecerse
pararse a reparar y repararse
pero no le da tiempo
esta república sepulturería pública
y sigue remuriendo en un círculo virtuoso
de su larga desmuerte enduelecido (130)

Hay momentos en que esos recursos señalan más su astucia que un hallazgo expresivo. La sorpresa en el lenguaje tiene su valor expresivo, pero cuando la sorpresa se repite hasta hacerse previsible, llega paradójicamente a cansar un tanto:

te número te teléfono aburrido
te direcciono (callo caso y escalero)
te vaso te enfósforo te libro
te disco te destoco te desvisto desoído
te camo te almohado. . .(124)

Estos poemas dan la impresión de una disminuida fuerza emocional y de un lenguaje de resonancia menos amplia o profunda. Pero es significativo que, a pesar de todo su empeño por innovar, por destrozarse y reconstruir el idioma, Adoum no se olvida de comunicar algo. No hay hermetismo; la ingeniosidad lingüística no estorba el entendimiento de los temas poéticos, que tratan las inquietudes comunes a todos los hombres. Tal vez sea éste el logro más notable de Adoum en su último libro: el que haya creado un nuevo lenguaje sin perder la vía comunicativa que lo une a su lector.

La evolución poética de Adoum ha sido la de un movimiento desde una temática obviamente "real," en el sentido de la realidad exterior (la circunstancia socio-política circundante, América, el Ecuador), hacia un "informe" más "personal." Mientras algunos contemporáneos, como Fernández Retamar, salen del "intimismo" poético de la juventud para llegar a un registro más inclusive de la realidad exterior, en la obra madura de Adoum es difícil separar lo "objetivo" —el hombre enajenado de la ciudad moderna, oprimido políticamente y desamparado en lo social— de lo íntimo —el hombre en su cotidiano vivir, su amor y su desamor—.

Saúl Yurkiévich hace unas perspicaces observaciones en torno a una caracterización del nuevo realismo. "No importa," dice, "comunicar fielmente la realidad exterior, ser fotógrafo, sino expresar la realidad interior del hombre moderno. La poesía no es el documento de una época; . . . la poesía es la manifestación íntima, integral, depurada de la vida del espíritu, es el lenguaje del alma humana."²² Esa definición bastante amplia incluiría la vanguardia, el surrealismo, cualquier poética que intentara captar la realidad por la vía intuitiva. No es este el caso exacto de Adoum, pues los objetos reales, para él, no son meros peldaños que conducen hacia una realidad superior, sino que las dos realidades son inseparables. Pero la poesía de Adoum responde, tal vez mejor que la de ningún otro poeta considerado en estas páginas, al llamado a una poesía que comunique la verdad interior de nuestra época.

NOTAS al capítulo V

- 1 Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- 2 ibid., pp. ix-x. Más tarde, Adoum caracterizará ese libro de "intencionalmente desmesurado" en su tono, pero sin retractar las actitudes allí expresadas; ver Mario Benedetti, Los poetas comunicantes (Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972), p. 89.
- 3 Ramón Chao, "Informe personal sobre Adoum," Triunfo, XXVIII, 587 (29 dic. 1973), 65.
- 4 Benedetti, op. cit., p. 86
- 5 Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad," en América Latina en su literatura, comp. por César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972), p. 208.
- 6 Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949. En el texto del presente capítulo las páginas en paréntesis después de las citas remiten, en general, a la antología Informe personal sobre la situación (Madrid: J. Giménez-Arnau, 1973). En los casos en que la cita está tomada directamente de Ecuador amargo, escribimos Ec.am. antes del número de la página.
- 7 Chao, op. cit., y Benedetti, op. cit., p. 71.
- 8 Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963. Sus cuatro partes se publicaron originalmente por separado: 1 y 2, Los orígenes y El enemigo y la mañana (datos sobre su publicación inaccesibles); 3, Dios trajo la sombra (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959); y 4, Eldorado y las ocupaciones nocturnas (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961). Cuando citamos de la edición de 1963, en vez de Informe personal. . . pondremos CI ante el número de la página.

- 9 La ambiciosa voluntad de abarcarlo todo se manifiesta en el título alargado de la reedición del libro en La Habana (Ministerio de Educación, 1960): Dios trajo la sombra: un ciclo de poemas que tratan de interpretar el espíritu americano desde sus orígenes hasta hoy, a través de sus luchas y victorias por la libertad.
- 10 En Ultima Tule (México: Imprenta Universitaria, 1942), pp. 5-95.
- 11 Adoum, "El realismo de la otra realidad," p. 211.
- 12 Chao, op. cit.
- 13 Sólo tres poemas de este libro se incluyen en la antología Informe personal sobre la situación. Los datos sobre su publicación original son inaccesibles.
- 14 Chao, op. cit.
- 15 Ver Benedetti, op. cit., p. 88. Allí Adoum propone una posible solución al problema de cómo alcanzar una poesía más difundida sin devaluarla: la "creación de canciones de tipo más o menos popular." Esto, sin embargo, no afecta la calidad de su poesía escrita.
- 16 ibid., p. 86.
- 17 ibid., p. 76.
- 18 Expresa su punto de vista en esos términos aun en su estudio y antología de 1957 (Poesía del siglo XX, op. cit.), cuyo enfoque es explícitamente ideológico. Allí admira en Nicolás Guillén la unión de "tan alta calidad poética" con "tan auténtica pasión política" (253) y el que Guillén se haya rehusado a sacrificar o la poesía o la política una en beneficio de la otra (256).
- 19 Apud Benedetti, op. cit., p. 83.
- 20 José Olivio Jiménez, "Adoum y Becerra," Plural, 34 (julio 1974), 22.

