



Ciencia y Cultura

ISSN: 2077-3323

cultura@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana San Pablo  
Bolivia

Vargas Portugal, Rubén  
Geografía inconclusa. Notas sobre poesía hispanoamericana  
Ciencia y Cultura, núm. 25, noviembre, 2010, pp. 143-166  
Universidad Católica Boliviana San Pablo  
La Paz, Bolivia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=425839838008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Geografía inconclusa. Notas sobre poesía hispanoamericana

## Unfinished Geography. Notes on Hispanic American poetry

Rubén Vargas Portugal\*

### Resumen:

*El trabajo aborda la forma en que se plantea la figura del poeta o del hablante del poema en relación con la introducción de registros coloquiales que quieren acercarse al habla, y las posibilidades que esta confluencia abre para la inscripción de la historia en el poema. Para ello se acerca críticamente a la propuesta inscrita en las obras de Oliverio Girondo, Salomón de la Selva y Nicanor Parra, ubicando a éstas en el contexto cultural de la tradición de las vanguardias del siglo XX. Finalmente, proyecta líneas posibles de ampliación y profundización de la temática en alguna poesía latinoamericana posterior.*

**Palabras clave:** Yo poético, lenguaje coloquial, vanguardia poética, historia.

\* Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.  
rubenvargascne@gmail.com

## Abstract:

*This paper aims to see how the poet's image is related to the introduction of colloquial registers, close to spoken utterances, and the possibilities this convergence opens for the inscription of history (story) in the poem. Works of Oliverio Girondo, Salomón de la Selva and Nicanor Parra, placed within the cultural context tradition of XXth century avant-garde, are critically addressed. Finally, this article draws possible lines where this issue can be amplified and deepened in some works of subsequent Latin-American poetry.*

**Keywords:** Poetic avant-garde, colloquial language, poetic I, history.

¿Quién habla en el poema? Cada momento del devenir de la poesía y hasta quizás cada protagonista de ese transcurso, debidamente interrogado, puede formular una respuesta. De la continuidad sin distancias que identifica la palabra con una subjetividad plena (el espíritu del poeta) hasta la más radical voluntad de objetividad o despersonalización (las cosas o el lenguaje son los que hablan); desde el encargo vicario que asume el poeta a cuenta de otras fuerzas (la naturaleza, la historia o los sin voz) hasta el poeta que se niega y se anula a sí mismo, todas son, finalmente, configuraciones, es decir, las figuras que el poeta construye o que se construyen en torno a él.

Una de esas figuras, la que afirma al poeta como visionario o profeta, es particularmente terca en el curso de la poesía moderna. Aparece y es coronada de muchas maneras y de muchas maneras también es combatida y defenestrada. En la poesía hispanoamericana del siglo XX, esta querrela en sus momentos más intensos e interesantes es una de las encarnaciones de otra: el pleito de los hombres con la historia. En efecto, si uno se pregunta ¿quién habla en el poema?, también puede preguntarse ¿desde dónde habla el poema?, ¿desde un punto atemporal o desde un aquí y ahora determinados?

Se trata, en verdad, de un problema antiguo, de fantasmas que los exploradores de la poesía moderna encontrarán agitándose en sus sedimentos más profundos. En efecto, la figura del poeta como un visionario, como alguien que puede ver más lejos o más profundo que el común de los hombres, como un ser tocado por una fuerza que lo excede pero que actúa a través de él, configura uno de los rostros más definidos del Romanticismo. Quizás esa figura, la del poeta como un ser privilegiado, un mago, un adivino, un alquimista, no nace con el Romanticismo, pero sin duda encuentra en este movimiento su proyección más duradera, su aura más transparente. Esa desmesura con la que el poeta se pone de pie frente al mundo es el reverso simétrico de otra desmesura: la del espíritu de la Modernidad que despoja o cree despojar al mundo de su misterio y se afirma en las certezas de la ciencia y la racionalidad. Frente a ello, se levanta la figura del poeta que se afirma en el lado oscuro de las cosas, en el otro conocimiento:

la intuición, el sueño, la locura, en suma, en las fuerzas irracionales capaces de revelar la realidad negada, la realidad reprimida por la razón, una realidad más substancial, más humana y más verdadera. El poeta, la figura del poeta, se convierte así en la de un provocador, de un “maldito”: socava las certezas del orden burgués. En su origen moderno, entonces, la imagen del poeta como visionario o como profeta es una rebeldía. A Octavio Paz (1974), que tanto y tan bien exploró estos senderos, le gustaba repetir que la poesía moderna es la hija rebelde de la Modernidad: sólo es posible en las condiciones que ofrece esa era de la razón y el optimismo, pero no para afirmarla sino para cuestionarla y para negarla. Pero esos sedimentos no están petrificados, prolongan su sombra, transfigurada y travestida, hasta el presente: del simbolismo al modernismo, del creacionismo al surrealismo y todas las vanguardias y la “poesía comprometida”. Allí donde aparezca un poeta-mago, un poeta-profeta, un poeta-héroe o mártir se agita la sombra del origen.

Esa figura del poeta alcanza esa magnitud y esa duración, entre otras cosas, porque se entrelaza, paradójicamente, con otra de las fuerzas mayores de la Modernidad: la invención del futuro. Si la historia es para la imaginación moderna un curso lineal y continuo, un camino siempre ascendente en pos del progreso, una promesa de lo por venir, el futuro es el tiempo de la plenitud. Y los hombres conscientes de ese desarrollo ineluctable deben someterse a él. Hay una palabra que encarna ese espíritu: revolución, es decir, evolución permanente, sin límite, siempre hacia el futuro. Por ello, el problema del hablante poético, de la figura que toma a su cargo la voz del poema, está relacionado con la manera cómo el poema se relaciona con la historia.

1922 es el *anno mirabilis* de la poesía latinoamericana del siglo XX. De pronto, una constelación nueva aparece en el firmamento: *Trilce*, del peruano César Vallejo (1892-1938), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, del argentino Oliverio Girondo (1891-1967), *El soldado desconocido*, del nicaragüense Salomón de la Selva (1893-1959). Hay algo de emblemático en este golpe de dados que pone a girar simultáneamente tantos planetas: las vanguardias. El credo de las vanguardias fue el cambio y su forma de profesar ese credo fue la religión de lo nuevo, la superstición de la novedad. Con esto no hacía sino encarnar plenamente el tiempo progresivo de la Modernidad. No podía ser de otra manera; en esos años, la acción de los hombres había demostrado que la conquista del futuro, la realización de la historia, no era un deseo ni una utopía, sino una realidad: la Revolución Rusa de 1917 era su demostración. Ese reconocimiento del lugar central del cambio no podía sino reafirmar la figura del poeta como un visionario, esta vez y en sus versiones más extremas, visionario y profeta de esas fuerzas de la historia. Este gesto de las vanguardias es plenamente romántico. Hay una consecuencia central de esta manera de asumir la poesía: si para el Romanticismo la *autenticidad* de la obra provenía de la *verdad* de los sentimientos o de las pasiones, es decir, de la autenticidad de la subjetividad,

para gran parte de la poesía de las primeras décadas del siglo XX, e incluso más adelante, esa autenticidad está relacionada con la historia o, mejor aun, con la posibilidad de reconciliar la subjetividad con la historia.

Pablo Neruda (1904-1973) es un ejemplo consumado de este fenómeno. En *Residencia en la Tierra* (1935), Neruda descubre las fuerzas irracionales, no del subconsciente humano —a cuya liberación apuntaba el surrealismo— sino de la Naturaleza. La fuerza genésica creadora del mundo, el magma primordial de la vida. Es decir, un mito creador; pero un mito sin dioses, un mito enraizado únicamente en la oscura e incontenible fuerza creadora de la Naturaleza. Y el hombre es parte de esa Naturaleza. Así, el poeta, la figura del poeta que habita esos poemas de Neruda, es una encarnación de esa fuerza, es su portavoz. Si hay alguna oscuridad en esta zona de la poesía de Neruda no es, precisamente, como a veces se asume, por su vena surrealista, sino por la oscuridad propia de su objeto poético: la oscuridad primordial del mundo<sup>1</sup>. Más adelante, en el *Canto general* (1954), al poder que le viene de la fuerza del mito, Neruda suma el poder que le viene de asumirse como un intérprete de la historia, de la concepción marxista de la historia: los pueblos marchan ineluctablemente hacia su destino, hacia la conquista del futuro, a la realización plena de la historia como la sociedad de los iguales. Así, el poeta ya no sólo encarna las fuerzas genésicas de la Tierra sino también el destino que los hombres construyen sobre la Tierra. Si el mito podía darle poderes visionarios, la historia le otorga al poeta la condición de profeta.