- 21 Chao, op. cit.
- 22 Saúl Yurkiévich, "Realidad y poesía: Huidobro, Vallejo y Neruda," Hum, XXXV (1960), 257.

Capítulo VII:
CONCLUSIONES

Capítulo VII:

CONCLUSIONES

Oh momento mágico, oh poesía de hoy:
contigo es posible decirlo todo!

—Roque Dalton

Como el elefante de la fábula, descrito de seis maneras totalmente discrepantes por seis ciegos que han tocado, cada uno, una parte diferente de la bestia, la poesía hispano-americana de principios del siglo XX parece haber engendrado varias concepciones poéticas igualmente discrepantes.

Pero es innegable la existencia de un fondo común a las distintas corrientes poéticas de hoy, tanto la de Octavio Paz como la de Ernesto Cardenal, por dispares que parezcan. Descienden de una actitud de cuestionamiento de las aceptadas estructuras artísticas o literarias, así como de las sociales o políticas. La misma voluntad de "cambiar la realidad," desde luego, puede traer resultados muy desemejantes al nivel estructural y expresivo. Puede, por un lado, llevar al surrealismo o al cubismo, al creacionismo o al ultraísmo o a otro de los -ismos de la vanguardia que encarecen el poder de la imaginación y que efectúan sus modificaciones en el terreno de la "realidad" sintáctica, léxica, formal. O bien puede, por otro lado, originar una escritura cuyos signos sean la claridad y la llaneza coloquial, para mejor comunicar la necesidad de un cambio que, por sobre lo literario, alcance las condiciones mismas de la vida en el mundo actual.

En la narrativa, los últimos años han presenciado la primera de estas manifestaciones. Hasta los años 40 (la

fecha es aproximada) la novela, en su empeño por dar testimonio de una inteligible "realidad" extra-literaria, se había aferrado a un lenguaje y a unas estructuras fundamentados en las normas de la lógica. Pero desde entonces, la narrativa fue tendiendo a apartarse del realismo de la historia contada linealmente y, paulatinamente, fue apoderándose de zonas subjetivas antes de exclusivo dominio poético. Rayuela, Tres tristes tigres, Paradiso, Conversación en la catedral, El obsceno pájaro de la noche, y Cobra, por ejemplo, ofrecen un mundo que sólo existe en y a partir del lenguaje con el que se expresan. Esta literatura auto-consciente inventa su propia habla, su estructura, y sus mitos en su intención de destruir la realidad exterior y reemplazarla por otra nueva.

Pero mientras, de este modo, la novela "se poetiza" al volverse subjetiva e irracional y al preocuparse por el instrumento con el cual se hace —la palabra— en la poesía, una importante corriente —la que venimos examinando— contradice la evolución de la narrativa. Esto es, que hoy la poesía "le cobra [a la novela] su deuda y, en desquite, se noveliza y se pone a contar historias con cierta predilección por el lenguaje oral, consuetudinario, y busca las dificultades del objetivismo y del habla bronca popular."¹ En el fondo, por supuesto, la paradoja aparente se resuelve en un afán común a prosistas y poetas: el de "buscar y crear un lenguaje, reestructurar o redescubrir su propio idioma."²

La resultante interpenetración de poesía y prosa no es muy nueva, como sugerimos en el capítulo II, y tampoco está

limitada a las letras hispánicas. El crítico norteamericano Robert Penn Warren definió hace tres décadas la tendencia de la poesía moderna a no excluir de ella "nothing that is available in human experience."³ Fue otro norteamericano, el poeta Theodore Roethke, quien caracterizó la necesidad de una poesía que integrase ciertas virtudes "prosísticas":

There are areas of experience in modern life that simply cannot be rendered by either the formal lyric or straight prose. We need the catalogue in our time. We need the eye close to the object, the poem about the single incident. . . We must permit poetry to extend as far, as deeply, as particularly as it can, to recapture, in Stanley Kunitz' phrase, "what it has lost to some extent to prose."⁴

Y al rescatar algo de la "prosa," la poesía quiere hacerse más comunicable, crear un arte que sea realmente para la comunidad. Una poeta neoyorquina, ajena a las tradiciones literarias hispanas, observó recientemente que "Poetry is not so abstract today. It tells little stories. . . In the old form there was nothing but metaphors, now we are talking to and about people."⁵

Algunos críticos han visto (con gran optimismo) en la inclinación a una poesía más accesible a todos un reflejo de una mayor "democratización," una distribución más equitativa de todos los bienes, de los económicos y políticos así como de los culturales.⁶ Otros señalan los acontecimientos políticos —sobre todo, la revolución cubana— como el factor principal en un cambio de sensibilidad en el que la política activa reemplazó a la problemática literaria.⁷