El chileno Vicente Huidobro (1893-1948) es autor de la expresión “el poeta es un pequeño Dios”. Lo que hay de proclama en esta expresión, es decir, la radical autonomía del poema respecto a la realidad que ni lo engendra ni es su fuente de sentidos, es práctica plena en *Altazor* (publicado en 1932 pero escrito desde la primera mitad de los 20): el creacionismo. El poema no es reflejo ni recreación ni imagen, es una creación inédita, un objeto autónomo y autosuficiente. Este gesto radical, sin embargo, aterriza en su complemento: la autonomía que el poema conquista respecto a la realidad no lo libera de anclarse en un origen: el creador, es decir, el poeta mago, el soberano que compite con dios.

Otro es el cantar de César Vallejo. Muy lejos de su primer libro, *Los heraldos negros* (1916), que no alcanza a saldar cuentas con los últimos coletazos del Modernismo, en *Trilce*, César Vallejo repliega la figura del poeta ante la evidencia brutal de su propio lenguaje: destrucción de la forma, de la sintaxis y hasta de la ortografía. Y por las grietas de esa trizadura, hay otra lengua que balbucea, hay otra lengua que se abre paso en los versos, otra lengua que se filtra mansamente en el poema, pero acaba imponiéndole sus torsiones, sus giros y sus desvíos. En *Trilce* hay alguien que habla a espaldas del poeta y no es otro que él mismo, pero un sí mismo más antiguo, anterior a la poesía y al poeta: una voz arcaica,

1 Al respecto véase Yurkievich (1971).

la génesis del mestizaje de las hablas que, sin embargo, renace inédita. No son casuales, por ello, las imágenes de la infancia que atraviesan esos poemas, edénicas y melancólicas. Importa ese otro, ese otro que deja oír sus palabras resquebrajando el lenguaje, ese otro que viene de muy lejos y, finalmente, se impone al poeta. Mucho después, en *España, aparta de mí este cáliz*, libro escrito al calor y al dolor de la guerra civil española y publicado póstumamente en 1939, Vallejo intentará la imposible reconciliación de esa voz que se filtra en los poemas de *Trilce* con la historia, entendida como una dolorosa épica pero también como una utopía en su expresión más humana: la esperanza.

En estas figuras del poeta hay, sin embargo, una suerte de imposibilidad de nacimiento, que viene de la propia naturaleza de las vanguardias: su modernidad, es decir, su condición crítica. Pasados los primeros entusiasmos, la vanguardia en sus mejores expresiones da un giro que es, quizás, una de sus más altas lecciones: el momento mismo de asumir el lugar central de la historia, es decir, del cambio, y, en consecuencia, la exaltación de la figura profética del poeta, anuncia también su propia disolución.

Estas notas tratan de indagar, a propósito de la obra de tres poetas (Oliverio Girondo, Salomón de la Selva y Nicanor Parra), el devenir de una triple relación. La crítica de la figura del poeta o del hablante del poema por la vía de su pérdida de prestigio o su degradación tiene una relación cercana con la introducción de registros coloquiales que quieren acercarse al habla. Al mismo tiempo, la confluencia de esa figura del poeta despojado de afanes visionarios, proféticos o mágicos y ese lenguaje atento a lo cotidiano, situado en un aquí y un ahora, abren la posibilidad de la inscripción de la historia en el poema.

## 1. Oliverio Girondo: En la médula

En la constelación canónica de las vanguardias históricas hispanoamericanas –Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo– el poeta argentino Oliverio Girondo es un comodín. Quizás esta imagen no le resultaría antipática a él mismo, atendiendo a la figura provocativa del poeta que promueve, sobre todo en sus primeros libros, pero a donde se quiere apuntar es a cierta incomodidad clasificatoria. Lo cierto es que el trazo que dibuja su escritura a lo largo de su obra es singular. De inicio, se mueve en cierto fervor típicamente vanguardista, en la inquietud de la sorpresa, la desmesura e incluso de la provocación, pero ni en estos gestos de familia está ausente un sentido crítico frente al poema, que será el rasgo más pleno en el remate de su trabajo. Ese sentido crítico se manifiesta, al principio, en la presencia en sus poemas de una figura del poeta que se empeña en restarle solemnidad a la realidad, en socavar sus apariencias para hacer brotar el absurdo como un espectáculo, y para ello tiene siempre a mano la ironía y el humor. En el final de su periplo, el sentido crítico se encarna

en la materia misma del poema, en el lenguaje. Ese transcurso implica, en el principio, una poesía volcada a la inmediatez de lo cotidiano y un hablante que, fiel a esa inmediatez, no busca ni sentido ni trascendencia en la realidad sino su revelación como un espectáculo y convertirse él mismo en un espectador. En el final, implica una poesía volcada enteramente a la densidad del lenguaje y un hablante que se disuelve en ese magma.

Entre 1922 y 1956, Oliverio Gironde escribió y publicó seis libros de poesía<sup>2</sup>. Esta obra puede ser dividida, *grosso modo*, en dos momentos. Esto no niega ni el carácter de totalidad de su escritura ni los impulsos singulares de los libros, cada uno con intensidad y alcances propios. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros* (1932) corresponden al primer momento, el que puede inscribirse más plenamente en los afanes vanguardistas de los años 20. Es el momento de la exacerbación sensorial y sensual como vía para atrapar el mundo en su inmediatez y asombro. *Persuasión de los días* (1942) y *En la masmédula* (1956, edición aumentada y definitiva: 1963) corresponde a otro momento; en el primero de estos libros se manifiesta una distancia frente al mundo, antes tan inmediato, y el peso abrumador de la conciencia de la muerte, la destrucción y el vacío, conciencia que deviene crítica del lenguaje; en el segundo, ese vacío se revierte en una de las más audaces aventuras de la poesía hispanoamericana: un lenguaje inédito que quisiera consumir la utopía de la autogeneración. En esta división hay que anotar que, en rigor, *Espantapájaros* opera como una transición entre los dos momentos, como el espacio de consumación radical del primer impulso y como apertura y augurio de lo que después vendrá.

Los dos primeros libros de Gironde son, en un sentido literal, libros de viaje. Los lugares y las fechas que el poeta consigna al pie de cada uno de los poemas podrían reconstruir su itinerario. La ciudad es el escenario de estos poemas y el movimiento su ley fundamental. Pero la ciudad no se convierte estrictamente en un espacio, como en los juegos tipográficos de *Cinco metros de poemas* (1927), del peruano Oquendo de Amat, un contemporáneo de Gironde igualmente obsesionado y maravillado por el espectáculo de la ciudad moderna, sino en un flujo que discurre ante los ojos del poeta: “*la calle pasa con olor a desierto entre un friso de negros sentados sobre el cordón de la vereda*”, escribe en “Fiesta en Dakar”. Y en “Apunte callejero”, las pupilas del poeta apenas pueden contener, literalmente, ese flujo de imágenes:

*En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre la mesa. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.*

2 La *Obra completa* de Oliverio Gironde se publicó en 1968 (Buenos Aires: Losada). Las referencias a los poemas de Gironde de esta sección provienen de esa edición y de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas*. Edición y notas de Trinidad Barrera. Madrid: Visor, 1989.

*Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda.*

*Al llegar a la esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.*

Los procedimientos de la escritura de Girondo tienen su eje en una imagen de corte metafórico: sorprendente, creadora de analogías entre elementos muy diversos, fuertemente visual e inmediata. Su tono es el del asombro y también el de la ironía, el de la irreverencia e incluso el de la provocación. “*Es necesario declarar la guerra a la levita*” escribe en la “Carta abierta a *La Púa*”, que sirve de prólogo a sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Y esa guerra a la levita no es sólo la batalla contra la estética tradicional sino también contra las apariencias que fundan el orden de la realidad. Esa batalla se manifiesta, por ejemplo, en la elección de lo cotidiano como objeto poético y en una estrategia para hacer que esa cotidianidad se revele como un espectáculo: la desmesura. Así, el poema llega a su objeto, lo nombra y lo rebasa por la línea de fuga que el mismo objeto propone. En un poema sobre Río de Janeiro escribe: “*El Pan de Azúcar basta para almibarar toda la bahía*”, “*El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres*” y “*Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma un barrio de la ciudad por diez minutos*”. Pero esa desmesura, siendo como es celebratoria, puede ser también irritante y agresiva:

*Las chicas de Flores tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.*

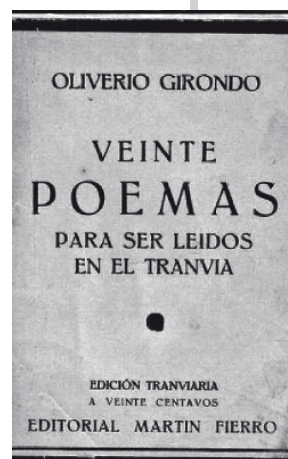
*Las chicas de Flores se pasan tomadas de los brazos, para transmitir sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.*

(...)

*Las chicas de Flores viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.*

(“*Exvoto*”)

En los poemas en prosa de *Espantapájaros*, la relación de inmediatez que el poema establece con el mundo en sus dos primeros libros, sin desaparecer del todo, está ahora enturbiada por una mayor participación de la conciencia. El absurdo como mecanismo generador de imágenes, e incluso del humor negro a la manera de los surrealistas, es un elemento dominante. Sin embargo, como



bien apunta Guillermo Sucre (“Adiciones, adhesiones”, en Sucre, 1986), “*Girondo no tiene una visión del mundo como absurdo (...) el absurdo no es para él un signo ni negativo ni positivo; es sólo un hecho, y más bien estimulante*”. Esto tiene una consecuencia importante: el poeta que habla en los poemas de Girondo no “denuncia” el absurdo del mundo, no quiere ni corregirlo ni componerlo ni hacer de él otra realidad, no es ni un profeta ni un mago: lo contempla, lo toca, lo hace estallar como un espectáculo con una sonrisa o con una carcajada. En la escritura de *Espantapájaros*, el juego con el lenguaje aparece como una alternativa al uso privilegiado de la metáfora de sus primeros libros. Las asociaciones comienzan a operar en el plano sonoro y en la sintaxis antes que en el plano semántico, es decir, la imagen no aproxima objetos sino, sobre todo, palabras. El lenguaje es también un espectáculo, un absurdo estimulante:

*Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada de los prostáticos. Preferí lo sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión a los parentescos me hizo eludir los padrinzagos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe con el mismo amor propio que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intímé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos.*

(“*Espantapájaros 4*”)

Enrique Molina, en el prólogo a las *Obras completas* de Girondo (“Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, en Molina, 1983), escribió:

*Espantapájaros marca otra faz de la poesía de Girondo, hasta ese momento aborta en el fulgor de las apariencias, retozando entre los decorados de la realidad inmediata. Su desplazamiento era horizontal. Aquí en cambio comienza a ordenarse en el sentido de la verticalidad, se sitúa entre la tierra y el sueño”.*

Esa verticalidad –“¡Y subo las escaleras arriba! / ¡Y bajo las escaleras abajo!” escribe Girondo en un poema caligramático que abre *Espantapájaros*– será el movimiento dominante en sus siguientes libros.

En este punto quizás cabe una disquisición. La percepción que tiene Molina de la poesía de Girondo es la de un largo periplo que abarca sus seis libros con una clara dirección:

*el balance cada vez más desolado de una exploración esencial de la realidad exterior y de los límites últimos del ser. Aventura jugada en dos planos paralelos: experiencia y lenguaje, vida y expresión. Comienza por la captación sensual y ávida del mundo inmediato y la fiesta de las cosas. Termina por un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en su trágica inquisición ante la nada.*

En esta visión, la horizontalidad y la verticalidad están asociadas sobre todo, lo dice bien Molina, a “una exploración esencial”, es decir, al pasaje de las cosas del mundo (dimensión horizontal) al mundo del ser (dimensión vertical). En esta medida, la imagen es iluminadora porque el fin del periplo aparece como una caída en profundidad, y esa caída en el ser es también una caída a las profundidades del lenguaje, a su esencia. Eso explica el lugar culminante que tiene para Molina *En la masmédula*.

Ahora bien, desde el punto de vista de la escritura, no de las cosas o del ser, otra asociación también es posible. El periplo de la poesía de Girondo también puede ser pensado como el desplazamiento de una escritura predominantemente metafórica (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*) a una escritura cuyos efectos son sobre todo sintagmáticos (*En la masmédula*). En este sentido, los términos de la asociación se invierten: la primera estancia del viaje es, entonces, vertical porque la metáfora opera en el eje del lenguaje de la selección y la sustitución, es decir, en el eje paradigmático. La última estancia, en cambio, es horizontal porque la escritura opera en el plano de la combinación, en el eje sintagmático. No se trata simplemente de una precisión *more* lingüística, tiene algunas consecuencias poéticas. Como se verá más adelante, *En la masmédula* es una experimentación en la que Girondo toca el cuerpo mismo del poema, su materialidad: las asociaciones son sonoras y sintácticas antes que semánticas, es decir, la fuerza que mueve al poema es la dinámica proliferante de atracciones y repulsiones que opera en la superficie del poema<sup>3</sup>.

Volvamos ahora a la poesía de Girondo. Diez años después de *Espantapájaros*, publicó *Persuasión de los días*. Éste es un libro desesperado. Desesperado porque “la usura, / el sudor, / las bobinas / seguirán produciendo, / al por mayor, / en serie, / iniquidad, / ayuno, / rencor...”, como se lee en el poema “Lo que esperamos”. El tono y el verso desbordantes de sus anteriores libros ceden a una expresión descarnada, sin metáforas, poco sensorial y nada sensual. La crítica de la realidad es evidente, pero ésta en verdad es la expresión de una crítica más fundamental: la crítica del lenguaje, de “las lenguas carcomidas por los vocablos hipócritas”. Todo parecería suceder como si el trabajo de descubrimiento del mundo, de sus desmesuras y maravillas, de su absurdo y sus sueños, desplegado en sus primeros libros con un entusiasmo que no tenía, sin embargo, nada de ingenuidad, dejara al descubierto un gran vacío: el espacio para la caída. La crítica del lenguaje, sin embargo, no pone en cuestión sus límites para la representación de la

3 Este hecho explica, por ejemplo, el rescate o, mejor, la reinscripción contemporánea de la poesía de Girondo como punto de referencia de algunas formas del neobarroco hispanoamericano. Por ejemplo, en la caracterización y valoración de las obras de los argentinos Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini y de los uruguayos Roberto Echavarrén y Eduardo Espina, a los que se los suele agrupar en el *neobarroco* (juego de palabras con *neobarroco* en alusión al limo del fondo del Río de la Plata). Véase al respecto, *Transplatinos*. Muestra de poesía rioplatense de Roberto Echavarrén (México: El Tucán de Virginia, 1991), *Medusario*. Muestra de poesía latinoamericana de Echavarrén, Kozér y Sefamí (México: Siglo XXI, 1996) y el prólogo de Eduardo Milán a Aura Amara de Roberto Echavarrén (México: Cuadernos de La Orquesta, 1988).

experiencia sensorial o anímica sino su pérdida de autenticidad. La nostalgia o la esperanza son por las “palabras sustanciosas, auténticas”.