Aunque no toda la poesía "comunicante" es social o revolucionaria en su contenido, la conciencia político-

revolucionaria ha empapado todas las capas de la vida contemporánea en la América Latina, y esa conciencia difícilmente podía quedar fuera de las creaciones literarias. Los poetas aquí estudiados se han sentido obligados a examinar, por lo menos, no sólo la relación de la política con el arte, como lo hace explícitamente Lihn en Escrito en Cuba, sino también los fines de su creación literaria y la relación de ésta con su público.⁸

Pero consideremos la relación de la poesía, no únicamente con la realidad política, sino con una "realidad" más ampliamente concebida. César Fernández Moreno ha hablado de una "apertura a la existencia" en la poesía contemporánea.⁹ Si interpretamos esa "apertura" a la luz del comentario de Yurkiévich sobre la poetización de la realidad total, disponemos de una noción útil (aunque bastante general) para caracterizar los objetivos y el instrumento de la poesía "comunicante." Ese concepto también podría servir como criterio valorativo por ser más adecuado que la posición ideológica o el realismo social de un poeta.¹⁰

Es evidente que la adherencia a la noción de comunicar una "realidad" estrechamente definida en términos del contexto social, político o cultural es algo peligrosa. Si, por ejemplo, el poeta está transmitiendo informaciones ya sabidas por el lector —informaciones, digamos, que éste puede haber leído en un periódico— entonces casi se podría decir que no hay verdadera comunicación (o que, por lo menos, la hay únicamente en los lectores que ya han recibido el "mensaje" anteriormente). Si el arte no es creación, o re-creación, o invención, o des-

cubrimiento —hay varias maneras de describir esa misión dinámica del arte— se convierte en mera reproducción fotográfica. Aun la fotografía, para trascender la categoría de imitación estática y aspirar a la originalidad artística, nos da una imagen, una revelación, de algo (quizás simplemente "the density of a moment," al decir de una poeta norteamericana contemporánea)¹¹ que no era aparente en la realidad directamente experimentada. En este sentido, interesa observar que las limitaciones potenciales de la poética de Cardenal están reconocidas implícitamente aun en el contexto de una "defensa" de éste por el crítico que alude a su habilidad como "camarógrafo," esto es, mero técnico en una poesía que registra los contornos superficiales de la realidad.

En nombre de una crítica a la realidad mediante un mostrarla tal como es, el poeta a veces monta un ataque demasiado fácil contra una realidad tan obviamente defectuosa que cae por su propio peso. En otros casos las reflexiones, los sentimientos, los recuerdos o las visiones, los sueños, son elementos que se pueden utilizar (como ocurre, por ejemplo, en la poesía de Lihn y Adoum) para abrir el poema, para complementar las referencias concretas, seleccionadas éstas, a su turno, de manera de iluminar con ellas asociaciones nuevas. Este procedimiento no pertenece exclusivamente a la zona de la poesía, pues se encuentra asimismo en la prosa. Reflexionando sobre ésta en un ensayo que podría igualmente, en muchos aspectos, referirse al género poético, Julio Cortázar defiende una narrativa en que "lo imaginario, lo mítico, lo

metafísico. . .se traducen en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana."¹²

Efectivamente, si no tuviéramos todos por lo menos una vaga conciencia de que existe una significación escondida tras de la realidad común, no habría ninguna razón para crear una obra de arte o literatura. "Una poesía que quiere darnos una visión esencial de la realidad no la puede aceptar tal cual se da a nuestras facultades. . . El poeta se aparta de lo real inmediato para penetrarlo mejor."¹³

Una poesía abierta se construye a base de fe en la palabra, de confianza en el poder comunicativo de ésta en su habilidad para mediar entre la cosa observada y la emoción, el sentimiento o aun la reflexión que ella suscita. Se mantiene abierta, además, a la posibilidad del descubrimiento de algo inesperado en ese objeto o en las relaciones entre los objetos. En la poesía "comunicante," hay específicamente fe en la palabra corriente; no necesariamente el vulgarismo o el dialectalismo, aunque éstos a veces se integran al texto poético, pero sí en la palabra en su función de transmisora de la vivencia inmediata del hombre común.

Pero si miramos esa cuestión desde otro ángulo, aquí surge una paradoja. En cierto sentido, la fe en la palabra comunicativa conlleva una suerte de desconfianza, y hasta de escepticismo, con respecto a las potencialidades más "mágicas" de los vocablos. Pues, en la medida en que considera que éstos son meros instrumentos de información que remiten a

una realidad externa, el poeta estaría disminuyendo la posibilidad de crear una nueva y más amplia gama de connotaciones dentro del texto mismo. En el plano del lenguaje, se encerraría, irónicamente, dentro de una realidad a la que, más bien, está queriendo atacar.