Catorce años después de *Persuasión de los días*, esa palabra verdadera regresa al mundo. Para hacerlo, Girondo ha tenido que romper todas las cadenas lógicas, sintácticas, fonéticas, semánticas; ha tenido que ir más allá de la médula del lenguaje para llegar a *En la masmédula*. (“*Cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura?*”, ya se preguntaba premonitoriamente Girondo en el prologo a sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*). Ésta es la culminación de su obra, el punto en que la experimentación se sitúa en el cuerpo mismo del poema.

*El NO*

*el no inóvulo*

*el no nonato*

*el noo*

*el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan y nooan  
y plurimono noan al morbo amorfo noo*

*no démono*

*no deo*

*sin son sin sexo ni órbita*

*el yerto inóseo noo unisolo amódulo*

*sin poros ya sin nódulo*

*ni yo ni fosa ni hoyo*

*el macro no ni pokvo*

*el no más nada todo*

*el puro no*

*sin no*

*En la masmédula* es sobre todo un universo verbal. Guillermo Sucre, en el ensayo ya citado, resume claramente esta condición del libro final de Girondo:

*antes de significar o sugerir, el lenguaje es en él una presencia, un cuerpo proliferante, una verdadera alquimia de signos. No se trata de la normal transfiguración de una realidad por medio de la palabra: sino de la transfiguración misma de la palabra: la realidad que ella nombra o propone es inseparable de lo que ella es en el continuo cambio.*

¿Cuál es el tema de *En la masmédula*? Quizás sólo cabe decir que es la búsqueda del poema mismo, su generación, su “fugaz perpetuo”. Poco importa además su tema o sentido, lo que importa es su presencia, su verbalidad que regenera el lenguaje inventándolo, buscando acaso devolverle una cualidad mágica y ritual, una sustancia encantatoria. Se pueden describir los procedimientos de Girondo –la creación de palabras nuevas por adición y resta, por fusión y confusión, por mezcla–, pero sus alcances se confunden con una utopía de la poesía: la autogénesis que quisiera hacer estallar el lenguaje. En esa realidad

tan radicalmente material del poema, la figura del poeta se disuelve, el lugar de la enunciación es el propio lenguaje.

## 2. Salomón de la Selva: coloquios de trincheras

En 1922, el mismo año que Oliverio Girondo publicó sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, el poeta nicaragüense Salomón de la Selva publicó en México *El soldado desconocido*. No fue su único libro, pero sin duda es un libro único y por el cual merece ser recordado<sup>4</sup>. ¿Cuál es la singularidad de *El soldado desconocido*? En realidad son dos. La primera, su tema: la gran guerra europea (1914-1918) vivida y sufrida desde la experiencia y la percepción de un soldado en las trincheras. La segunda: su lenguaje. La primera puede parecer anecdótica (aunque no lo es, como lo veremos enseguida); la segunda constituye un hecho fundacional para la poesía hispanoamericana: la aparición, por primera vez en esta tradición poética de un registro coloquial y prosaico como eje ordenador del poema.

Salomón de la Selva tenía 29 años cuando publicó *El soldado desconocido*. Desde adolescente vivió en los Estados Unidos, donde no sólo se dedicó al estudio de la poesía en lengua inglesa —es autor de traducciones al español de Coleridge y Swinburne— sino también se familiarizó tempranamente con el *Modernism* anglosajón y, especialmente, con la llamada *New Poetry* norteamericana. En 1918 viajó a Inglaterra y se alistó como voluntario en el ejército de ese país para combatir en Flandes. De esa doble experiencia, su contacto con la tradición poética norteamericana y su participación en la guerra europea, nació *El soldado desconocido*.

Si para un vanguardista europeo *avant la lettre* como Guillaume Apollinaire, la guerra fue sobre todo un espectáculo —“la guerra es resueltamente una cosa hermosa”, escribió en una carta, “(...) el lugar es muy desolado; ni agua, ni árboles, ni aldea, ni nada más que la guerra suprametálica, architrónica”<sup>5</sup>—, para el voluntario nicaragüense fue lo que para cualquier soldado, no importa de qué bando: sangre y lodo. En el Prólogo de su libro escribió:

*El héroe de la Guerra —puesto que un héroe debía resultar, porque para eso se peleó, ya que toda lucha y aun todo esfuerzo de los hombres no es sino para hacer florecer un hombre superior— el héroe de la guerra es el Soldado Desconocido. Es*

4 Antes, publicó un libro en inglés, *Tropical Town and Other Poems* (1918) y, después, *Evocación de Horacio* (1949), *Canto a la independencia nacional de México* (1955) y *Acolmixtli Nezahualcōyotl* (1958). En 1989 se publicó *El soldado desconocido y otros poemas. Antología* (México: Fondo de Cultura Económica). En ese volumen está todo lo que vale la pena leer de Salomón de la Selva, incluida una selección de sus traducciones de la poesía griega clásica. Todas las referencias a los poemas de *El soldado desconocido* de esta sección provienen de ese volumen.

5 Jorge Luis Borges cita esta carta en “La paradoja de Apollinaire”. En: *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

*barato y a todos satisface. No hay que darle pensión. No tiene nombre. Ni familia. Ni nada. Sólo patria.*

Ése es el héroe-antihéroe de los poemas de Salomón de la Selva, ese desconocido que vive, sueña, pelea, habla y muere en las trincheras:

*He visto a los heridos:*

*¡Qué horribles son los trapos manchados de sangre!  
Y los hombres que se quejan mucho;  
y los que se quejan poco;  
y los que no han dejado de quejarse!  
Y las bocas retorcidas de dolor;  
y los dientes aferrados;  
y aquel muchacho loco que se ha mordido la lengua  
y la lleva de fuera, morada, como si lo hubieran ahorcado!*

*(“Heridos”)*

*Son gente.*

*De eso no cabe duda.*

*Gente como nosotros,  
que come, que duerme, que se entume, que suda,  
que odia, que ama.*

*Gente como toda la gente,  
y sin embargo –diferente...*

*(“Prisioneros”)*

Y a ese soldado desconocido le corresponde una imagen del poeta igualmente degradada y doliente. El poeta que habla en los poemas de Salomón de la Selva es también un antihéroe. Es un poeta que ha descendido no a un infierno metafórico sino a algo mucho peor: a la tierra de nadie, al *no man's land* del horror. El poeta que habla en estos poemas siente la poesía no como un don o un poder sino como una vergüenza y una culpa:

*Éste era zapatero,  
éste hacía barriles,  
y aquél servía de mozo  
en un hotel de puerto...*

*Todos han dicho lo que eran  
antes de ser soldados;  
¿y yo? ¿Yo qué sería  
que ya no lo recuerdo?  
¿Poeta? ¡No! Decirlo  
me daría vergüenza.*

*(“Vergüenza”)*

*Ya me curé de la literatura.  
Estas cosas no hay cómo contarlas.  
Estoy piojoso y eso es lo de menos.  
De nada sirven las palabras.*

*Está haciendo frío  
por unas razones muy sencillas  
que no recuerdo ahora.  
Tal vez porque es invierno.  
Unos libros forrados  
que hallarás en mi casa  
explican con lucidez indiscutible  
la razón de las temperaturas.  
Cuando me escribas, dime  
por qué hay calor y frío.  
¡Fuera horroroso  
morirme en la ignorancia!*

(“Carta 3”)

La impronta “norteamericana” de la poesía de Salomón de la Selva no fue un dato que pasó desapercibido por mucho tiempo. En 1941, en el prólogo a *Laurel*, una antología que puso ejemplarmente en diálogo horizontal a la poesía hispanoamericana y española desde el mediodía del modernismo hasta las vanguardias y su declinación, Xavier Villaurrutia apuntaba que el autor de *El soldado desconocido* era uno de los poetas que:

*...hacen entrar en la poesía de lengua española cierto voluntario prosaísmo que si en otros tiempos hubiera hecho el efecto de un desconocido, intruso en un sitio al que no hubiera sido invitado, presta ahora a la lírica un sabor y sobre todo un acento de intimidad y más aun de familiaridad frecuente en la poesía inglesa o en la poesía norteamericana, mas no en la española...*

Pero fue el escritor mexicano José Emilio Pacheco quien en un breve pero esclarecedor ensayo (“Nota sobre la otra vanguardia”, 1979, en Sosnowsky, 1997) no sólo resumió muy bien lo que lector puede encontrar en las páginas de *El soldado desconocido* sino también intentó inscribir este libro en una perspectiva crítica de mayor alcance a la que alude, precisamente, el título de su texto:

*Himnos patrióticos y gritos de batalla quedaron atrás: la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del creacionismo o del estridentismo, al poeta como ‘mago’, se opone la figura del bufón doliente y del ser degradado. Escribir versos no es jugar al ‘pequeño dios’, sino una debilidad y una vergüenza que, sin embargo, pueden expiarse describiendo lo que sucede en el lodo de las trincheras...*



Según Pacheco, en Hispanoamérica, junto a la vanguardia que tiene como punto de partida la pluralidad de “ismos” europeos, aparece otra corriente, “realista y no surrealista”, dice él, cuyo punto de referencia es la *New Poetry* norteamericana. Esta comprobación es, en realidad, una oposición. Y ése es su aporte. Las referencias al “pequeño dios” huidobriano o al “triumfalismo” de los estridentistas mexicanos comandados por Manuel Maples Arce dejan claro que, en oposición, hay otra vertiente de las vanguardias. Los fundadores de esta “otra vanguardia”, a la que Pacheco asocia una “poesía antipoética”, son el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el mexicano Salvador Novo (1904-1974) y Salomón de la Selva. Y el espacio de su aparición es México. En su ensayo, Pacheco abunda en información

sobre la confluencia, en un período breve, de estos tres poetas y sobre su interés y relación con la poesía norteamericana (Henríquez Ureña y Novo son autores de sendas antologías). Hay, además, un magisterio de unos sobre los otros, a propósito del cual resulta particularmente interesante la siguiente anotación:

*Lo que Novo, adolescente de dieciocho años, aprende de De la Selva, es la posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia.*

Lo que Pacheco parece apuntar al pasar es sugerente en más de un sentido. Con relación a lo inmediato, la analogía propuesta entre las actitudes del modernismo hispanoamericano respecto a la poesía francesa, especialmente el simbolismo, y la de la “otra vanguardia” respecto a la poesía angloamericana en términos de “expropiación”, permite reafirmar una de las lógicas de la poesía moderna: la noción de *influencia* para explicar las relaciones entre distintas tradiciones queda desplazada por las nociones de apropiación, de diálogo y, más allá, de reescritura o aun de “antropofagia”, como quería el brasileño Oswald de Andrade para explicar las dimensiones radicalmente nuevas en las que se mueve la relación entre la tradición y la novedad.

Por otra parte, y esto ya tiene que ver con el aspecto más general de su propuesta, las ideas de Pacheco permiten introducir un giro de lectura en el cuerpo de las vanguardias. No se trata sólo de reconocer distintas *filiaciones* en las vanguardias hispanoamericanas (la poesía francesa, por un lado; la poesía norteamericana, por el otro) sino, un paso más allá, de calibrar sus consecuencias. La estrecha relación en el desarrollo de las vanguardias europeas e hispanoamericanas es harto conocida, baste pensar en la querrela en torno a la paternidad del creacionismo entre el chileno Vicente Huidobro y el francés Pierre Reverdy o en el curso que siguió en esta orilla del Atlántico el surrealismo. Siguiendo esta línea, se podría dar otro paso. Tanto para el creacionismo como

en el surrealismo, y ni qué decir, para el ultraísmo, cultivado tanto en Sevilla como en Buenos Aires, el centro del poema es la imagen. Y, por lo menos en los dos primeros “ismos” citados, el correlato de la centralidad de la imagen –ya sea como creación autónoma desvinculada radicalmente de la realidad como fuente de la creación o como una suprarealidad más auténtica, más profunda y por ello más verdadera– es la figura todopoderosa del poeta: el mago. El privilegio de la imagen como elemento articulador del poema es, por lo demás, una clara manifestación de la antigua convicción en los poderes de la analogía: si el poema es el territorio donde es posible poner en relación de correspondencia elementos antes irreconciliables es porque, en el fondo, todo está conectado con todo. Y el poema a través de la imagen, explora, hace evidente y materializa esa simpatía universal que une profundamente a todos los seres y todas las cosas: la realidad es un vasto sistema de relaciones que el poeta es capaz de vislumbrar y el poema de revelar.

En cambio, la vertiente de la *New Poetry* en la que se apoya la “otra vanguardia” no hace eje en la imagen sino en la dicción, en la prosodia. No se trata solamente de una elección estilística –aunque en la tradición anglosajona estén ya cifradas desde antiguo las posibilidades expresivas de la dicción–, lo que está en juego en el fondo para una zona de la poesía norteamericana de las primeras décadas del siglo XX es algo nuevo: el camino que puede permitirle al poema acercarse al habla. Esta actitud frente a la escritura tiene, por lo menos, dos claras consecuencias: por una parte, la esfera del habla es la calle, lo cotidiano, y es natural, por ello, que el poeta salga a la calle en busca de esa otra música. Por otro lado, la figura del poeta, antes que la de un creador, es la de un escucha, lo que supone que sus privilegios, si es que aún conserva alguno, se confunden con los del hombre de la calle. El poeta que canta puede ser un mago o un profeta o un visionario; el poeta que habla sólo puede ser un hombre. Es un giro radical en la figura del poeta. Y hay una tercera consecuencia posible: el tiempo del habla es siempre un tiempo situado, un aquí y ahora inexcusables. El habla es una *realización* singular, no el sistema potencial de la lengua, es decir, la esfera de las posibilidades abstractas. Por lo tanto, el tiempo del habla es el tiempo de la historia. Lo que la aparición de la “otra vanguardia” pone en juego es, entonces, una estrella de tres puntas: el habla cotidiana, la desacralización de la figura del poeta y la inscripción de ambos en la historia.

El lugar de *El soldado desconocido* en la poesía hispanoamericana es, entonces, claro. Apuntar que con este poema hace su ingreso en nuestra tradición el coloquialismo y el prosaísmo a través de la apropiación de ciertas formas de la poesía norteamericana no es un dato meramente histórico. Marca, por una parte, el inicio de una línea de escritura que de maneras muy diversas y con alcances igualmente distintos tendrá una notable continuidad en la poesía del continente. En la poesía nicaragüense, por ejemplo, el coloquialismo tendrá un desarrollo particularmente intenso y no, paradójicamente, por influencia

de Salomón de la Selva, quien regresando de su aventura bélica en Europa se radicó en México, donde desarrolló todo el resto de su obra, muy lejana, por cierto, y muy menor que *El soldado desconocido*, sino por obra del gran difusor de la poesía norteamericana en Hispanoamérica: José Coronel Urtecho. Éste regresó en 1927 a su país desde Estados Unidos, y poco después, hacia 1929, junto a un grupo de poetas jóvenes de Granada, fundó el grupo Vanguardia. El activismo de Urtecho, quizás más que su propia obra poética, los trabajos de Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos, de los años treinta para adelante, y posteriormente la poesía de Ernesto Cardenal, pueden marcar con suficiencia el curso de una rica tradición de poesía atenta a la sensibilidad cotidiana, a los registros del habla y a las derivas hacia la narratividad. En la década de los sesenta, el coloquialismo, por sus posibilidades de introducir en el poema el tiempo de la historia, se convertirá en una de las corrientes dominantes en la poesía hispanoamericana, al calor precisamente de un hecho histórico: el triunfo de la revolución cubana y la expansión continental de las posibilidades de un cambio social.