Para los poetas que extreman el empeño en presentar al lector solamente los datos de la realidad, puede surgir cierta confusión a nivel estético, en cuanto a la relación entre significado y significante. Al poner mayor énfasis sobre aquél que sobre éste, el poeta tiende a comportarse como si el empleo de un habla fragmentada, de ritmos torpes, de giros coloquiales o vulgares, señalara automáticamente una ideología que mirase con simpatía a los oprimidos. Esa actitud sería tan disparatada como la opuesta, la de que el uso de "tradicionales" elementos formales indica, forzosamente, una orientación reaccionaria, así en lo ideológico como en lo estético, lo que está contradicho, como hemos visto, por buena parte de la poesía de Lihn. En el caso de Cardenal, nos parece que en no pocos de sus poemas, en nombre de un habla "del pueblo," ha empobrecido la lengua, limitando el vocabulario expresivo, mientras que la función de la poesía debiera ser, por el contrario, la de enriquecer y ensanchar las asociaciones y las reverberaciones ya presentes en el habla común. El tono conversacional es, evidentemente, uno de los grandes aportes de nuestro siglo a la poesía. Pero, como ha dicho Eliseo Diego, "después de todo, hay conversaciones y conversaciones."¹⁴

El que adhiere a la pura conversación corre el riesgo de

robar a la poesía uno de sus ingredientes más positivos: la tensión entre la cosa y la palabra. Paz, hablando del admirable prosaísmo de Alfonso Reyes, aclara que en vez de abusar del lenguaje prosaico, Reyes "infunde en el lenguaje llano una secreta tensión poética."¹⁵ Warren nos recuerda que la "resistencia" es uno de los fundamentos estructurales del poema: el poema es "a motion toward a point of rest, but if it is not a resisted motion, it is a motion of no consequence."¹⁶ Las resistencias o tensiones dentro de un poema pueden ser de varios órdenes: entre lo concreto y lo más abstracto, entre el ritmo formal y el lenguaje informal, entre los términos unidos por la metáfora, entre el prosaísmo y el lirismo, entre lo actual y lo intemporal, etc.

En la poesía estudiada aquí —es decir, dentro de la estética que hemos rotulado como "comunicante"— hemos hallado varios ejemplos de ciertas "tensiones" que se resuelven en la palabra poética. En Adoum, la unión de la anécdota personal o histórica con su dimensión mítica o fantástica; en Fernández Retamar, los incidentes de la historia vivida junto con una conciencia de la Historia general del hombre; en Lihn, la seriedad temática expresada mediante un tono irónico, y la circunstancia concreta rodeada de subjetivas imágenes de sueños, recuerdos, sentimientos y un cuestionamiento metafísico. Una poesía que comunique lo más fielmente posible el vivir del hombre en su tiempo no excluirá las contradicciones y ambivalencias inherentes a ese vivir.

Evidentemente, el que sigue el ideal de la comunicación con el lector tiene que navegar a través de un pasaje angosto. Si respeta al hombre, le debe un escribir auténtico, sin el desprecio que significaría cada uno de los polos opuestos de "la soberbia de la cultura vanguardista" o "el envilecimiento de la cultura de masas."¹⁷ Gonzalo Rojas, al declarar su creencia en una poesía accesible, se ve en aprietos al tratar de definir la dosis exacta de accesibilidad deseada: "Yo creo que la semilla uno la pone allí para que estalle pronto; no demasiado pronto, porque entonces caemos en el panfletarismo, en el consignismo, pero sí para que me oigan y para que desde la palabra viva que intento formar. . . se produzca una mudanza. . . [pero] nada con lo que obtenga inmediatamente el éxito."¹⁸

Es difícil, quizás, mantener ese equilibrio. Sin embargo, mucha aunque no toda la poesía que hemos enfocado pone en evidencia su legitimidad y validez como expresión de nuestro tiempo. A través de ella, percibimos al hombre en su relación con la realidad inmediata, a menudo en la dimensión histórica o social. Es el hombre consciente de las desgarraduras que trae una sociedad en transición, el hombre que se descubre ya definitivamente americano en vez de europeo (como Lihn en Poesía de paso) y urbano al enfrentarse con la soledad y la enajenación de la ciudad moderna (como Adoum en "Curriculum mortis"). Quiere, al decir de Yurkiévich, descender del "reino celestial al terrestre y . . . decirlo íntegramente. . . , perder la postura heroica, acercarse al hombre de la calle."¹⁹

Pero, salvo en la obra de Cardenal o en algunas poesías militantes de Fernández Retamar, la poética "comunicante" está lejos de renunciar a las libertades de expresión ganadas por generaciones anteriores. Tampoco la orientación ideológica ni la estética comunes a los poetas estudiados borran una expresividad que es peculiar para cada uno.

"Comunicar," integrar en la poesía la palabra cotidiana, no implica necesariamente que se renuncie ni a los privilegios "tradicionales" del oficio (como la musicalidad o el ritmo), ni a las innovaciones vanguardistas (el neologismo, la modificación de la sintaxis, el aprovechamiento de las zonas irracionales de la experiencia.) La inclinación al dato realista no dicta el bloqueo de la fantasía. La imaginación puede ser vía de acceso a lo real, el suceso rutinario puede transformarse en materia trascendente; de la dicción coloquial puede desprenderse un nuevo lirismo; lo meramente personal coexiste con las eternas pretensiones míticas de la poesía.

En sus momentos más felices (y hemos visto que no todos lo son), la poesía conversacional y comunicante ha logrado insertar en la tradición lírica un sujeto no imaginario ni abstracto, sino individual y humano; un espacio y un tiempo reales y nuestros; y un lenguaje que no falsifica sino que profundiza nuestra comprensión de la realidad circundante.