*El soldado desconocido*, por otra parte, introduce una fractura en las escrituras vanguardistas hispanoamericanas. La degradación de la figura del poeta y del propio lugar de la poesía, si bien se inscribe de manera funcional en la economía simbólica de los poemas (a una realidad degradada le corresponde una voz también degradada, a una realidad antiheroica le corresponde un poeta antihéroe), tiene un efecto de mayor alcance: la tradición romántica del poeta como un ser privilegiado, que las vanguardias heredaron casi intocada, tuvo que abrir paso a otra manera de encarar el poema. Las consecuencias de este giro son mayores: socavado el monologismo de las grandes figuras, la poesía tuvo en sus manos la posibilidad de abrirse a un tejido más denso de voces, a una pluralidad de registros. Y por esta vía, la inscripción de la historia en el poema, una querrela que acompaña todo el curso de la poesía moderna, multiplicó sus caminos.

### 3. Nicanor Parra: el bufón sin corte

“*Hacia 1945* —escribe Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974)— *la poesía en nuestra lengua se repartía en dos academias: la del ‘realismo socialista’ y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos cuantos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio*”. Uno de esos poetas es el chileno Nicanor Parra (1914) y uno de esos libros, escrito entre 1937 y 1954, *Poemas y antipoemas* (1954)<sup>6</sup>.

6 La obra de Nicanor Parra comprende: *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958), *Versos de salón* (1962), *Manifiesto* (1963), *Canciones rusas* (1967), *Obra gruesa* (1969), *Los profesores* (1971), *Antipoemas* (1972), *Artefactos* (1973), *Tres rondas infantiles* (1973), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979), *El anti-Lázaro* (1981), *Artefactos II* (1982), *Poemas y antipoemas a Eduardo Frei* (1982), *Ecopoemas de Nicanor Parra* (1982), *Alta marea y otros poemas* (1983), *Coplas de Navidad (anti villancico)* (1983), *Hojas de Parra* (1985). *Fotopoemas* (1986), *Décimas. Autobiografía en verso* (1988), *Discurso de sobremesa* (1997). Los

Con este libro se inició una aventura poética altamente singular, marcada por su abierta disidencia con los cánones poéticos dominantes y por un espíritu de rebeldía y renovación que su autor sabría llevar a sus últimas consecuencias.

De irreverente y desacralizador, desmitificador e iconoclasta ha sido calificado frecuentemente el trabajo poético de Parra. Todos los adjetivos trazan un cerco en torno al espíritu que anima su escritura: la búsqueda y el encuentro de un nuevo lugar para la poesía. Y para abrir este espacio renovador, Parra tuvo que arremeter violentamente contra las tradiciones imperantes. Contra la poesía de ambiciones cósmicas con la que Neruda impregnaba el ambiente de la época, Parra desplazó deliberadamente su palabra hacia el terreno de las cosas menores, hacia la calle y el individuo concreto; contra los pequeños dioses proclamados por el creacionismo huidobriano, Parra decidió que “los poetas bajaron del Olimpo” y su escritura instauró un sujeto enunciador cambiante y despojado de todo afán profético e incluso de verosimilitud; contra el lenguaje sublime y elevado de la retórica reclamativa o sentimental, el poeta chileno optó por el lenguaje coloquial, por los giros del habla popular y los registros próximos a la oralidad. Pero eso no es todo: contra la solemnidad y las verdades trascendentes, Parra antepuso el humor, la risa y la carcajada.

El gesto que funda la escritura de Parra es la paradoja. Cuando bautiza sus poemas como antipoemas afirma paradójicamente una negación. Pero, en realidad, no se trata de negar la poesía sino de quitarle el piso, de atentar contra sus certezas. Por ello, quizás, lo menos indicado es buscar o intentar una definición de la antipoesía y de su natural correlato, el antipoeta. Es un camino sembrado de equívocos. En los años sesenta, por ejemplo, bajo el rótulo de antipoesía se enmarcó una franja de la literatura hispanoamericana caracterizada por su carácter contestatario. Se trata de una literatura disidente o francamente enfrentada, las más de las veces, sin embargo, de modo voluntarista, no sólo al orden social establecido sino también al *stablishment* literario, que, en el plano simbólico, era considerado como un agente perpetuador de ese orden.

En un conocido ensayo (“Antiliteratura”, en Fernández Moreno, 1972), Fernando Alegría intenta diseñar ese amplio campo, en el que incluye a la poesía de Parra. Para Alegría, la antiliteratura y con ella la antipoesía

*es una revuelta contra la mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad. Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia.*

Esta perspectiva, más declarativa que analítica, supone la existencia de una realidad verdadera anterior al lenguaje, sólo así puede proponer que la literatura, o

---

poemas citados en esta sección provienen de *Hojas de Parra* (Valparaíso: Ganimedes, 1985); y las antologías: *Chistes (parra) para desorientar a la (policía) poesía* (Madrid: Visor, 1989) y *Antipoemas. Antología (1944-1969)* (Barcelona: Seix Barral, 1972).

más propiamente la antiliteratura, puede devolverle al lenguaje su “valor real”. Consecuentemente, como Alegría lo explicita en su ensayo, las manifestaciones de la antiliteratura, “*lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno*”, son “*modos de declararle al hombre el espejo donde está su imagen*”. Lo que implica, a su vez, que hay una imagen “real” del hombre, velada u oscurecida por esa “*mentira aceptada socialmente*”. En verdad, esto poco o nada tiene que ver con la poesía de Nicanor Parra, que si bien puede ser blasfema, irreverente, insultante y hasta obscena, no apunta a descubrir ninguna “realidad” verdadera del hombre. Nada más alejado de la antipoesía de Parra que el señalamiento de algo esencial:

*Qué es la antipoesía:*  
 ¿Un temporal en una taza de té?  
 ¿Una mancha de nieve en una roca?  
 ¿Un azafate lleno de excrementos humanos  
 como lo cree el padre Salvatierra?  
 ¿Un espejo que dice la verdad?  
 ¿Un bofetón al rostro  
 del Presidente de la Sociedad de Escritores?  
 (Dios lo tenga en su santo reino)  
 ¿Una advertencia a los poetas jóvenes?  
 ¿Un ataúd a fuerza centrífuga?  
 ¿Un ataúd a gas de parafina?  
 ¿Una capilla ardiente sin difunto?

*Marque con una cruz*  
*La definición que considere correcta.*  
 (“Test”)

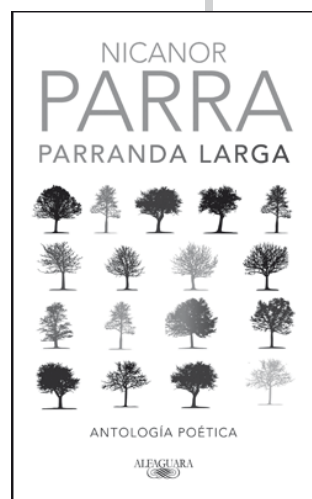
Para Alegría, finalmente, esa noción de la antiliteratura le permite dos consideraciones. Primero, que “*la antiliteratura es una imagen del mundo contemporáneo como un caos y del hombre como una víctima de la razón*” y, segundo, que “*los frutos de esta imagen constituyen un acto de violencia exterior e interior*”. Sobre lo primero, el propio Parra podría responder: “*Ni siquiera tenemos el consuelo de un caos*”, es decir, de “*un rompecabezas que es preciso resolver antes de morir / para poder resucitar después tranquilamente*”. Pero hace falta una consideración más para alejar definitivamente a la antipoesía de Parra de la antiliteratura de Alegría. Guillermo Sucre, en un ilustrativo ensayo (“El antiverbo y la verba”, en Sucre, 1986) coincide con una apreciación generalizada sobre la poesía de Parra: en ella el mundo es un absurdo, “*carece de sentido o lo ha perdido*”. Pero que el mundo sea absurdo, como evidentemente lo recuerda casi cada poema de Parra, no quiere decir que sea un caos. Por el contrario, dice Sucre, “*el sinsentido del mundo sigue fundándose en un orden inalterable. Conciencia habituada, mixtificación y simulacro, ese orden parece inexorable también*”. Luego, Sucre acota una idea que es fundamental: “*Quien introduce el caos es el poeta bajo la forma del*

*humor*". Esta idea es fundamental porque permite considerar al humor como una fuerza disgregadora de la realidad, como una acción sobre "el orden inalterable" para socavar sus fundamentos. Y, por supuesto, ese humor es también, de manera radical, un disgregador de la imagen del poeta. Lo que en *Veinte poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Girondo era un atisbo, el poeta capaz de reírse de sí mismo, en los poemas de Parra es desfachatez: el poeta es, si algo es, un bufón. El de Parra, dice Sucre, es

*un humor que no produce catarsis; más bien, la suspende hasta que el lector descubre en él su propio espejo. Parra no intenta trascender el absurdo a través del humor; éste por el contrario, lo hace más acechante, lo intensifica, lo lleva a la exasperación. El humor, en su obra, es una visión del mundo.*

La antipoesía de Parra no es, como ya se vio, una definición. Es una posición. Es decir, un lugar para producir el poema. Por ello, fiel a su definición negativa, la antipoesía no estaba destinada a erigirse en un edificio de cimientos inamovibles en el centro del espacio ganado a los lenguajes poéticos dominantes. Por el contrario, lo suyo es la movilidad, la extrema movilidad. La poesía de Parra no sólo operó una radical apertura en el plano temático, llevando al poema una serie de materiales reconocidos tradicionalmente como "no poéticos"; no sólo convirtió el plano formal en un territorio para el despliegue del coloquialismo y, más aun, de la parodia del coloquialismo; sino también, y sobre todo, descentró el lugar del sujeto de la enunciación. El "yo" que habla en sus poemas, la imagen del poeta, es una figura móvil, una máscara o un juego de máscaras, un disfraz, una parodia de la imagen del poeta como elegido y también una parodia de sí mismo: el fantasma de la tribu.

Éste es, por supuesto, un punto central de la poesía de Parra. Las vanguardias, que tantas cosas cambiaron en la poesía, dejaron prácticamente intocada la centralidad de la imagen del poeta. Si el creacionismo asumía un lenguaje autónomo era natural que proyectara una figura del poeta a la altura de ese postulado. Incluso el surrealismo, con su énfasis en el proceso de la creación antes que en la obra creada, no podía escapar a centrar la creación en el sujeto, es decir, en el poeta. Parra, como ningún otro, juega no sólo a desplazar la identidad de la figura del poeta sino a socavarla. Alonso y Triviños (en Parra, 1989) hablan, con inocultables huellas de la teoría del sujeto, de "la erosión antipoética del mito del sujeto pleno, dotado de unidad psicológica" y "de decir confiable". Esta erosión se manifiesta, por ejemplo, en una "abundancia de hablantes contradictorios, exasperados, discontinuos, descentrados". En efecto, el catálogo de hablantes de los poemas de Parra podría ser muy extenso, desde el huaso que entona cuecas chilenas hasta el Cristo de Elqui, profeta radiofónico, "doble local y profano



de N.S.J". En términos de la querrela de la antipoesía con la tradición poética chilena, esta erosión del sujeto pleno se hace visible también en lo que Alonso y Triviños llaman "la metáfora del Gran Pedagogo". Casi no es necesario decir que la figura del Gran Pedagogo, dueño de las grandes certezas y voz de la Naturaleza y de los hombres, tiene su referente en Pablo Neruda. O más bien en la figura del poeta que construyen y proyectan sus poemas: ese poeta poderoso, afirmativo, pleno de certezas. Ese poeta que dice en una obra temprana, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, "Puedo escribir los versos más tristes esta noche". Ese "puedo" no implica posibilidad, es una rotunda afirmación del poder de su escritura. Ese poeta que, más adelante, crecido en el tiempo y en su obra, es capaz de anunciar a todos los hombres en el *Canto general*: "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta". A través de él se expresan los pueblos, y no sólo ellos sino la Naturaleza y el territorio que habitan. La antítesis del antipoeta.

Si la deconstrucción del sujeto poético, la fuga de cualquier identidad con posibilidades de configuración estable, es uno de los aspectos más liberadores de la escritura de Parra, resulta casi natural que esa figura se mantenga siempre en movimiento. Hay algo de nómada en su poesía, o de francotirador. La figura del poeta parriano aparece donde menos se la espera. Ha hecho suyo, como quería Roland Barthes en su elogio de la literatura, el arte de burlar o despistar a los códigos que acechan a todo acto del habla para clasificarlo y fijarlo en un orden discursivo (*Lección inaugural*, 1977). Aparece como un estallido disgregador del orden, se deja oír y leer, y antes de entregarse a los goces de sus propios hallazgos o de configurarse como un discurso poético acabado, borra toda huella, se niega a sí misma —"Me retracto de todo lo dicho"— y desaparece. Pero sólo para aparecer en otro lugar, donde nadie la espera, con otro disfraz, con otra voz y otros gestos. (La *boutade* de Barthes: el lenguaje no es revolucionario ni reaccionario es simplemente fascista, porque el fascismo no es obligar a callar sino obligar a decir, haría a Parra levantar las cejas con un gesto de socarrona complicidad). No hay nada de casual, por ello, en el título de uno de sus libros: *Chistes para desorientar a la policía/poesía*. Burlar y burlarse, tal parecería el juego de la antipoesía. Burlar y burlarse del poder para mejor denunciar su rostro sangriento; burlar y burlarse de las jerarquías, las ideologías y las buenas costumbres, para vacunar y vacunarse contra ellas; y sobre todo, burlar y burlarse de los lugares comunes de "lo poético". "TODO / ES POESÍA / menos la poesía", como escribe en uno de sus *Artefactos* (1973).

La radicalidad con la que la escritura de Parra cuestiona todos los órdenes del poema es un camino sin retorno. El rasgo más inmediato de su verso es la deliberación con la que se aleja de la retórica tradicionalmente poética para acercarse a los registros del habla. Pero en ello no hay ninguna ilusión mimética respecto al lenguaje popular, ningún afán de naturalización de la palabra de los otros. Por el contrario, en sus poemas casi siempre se opera un distanciamiento, una explicitación de su carácter de objeto escrito. La de Parra es, en este preciso

sentido, una escritura irónica: como ya se dijo, la antipoesía es una enunciación paradójica: afirma una negación. Pero no sólo es una enunciación paradójica, también es un acto paradójico. A partir de sus *Artefactos* y de forma continua y creciente, el poema también se sustrae de lo escrito. Muchos de sus textos tienen un aire de graffiti: están hechos para ser primero mirados y después leídos. Y más aun, sus objetos poéticos, de principio, ya no admiten ninguna lectura. Hay algo de *ready made* en ellos: un último límite donde la naturaleza misma del objeto –poético o antipoético, en realidad ya no importa– no es un atributo intrínseco sino el resultado de la circunstancia de ser propuesto y admitido como tal: es un gesto más que una obra. Hay una importante consecuencia en esta deriva de su trabajo: la figura del poeta o del antipoeta, en todo caso del creador, ya no está desplazada, como de tantas maneras lo está a lo largo de toda su poesía, sino anulada. La degradación de la figura del poeta, que empieza cuando se nombra antipoeta, su alejamiento de toda fuente de prestigio, incluyendo naturalmente el prestigio literario, toca su último límite: el poeta se despoja incluso de su condición de autor. La figura del poeta anuncia su anonimato.

## A modo de conclusión: Una perspectiva

Estos apuntes sobre la poesía de Oliverio Girondo, Salomón de la Selva y Nicanor Parra intentaron indagar las diversas configuraciones de una triple relación: la crítica de la figura del poeta o del hablante del poema en relación con la introducción de registros coloquiales que quieren acercarse al habla y las posibilidades que esta confluencia abre para la inscripción de la historia en el poema.