NOTAS al capítulo VII

- 1 Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad," en América Latina en su literatura, César Fernández Moreno, comp. (México: Siglo XXI, 1972), p. 216.
- 2 ibid., p. 215.
- 3 Robert Penn Warren, "Pure and Impure Poetry," en Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment, Mark Schorer, ed. (New York: Harcourt, Brace and Co., 1948), p. 376.
- 4 Apud Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, comp., Conversations on the Craft of Poetry (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961), p. 61.
- 5 Nikki Giovanni, citada en "About New York: The Reading of Poetry," New York Times, 10 oct. 1975, p. 31.
- 6 César Fernández Moreno, La realidad y los papeles (Madrid: Aguilar, 1967), p. 399.
- 7 Julio Ortega, "La poesía peruana actual," CuA, XXVII, 156 (1968), 192.
- 8 Gordon Brotherston, Latin American Poetry: Origins and Presence (New York: Cambridge University Press, 1975), p. 169.
- 9 Fernández Moreno, op. cit., p. 447.
- 10 "Como si no se pudiera ser realista y canalla al mismo tiempo," comenta Adoum, op. cit., p. 205.
- 11 Ntozake Shange, citada en New York Times, 16 dic. 1977, p. C6.
- 12 En Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, Literatura en la revolución y revolución en la literatura (México: Siglo XXI, 1970), p. 57.
- 13 Saúl Yurkiévich, "Realidad y poesía: Huidobro, Vallejo y Neruda," Hum, XXXV (1960), 277.

- 14 Mario Benedetti, Los poetas comunicantes (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972), p. 194. Entre otros, J.A. Portuondo ha tocado el problema del lenguaje popular en poesía, aunque no a propósito de Cardenal, en su prólogo a Tengo, por Nicolás Guillén (La Habana: Editora del Consejo Nacional de Universidades, Universidad Central de Las Villas, 1964), pp. 13-15.
- 15 Introducción a Poesía en movimiento, 6ª edición (México: Siglo XXI, 1972), p. 13.
- 16 Warren, "Pure and Impure Poetry," op. cit., p. 377.
- 17 Fernández Moreno, op. cit., p. 449.
- 18 Benedetti, op. cit., pp. 161-162.
- 19 Saúl Yurkiévich, "Premio Casa de las Américas: diez años de poesía," prólogo a su Poesía hispanoamericana: una antología a través de un certamen continental (México: Siglo XXI, 1972), pp. 37-38.

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografía general

- Adoum, Jorge Enrique. Poesía del siglo XX. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- . "El realismo de la otra realidad." América Latina en su literatura. Comp. por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 204-216.
- Aguirre, Margarita y Palazuelos, Juan Agustín. "Nicanor Parra, antipoeta." Introducción a La cueca larga y otros poemas, por Nicanor Parra. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, pp. 5-14.
- Alegría, Fernando. "Antiliteratura." América Latina en su literatura. Comp. por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 243-258.
- . "La antipoesía." Literatura y revolución. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 203-241.
- . "Las fronteras del realismo." La literatura chilena del siglo XX. 2ª edición. Santiago: Zig-Zag, 1967, pp. 9-16.
- . "Literatura y revolución." Literatura y revolución. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 9-30.
- . "Las máscaras mestizas." Aproximaciones a César Vallejo. Comp. por Angel Flores. Tomo I. New York: Las Américas, 1971, pp. 193-209.
- . "Nicanor Parra; Antipoeta." La literatura chilena del siglo XX. 2ª edición. Santiago: Zig-Zag, 1967, pp. 267-283.
- . "La poesía." La literatura chilena del siglo XX. 2ª edición. Santiago: Zig-Zag, 1967, pp. 17-56.
- Andrés, Alfredo. El 60. Buenos Aires: Editores Dos, 1969.
- Anitúa, Santiago de. "La nueva poesía nicaragüense." CuH, 101 (1958): 296-315.

- Baciu, Stefan, comp. Ensayo introductorio: "Medio siglo de la poesía latinoamericana." Antología de la poesía latinoamericana, Tomo I. Albany: State University of New York Press, 1974, pp. xvii-lvii..
- Bary David. Huidobro o la vocación poética. Granada: Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- . "Vicente Huidobro y la literatura social." CuA, XXI, 5 (1962): 271-279.
- Barros, Daniel. "Claves del realismo crítico en la actual poesía argentina." Poesía sudamericana actual (algunos enfoques). Madrid: Miguel Castellote, 1972, pp. 9-32.
- Benedetti, Mario. Los poetas comunicantes. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.
- . "Vallejo y Neruda: dos modos de influir." Letras del continente mestizo. Montevideo: Arca, 1967, pp. 35-39.
- Bonnefoy, Claude. Apollinaire. Paris: Editions Universitaires, 1969.
- Brotherston, Gordon. Cap. 6, 7 y 8. Latin American Poetry: Origins and Presence. New York: Cambridge University Press, 1975, pp. 94-200.
- Campo, Xorge del. "La poesía como acción subversiva." Plural, 62(nov. 1976): 29-31.
- Carrera Andrade, Jorge. "Poesía y sociedad en Hispanoamérica." RevIb, XXXVIII, 78 (1972): 31-45.
- Collazos, Oscar; Cortázar, Julio; y Vargas Llosa, Mario. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México: Siglo XXI, 1970.
- Coyne, André. César Vallejo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Dalton, Roque. "Poesía y militancia en América Latina." CAH, II, 20-21 (1963): 12-20.
- Debicki, Andrew P. "César Vallejo's Speaker and the Poetic Transformation of Commonplace Themes." KRO, 17 (1970): 247-258.