En la poesía de Oliverio Girondo, el primer gesto consiste en desplazar la figura del poeta a la situación de un observador del espectáculo del mundo desde la esquina del asombro y del humor. El gesto final de su poesía es la disolución del sujeto poético en el magma del lenguaje. *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva, por su parte, es un texto fundador, pero no en el sentido prestigioso que podría dar la historia literaria a este término, sino porque esa poesía, degradando la figura del poeta, hace posible un espacio para el encuentro del lenguaje coloquial y la historia. Finalmente, la poesía de Nicanor Parra opera una sistemática línea de fuga: la figura del poeta nunca llega a configurarse, es un incesante juego de máscaras que se usan y abandonan y, en ese juego, la palabra poética sólo existe como un enunciado circunstancial que borra sus huellas y se va con la música a otra parte.

El ámbito que sirve como punto de partida para pensar las relaciones entre la figura del poeta, el lenguaje coloquial y la historia como un *problema* de la poesía hispanoamericana es el de las vanguardias. El espíritu de las vanguardias

fue el cambio; y su forma, la novedad. Pero asumir esta perspectiva comporta el riesgo de la limitación: la novedad nace condenada; en rigor, basta su enunciación para que deje de ser tal. La novedad de hoy es el repertorio de pasado mañana. Por ese camino, desde la perspectiva del presente, las vanguardias son también historia, un momento de la historia de la poesía hispanoamericana, acaso el más intenso, del cambio y la novedad. Sin embargo, las vanguardias podrían ser también pensadas, así sea hipotéticamente, no como un momento de la historia sino como un gesto de la escritura. Así, una escritura vanguardista sería aquella para la cual todavía no hay una lectura constituida, es decir, una inscripción en el orden de los discursos. Frente al texto clásico, el lector se reconoce; frente al texto vanguardista, el lector se desconoce. Idealmente, un texto vanguardista sería *ilegible*, en el sentido de que no hay certezas previas para su lectura. Si esto es posible, hay una fuerza en las vanguardias que no se limita ni se agota en el lugar que le asigna la historia literaria.

En este sentido, la indagación que motiva este texto podría prolongarse en ciertas zonas de la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. En esas zonas, el terco fantasma de la historia insiste reclamando un lugar para su inscripción en el poema y lo hace con frecuencia volviendo a poner en el tapete nuevas apariciones de la figura del poeta y otros registros del lenguaje<sup>7</sup>. Así, por ejemplo, y sólo para marcar algunas posibilidades, las obras del peruano Antonio Cisneros (1942), del chileno Raúl Zurita (1951) y del argentino Néstor Perlongher (1949-1992), muy diferentes entre sí, podrían extender las coordenadas de esa indagación por caminos singulares.

En *Canto Ceremonial contra un oso hormiguero* (1967), acaso el libro central de su obra, Antonio Cisneros logra una perspectiva renovadora: una escritura que se sitúa deliberadamente en el centro mismo de la problemática de su momento (la década de los sesenta y todas las exigencias de la historia inmediata) y desde allí elabora un testimonio y una crónica, un retrato y un autorretrato, una inscripción de la historia, en versos extensos en los que la impronta anglosajona que tiende a la narratividad y el coloquialismo es una clave visible. Y el poeta que entona esos cantos es una figura compleja: un yo oblicuo, desplazado, en el que participan lo biográfico y lo generacional, lo literario y lo cotidiano, la conciencia de la época y la autoconciencia irónica.

A través de este sujeto –de su voz y de las voces que en él convergen–, Cisneros elabora un testimonio y una crónica, un retrato y un autorretrato. Es un sujeto, por otra parte, que explicita siempre el lugar y la situación desde los que entona su canto (ojo: éste es el lugar de la inscripción histórica). Esta explicitación o, más bien, este sistema de explicitaciones, conforman un universo de referencias

7 A propósito, para seguir pensando la relación de la inscripción de la historia y el lenguaje coloquial como un rasgo distintivo de la poesía hispanoamericana frente a la poesía española, resulta muy sugerente el “Prólogo” a *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española* (1950-2000), de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002).

concretas que sitúa a cada poema en un aquí y un ahora definidos: fechas, lugares, nombres propios, citas, claves que remiten a la historia, a la literatura o a la complicidad de una experiencia generacional. Estas características no hacen, sin embargo, del *Canto ceremonial*... un orbe cerrado ni a su época ni a su circunstancia; en rigor, se puede decir que son sólo estrategias para plantear y resolver un problema de mayor alcance: la invención de un lugar, descentrado de los usos de la tradición, para un decir poético. La visión que se desprende de los poemas de *Canto ceremonial*... es, por otra parte, igualmente esclarecedora: escribiendo desde el centro emblemático del Imperio, centro asediado y cercado por las contraculturas, el poeta asiste a una suerte de revancha descolonizadora sin héroes ni batallas, y toda su habilidad está en dar (darse) cuenta de ello.

En 1994, otro poeta chileno, Raúl Zurita, quien no dudaría en declararse nerudiano, publicó un poema vasto y ambicioso: *La vida nueva*. Hay en este extenso libro, sin duda, un gesto nerudiano: la ambición del poema totalizador. Pero hay al mismo tiempo, y esto quizás sólo es posible en la escritura de hoy, una conciencia lúcida de la imposibilidad de la totalización. Si Neruda construyó un lenguaje para la utopía, Zurita se empeñó en una utopía del lenguaje.

Como el *Canto general*, de Neruda, *La vida nueva*, de Zurita, es también un desmesurado poema de pueblos y geografías. En él están los hombres y la vastedad geográfica. Neruda quiso ser el portavoz de ese hombre porque sabía que éste encarnaba la certeza del destino de la historia; en el canto de Zurita, a ese hombre sólo se puede acceder a través de sus sueños, de la memoria desdibujada e incierta que deja a la vigilia el viaje innombrable por la noche del alma. Chile y América Latina son para Neruda un territorio, una desmesura material que debe ser recorrida y nombrada palmo a palmo; sólo en esa medida existe como historia y tiene, por lo tanto, un destino. En *La vida nueva* de Zurita la geografía por excelencia es el desierto, Atacama, la planicie vacía, muerta, inhabitada en la que, como en una página, el lenguaje deja sus huellas o sus cicatrices. Los pueblos en marcha hacia el horizonte pleno de la Historia son los sujetos del *Canto general*; en el poema de Zurita los sujetos de la historia son los desaparecidos, los que no tienen cuerpo y sólo nombre, los insepultos, los llorados.

## Referencias bibliográficas

1. Alegría, Fernando. 1972. "Antiliteratura". En: César Fernández Moreno (comp.): *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno/UNESCO.
2. De la Selva, Salomón. 1989. *El soldado desconocido y otros poemas. Antología*. Selección de Miguel Ángel Flores. Epílogo de Pedro Enríquez Ureña. México: Fondo de Cultura Económica.
3. Fernández Moreno, César (comp.). 1972. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno/UNESCO.
4. Gironde, Oliverio. 1989. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas*. Edición y notas de Trinidad Barrera. Madrid: Visor.
5. ----- 1968. *Obras completas*. Prólogo de Enrique Molina. Buenos Aires: Losada.
6. Molina, Enrique. 1983. *Páginas de Enrique Molina seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
7. Pacheco, José Emilio. 1997. "Nota sobre la otra vanguardia" [1979]. En: Sosnowsky, Saúl (comp.). *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión III*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
8. Parra, Nicanor. 1985. *Hojas de Parra*. Valparaíso: Ganymedes.
9. ----- 1989. *Chistes (parra) para desorientar a la (policía) poesía*. Prólogo y selección de María Nieves Alonso y Gilberto Treviños. Madrid: Visor.
10. ----- 1979. *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganymedes.
11. ----- 1977. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganymedes.
12. ----- 1972. *Antipoemas. Antología (1944-1969)*. Selección y estudio preliminar de José Miguel Ibáñez-Langlois. Barcelona: Seix Barral.
13. Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
14. Sosnowsky, Saúl (comp.). 1997. *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión III*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
15. Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara, la transparencia*. Segunda edición, corregida y aumentada (primera edición, 1975). México: Fondo de Cultura Económica.
16. Villaurrutia, Xavier, Emilio Pradós y Juan Gil Albert. 1941. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Séneca.
17. Yurkievich, Saúl. 1971. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral.