Fernández Moreno, César. "Líneas de la poesía argentina." MN, 24 (1968): 52-66.

--- . La realidad y los papeles.
Madrid: Aguilar, 1967.

Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina." Panorama actual de la literatura latinoamericana. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971, pp. 331-347.

Ferrari, Américo. El universo poético de César Vallejo. Caracas: Monte Avila, 1972.

Fuente, Ovidio C. "Teoría poética de Octavio Paz." CuA. CLXXII, 3 (1972): 225-242.

García Nieto, José. "César Vallejo o el dolor sobre el tiempo." CuH, 229 (1969): 19-34.

Gertel, Zunilda. Borges y su retorno a la poesía. New York: University of Iowa/ Las Américas, 1969.

Gicovate, Bernardo. "Dos notas sobre poesía y política." Ensayos sobre poesía hispánica. México: Ediciones de Andrea, 1967, pp. 113-120.

Gottlieb, Marlene. "La evolución poética de Nicanor Parra: Anticipación de las Canciones rusas." CuA, XXIX, 168 (1970): 160-170.

Goytisoló, José Agustín. "Noticia sobre Roque Dalton." Nota introductoria a Los pequeños infiernos, por Roque Dalton. Barcelona: Llibres de Sinera, 1970, pp. i-viii.

Grossmann, Rudolf. Cap. 24 ("Impulsos del presente inmediato"). Historia y problemas de la literatura latinoamericana. Trad. del alemán por Juan C. Probst. Madrid: Revista de Occidente, 1972, pp. 596-609,

Jiménez, José Olivio. Prólogo a su Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970. Madrid: Alianza Editorial, 1971, pp. 7-32.

- Lechner, J. Primera parte ("De la Generación de 1898 a 1939") de El compromiso en la poesía española del siglo XX. Leiden: Universitaire Pers Leiden, 1968.
- Lihn, Enrique. "Momentos esenciales de la poesía chilena." Panorama actual de la literatura latinoamericana. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971, pp. 246-257.
- McDuffie, Keith A. "Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista." RevIb, 91 (abril-junio 1975), 177-202.
- Miranda, Julio E. "Sobre poesía venezolana 'comprometida.'" CuH, 269 (1972): 387-395.
- Neruda, Pablo y Parra, Nicanor. Discursos. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
- Ortega, Julio. "Nicanor Parra y las paradojas." MN, 11 (1967): 90-91.
- . "Notas sobre Octavio Paz." CuH, 231 (1969): 553-566.
- . "La poesía peruana actual." CuA, XXVII, 156 (1968): 191-200.
- Oviedo, José Miguel. "Una discusión permanente." América latina en su literatura. Comp. por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 424-440.
- Parra, Nicanor. "Poetas de la claridad." At., XXV, 131 (1958): 380-381.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. 2^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Rein, Mercedes. Nicanor Parra y la antipoesía. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1970..
- Rodríguez Monegal, Emir. "Encuentros con Nicanor Parra," MN, 23 (mayo 1968): 75-83
- . "Tradición y renovación." América latina en su literatura. Comp. por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 139-166.
- . El viajero inmóvil: Introducción a Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1966.

- Roggiano, Alfredo A. "Situación y tendencias de la nueva poesía argentina." RIB, 2^a época, XIII, 1 (1963): 3-29.
- Salómón, Noel. "Algunos aspectos de lo 'humano' en Poemas humanos." Aproximaciones a César Vallejo. Comp. por Angel Flores. Tomo II. New York: Las Américas, 1971, pp. 191-230.
- Shazo, Mary Z. de. "Nicanor Parra: Una poesía comunicativa." Chasqui, III, 1 (nov. 1973): 26-30.
- Sucre, Guillermo. Borges, el poeta. Caracas: Monte Avila, 1968.
- . "Poesía crítica: Lenguaje y silencio." RevIb, XXXVII, 76-77 (1971): 575-597,
- Urbanski, Edmund Stephen. "La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial." Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas. Comp. por Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nijmegen, 1967, pp. 643-653.
- Valente, José Angel. Primera parte de Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI de España, 1971, pp. 3-58.
- . "César Vallejo, desde esta orilla." Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI de España, 1971, pp. 144-160.
- Warren, Robert Penn. "Pure and Impure Poetry." Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment. Comp. por Mark Schorer. New York: Harcourt, Brace and Co., 1948, pp. 366-378.
- Williams, Miller. "A Talk with Nicanor Parra." Shenandoah, XVIII, 1 (1966): 71-78.
- Wimsatt, William K. "The Concrete Universal." The Verbal Icon. 2^a ed. New York: Noonday Press, 1958, pp. 69-83.
- . "The Substantive Level." The Verbal Icon. 2^a ed. New York: Noonday Press, 1958, pp. 133-151.
- Yurkiévich, Saúl. "Borges, poeta circular." Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral, 1971, pp. 119-140.

- . "Octavio Paz, indagador de la palabra." Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral, 1971, pp. 203-230.
- . "Premio Casa de las Américas: Diez años de poesía." Prólogo a su antología Poesía hispanoamericana 1960-1970: Antología a través de un certamen continental. México: Siglo XXI, 1972, pp. 7-39.
- . "Realidad y poesía: Huidobro, Vallejo y Neruda." Hum, XXXV (1960): 251-277.
- . "Vallejo, realista y arbitrario." Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral, 1971, pp. 11-14.

II. Bibliografía de los poetas estudiados

CARDENAL, Ernesto

A. Obras del autor

1. Ediciones de los poemarios

Gethsemani, Ky. México: Ecuador O O' O", 1960.

Gethsemani, Ky. Prólogo de Thomas Merton. 2^a ed.
Medellín: Ediciones La Tertulia, 1965.

Hora O. México: Revista Mexicana de Literatura, 1960.

La hora O. Montevideo: Aquí, Poesía, 1966.

Epigramas. México: Universidad Nacional Autónoma
de México, 1961.

Salmos. Medellín: Universidad de Antioquía, 1964.

Salmos. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1969.

Salmos. Buenos Aires: Editorial Pomaire, Edi-
ciones Carlos Lohlé, 1976.

Oración por Marilyn Monroe, y otros poemas.
Medellín: Ediciones La Tertulia, 1965.

Oración por Marilyn Monroe, y otros poemas.
Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972.

El estrecho dudoso. Carta prólogo de José
Coronel Urtecho. Madrid: Ediciones Cultura
Hispanica, 1966.

El estrecho dudoso. San José, Costa Rica:
Editorial Universitaria Centroamericana, 1972.

Homenaje a los indios americanos. León: Universi-
dad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1969.

Homenaje a los indios americanos. Santiago de
Chile: Editorial Universitaria, 1970.

Canto nacional. México: Siglo XXI, 1973.

Canto nacional al frente sandinista de liberación nacional. Caracas: Ediciones Bárbara, 1973.

2. Colecciones

Antología de Ernesto Cardenal. Santiago de Chile: Editora Santiago, 1967.

Poemas de Ernesto Cardenal. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

Ernesto Cardena; Antología. Selección y prólogo de Pablo Antonio Cuadra. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971.

La hora cero y otros poemas. Barcelona: El Bardo, 1971.

Poemas. Barcelona: Llibres de Sinera, 1971.

Antología. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972.

Poesía escogida. Barcelona: Barral, 1975.

B. Crítica sobre el autor

Benedetti, Mario. "Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos." Prólogo a Antología de Ernesto Cardenal. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972, pp. 9-15.

Borinsky, Alicia. "Ernesto Cardenal, Marilyn Monroe and Other Poems." MLN, XCII, 2 (March 1977): 398-399.

Brotherston, Gordon. Latin American Poetry: Origins and Presence. New York: Cambridge University Press, 1975, pp. 11-12 y 173-177.

Cabal, Antidio. "La técnica del poeta nuevo." Prólogo a Canto nacional al frente sandinista de liberación nacional. Caracas: Ediciones Bárbara, 1972, pp. 6-10.

Coronel Urtecho, José. Carta prólogo a El estrecho dudoso, por Ernesto Cardenal.. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966, pp. 1-57.

- Cuadra, Pablo Antonio. Prólogo a Ernesto Cardenal: Antología. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971, pp. 9-22.
- Francisco de Elio, Ana. "A la búsqueda de un lenguaje para la poesía revolucionaria." RevHistCrit, I.; (1974): 45-50.
- Muñoz, Rafael José. "La hora cero." UniversalCar, 9 oct. 1966. [Reseña.]
- Muske, Carol. "Electronic Archeology: Cardenal among the Ruins." Review 74 (Spring), pp. 64-66. [Reseña de Homage to the American Indians.]
- Oviedo, José Miguel. "Ernesto Cardenal: Un místico comprometido." CAH, IX 53, (1969): 29-48.
- Roy, Joaquín. "Ernesto Cardenal: Poesía escogida." RevIb, XLII, 95 (abril-junio 1976): 328. [Reseña.]
- Valera Benítez, Rafael. "La hora cero." CUn, 96-97 (1967): 192-194. [Reseña.]

FERNANDEZ RETAMAR, Roberto

A. Obras del autor

Con las mismas manos, 1949-1962. La Habana: Ediciones Unión, 1962.

Poesía reunida, 1948-1965. La Habana: Ediciones Unión 1966. Ampliación de Con las mismas manos. Incluye los siguientes libros previos:

Dé principio (1948-1949)

Elegía como un himno (A Rubén Martínez Villena) (1950)

Patrias (1949-1951)

Alabanzas, conversaciones (1951-1955)

Aquellas poesías (1955-1958)

Sí a la Revolución (1958-1962)

Historia antigua (1964)

También contiene los textos de Cortesía, como Reyes y Buena suerte viviendo, no recogidos antes.

A quien puede intersear. México: Siglo XXI, 1970.

Incluye, además de tres libros ya publicados en Poesía reunida (Sí a la Revolución, Historia

antigua y Buena suerte viviendo los siguientes textos:

Que veremos arder (1966-1969): publ. bajo ese título en La Habana (UNEAC, 1970) y simultáneamente en Barcelona (Ediciones Saturno) bajo el título Algo semejante a los monstruos antediluvianos.

Cuaderno paralelo (1970).

Circunstancia de poesía. Buenos Aires: Ediciones de Crisis, 1974.

B. Crítica sobre el autor

Dalton, Roque. "Sobre Poesía reunida." CAH, VII, 41 (1967): 131-133.

García Gómez, Jorge. "La poesía, la piadosa (Introducción y apuntes a un poema de Roberto Fernández Retamar)," CuH, 241 (1970): 176-183.

Jiménez, José Olivio. "Sobre un poema de Roberto Fernández Retamar." DHR, II, 1 (1963): 1-19. [Sobre "Palacio cotidiano."]

Pogolotti, Graziella. "La poesía de Roberto Fernández Retamar." Examen de conciencia. La Habana: UNEAC, 1965, pp. 85-91..

Wong, Oscar. "Fernández Retamar y la conciencia crítica." Plural, 61 (oct. 1976): 61-63.

LIHN, Enrique

A. Obras del autor

Nada se escurre. Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, 1947-1949.

Poemas de este tiempo y de otro, 1949-1954. Santiago: Ediciones Renovación, 1955.

La pieza oscura (1955-1962). Santiago: Editorial Universitaria, 1963.

Poesía de paso. La Habana: Casa de las Américas, 1966.

Escrito en Cuba. México: Alacena/Era. 1969.

La musiquilla de las pobres esferas. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

Por fuerza mayor. Barcelona: Barral, 1975.

B. Crítica sobre el autor

Alomá, Orlando. "El premio de Enrique Lihn." CAH, VI, 36-37 (1966): 194-195.

Bocaz, Luis. "La poesía de Enrique Lihn." Poesía chilena (1960-1965). Santiago: Ediciones Trilce, 1966, pp. 50-72.

Borinsky Reisler, Alicia. "La pieza oscura." RevIb, XXXIV, 65 (1968): 169-170. [Reseña.]

Elliot, Jorge. Prólogo a La pieza oscura, por Enrique Lihn, Santiago: Editorial Universitaria, 1963, pp. 9-11.

Goic, Cedomil. "La pieza oscura, 1955-1962." AUCH, CXXI, 128 (1963): 194-196. [Reseña.]

Lihn, Enrique. "Autobiografía de una escritura." CAH, VII, 45 (1967): 58-73.

--- . "Definición de un poeta." AUCH, CXXIV, 137 (1966): 35-64. Reimp. en Antología de la poesía chilena contemporánea. Comp. por Alfonso Calderón. Santiago: Editorial Universitaria, 1970, pp. 324-348.

Rojas, Waldo. "Lihn, ¿aún 'poeta joven?'" At, CLXVI, 417 (1967): 209-213.

--- . Nota preliminar a La musiquilla de las pobres esferas, por Enrique Lihn. Santiago: Editorial Universitaria, 1969, pp. 9-12.

ADOUM, Jorge Enrique

A. Obras del autor

Ecuador amargo. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949.

Los cuadernos de la tierra. Quito: Casa de la Cultura

Ecuatoriana, 1963.
 [Contiene: Los orígenes y El enemigo y la mañana, ambos publ. en 1952; Dios trajo la sombra, publ. en 1959; y Eldorado y las ocupaciones nocturnas, publ. en 1961; todos Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.]

Informe personal sobre la situación. Madrid: Joaquín Giménez-Arnau, 1973.
 [Contiene: Selecciones de los libros anteriores y de dos libros inéditos: "Curriculum mortis" y "Prepoemas en postéspañol."]

B. Crítica sobre el autor

Chao, Ramón. "Informe personal sobre Adoum." Triunfo, XXVIII, 587 (29 dic. 1973): 65.

Jiménez, José Olivio. "Adoum y Becerra." Plural, 34 (julio 1974): 19-22.

Abreviaturas

<u>At</u>	<u>Atenea</u> . Concepción, Chile.
<u>AUCh</u>	<u>Anales de la Universidad de Chile</u> . Santiago
<u>CAH</u>	<u>Casa de las Américas</u> . La Habana.
<u>CuA</u>	<u>Cuadernos Americanos</u> . México.
<u>CuH</u>	<u>Cuadernos Hispanoamericanos</u> . Madrid.
<u>CUn</u>	<u>Cultura Universitaria</u> . Caracas.
<u>DHR</u>	<u>Duquesne Hispanic Review</u> . Pittsburgh.
<u>Hum</u>	<u>Humanidades</u> . Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.
<u>KRO</u>	<u>Kentucky Romance Quarterly</u> . Lexington, Ky.
<u>MLN</u>	<u>Modern Language Notes</u> . Baltimore.
<u>MN</u>	<u>Mundo Nuevo</u> . París.
<u>Nac</u>	<u>La Nación</u> . Buenos Aires.
<u>NacS</u>	<u>La Nación</u> . Santiago de Chile.
<u>Portal</u>	Santiago de Chile.
<u>Plural</u>	México.
<u>RIB</u>	<u>Revista Inter-Americana de Bibliografía</u> Washington, D. C.
<u>Review</u>	Center for Inter-American Relations. New York.
<u>RevHistCrit</u>	<u>Revista Histórico-Crítica de Literatura</u> . Costa Rica.
<u>RNC</u>	<u>Revista Nacional de Cultura</u> . Caracas.
<u>SurC</u>	<u>El Sur</u> . Concepción, Chile.
<u>Triunfo</u>	Madrid.
<u>UniónC</u>	<u>Unión</u> . Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana.
<u>UniversalCar</u>	<u>El Universal</u> . Caracas.