

# La habitación del poeta: Cuerpos poéticos hispanoamericanos<sup>1</sup>

Jesús Sepúlveda

Department of Romance Languages - University of Oregon

jsepulve@uoregon.edu

## 1

En su ensayo sobre la esencia de la poesía, Heidegger señala -citando a Hölderlin- que es "poéticamente como el hombre [sic] habita esta tierra".<sup>2</sup> Tal habitación hace referencia al lenguaje primitivo de los pueblos históricos; esto es, a aquel lenguaje que instaura el ser -la esencia del lenguaje- para luego hacer público todo cuanto trate el habla cotidiana. La esencia de la poesía es entonces *ser* en la palabra para dar nombre e interpretar la voz colectiva, por eso es "lenguaje primitivo".<sup>3</sup> Heidegger, sin embargo, es cauteloso y sitúa la esencia de lo poético en un tiempo determinado: le da cuerpo e historia. Y aunque aclare que tal tiempo sea un "tiempo de indignancia,"<sup>4</sup> pues el poeta es un puente extendido entre una voz colectiva por devenir y los seres "celestes"<sup>5</sup> (los dioses), la esencia de la palabra no habita aún en el Olimpo ni es la esencia de un pueblo, porque él mismo (el poeta), o ella misma, es un devenir. El antipoeta,<sup>6</sup> en cambio, es un lírico que baja del Olimpo<sup>7</sup> para quedarse en el mundo. Su poesía es vertical.<sup>8</sup> Y su lenguaje es cotidiano como el pan de cada día. El antipoeta es terrestre, qué duda cabe. No añora el paraíso ni pacta con los dioses: mora en el mundo. El poeta no mora, deambula. Cumple su pena de extrañamiento<sup>9</sup> en silencio. No se detiene ni se queda. Tampoco baja ni sube. Es, en rigor, un ser en transición: viajero, errante y deshabitado que vive para materializarse una vez que su obra finalice. Por lo mismo, Heidegger señala que su materialización se hace pueblo sólo a partir de su palabra. O sea, a partir de una palabra signada, maldita y única porque habla con el corazón y la dicta un demonio<sup>10</sup>; o un ángel, o la musa griega que encarna el genio

---

<sup>1</sup> Texto leído en la "I Jornada de Poesía Hispánica" de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte en Natal, Brazil, 7 de diciembre de 2011.

<sup>2</sup> Heidegger: 146.

<sup>3</sup> Idem: 140.

<sup>4</sup> Idem: 147.

<sup>5</sup> A propósito de los seres celestes, Hölderlin dice: "El hombre ha experimentado mucho. / Nombrado a muchos celestes, / desde que somos un diálogo / y podemos oír unos de otros", (Heidegger: 133).

<sup>6</sup> "Soy el ángel salvaje que cayó una mañana / En vuestras plantaciones de preceptos / Poeta / Antipoeta" (Huidobro: 37), y "Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago" (Huidobro: 65).

<sup>7</sup> "Los poetas bajaron del Olimpo. // Para nuestros mayores / La poesía fue un objeto de lujo / Pero para nosotros / Es un artículo de primera necesidad: / No podemos vivir sin poesía" (Parra: 163-67).

<sup>8</sup> En la extensa bibliografía de Juarroz, se presiente que la poesía vertical es una forma de poetizar los límites: la caída y el amor, el abismo y lo sublime, la nada y la maravilla. Es, en palabras del mismo autor, una poesía que funda "un lenguaje para los finales / [y que exige] la total abolición de los otros lenguajes". Esto es, un "habla de intersticios" (Juarroz: 46).

<sup>9</sup> Enrique Lihn, Pena de extrañamiento (1986).

<sup>10</sup> La poesía es dictada por un demonio ["Poetry is dictated by a diamonion"] dice Czeslaw Milosz (Merrill: 20).

pagano y el espíritu de la tierra, o el duende de Lorca, que despierta “en las últimas habitaciones de la sangre”.<sup>11</sup> Artesanía del lenguaje concedida como bien precioso que permite el diálogo para un mutuo devenir. En realidad, ni poeta ni pueblo existen porque son un proyecto, una apuesta hecha con palabras, aunque haya un riesgo en ello: estar expuesto a los relámpagos del Olimpo. Hölderlin lo describe al temer caer como el viejo Tántalo, “que recibió de los dioses más de lo que podía digerir”.<sup>12</sup> El lenguaje es, en efecto, “el más peligroso de todos los bienes”.<sup>13</sup> Los mayas dicen que el poeta debe ser capaz de enfrentar y abrazar el viento sin desmoronarse.<sup>14</sup> Y no se equivocan en ello porque hay una finalidad y un sentido en tal firmeza: construir desde la nada los cimientos de algo nuevo, una voz nunca antes oída.

Cada poeta es un ser solitario que habita en una *tierra baldía*<sup>15</sup> para devenir. Su hogar es un proyecto, no una casa. Su patria es una lengua, no una bandera. Y el poeta deviene al habitar poéticamente en el mundo, materializando un nuevo lenguaje mediante la instauración de su ser a través de la palabra. Para los pueblos primigenios esto era un acto de magia: invocar la apariencia. Para Hölderlin, una fundación: “Mas lo permanente lo instauran los poetas”,<sup>16</sup> dice. Lisboa tiene un autor y varios heterónimos<sup>17</sup> y Minas Gerais la última piedra en el camino.<sup>18</sup> Canto general<sup>19</sup> es el caso emblemático para Hispanoamérica y Hojas de hierba<sup>20</sup> para la América anglosajona. De los aztecas no sólo quedaron ruinas empedradas sino que también sobrevivieron los cantos y las flores de los reyes poetas: “¿Sólo así he de irme? / ¿Nada quedará en mi nombre? / ¿Nada de mi fama aquí en la tierra? -dice Tecayehuatzin, como un ensombrecido monarca proto-existencialista- Al menos flores, al menos cantos”.<sup>21</sup> Y Nezahualcóyotl lo reafirma. Frente a la muerte sólo permanece la poesía: “No acabarán mis flores, / no cesarán mis cantos”.<sup>22</sup> El difrasismo es un recurso empleado para congregar una idea mediante la combinación de dos palabras. En lengua náhuatl, la expresión dual “*in xóchitl in cuícatl*” significa “flor y canto”, lo que equivale a nuestra idea de “poesía”: lo permanente.

Si comprendemos la esencia de la poesía –dice Heidegger– como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras de Hölderlin, cuando hacía mucho tiempo la noche de la locura lo había arrebatado bajo su protección”.<sup>23</sup>

Lo que permanece, por tanto, se funda a través de ese “oficio o arte sombrío /

---

<sup>11</sup> Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende” (charla dictada en La Habana y luego en Buenos Aires en 1933).

<sup>12</sup> Heidegger: 141.

<sup>13</sup> Idem: 129.

<sup>14</sup> Conversación privada con la poeta maya Briceida Cuevas Cob.

<sup>15</sup> T. S. Eliot, The Waste Land (1922).

<sup>16</sup> Heidegger: 137.

<sup>17</sup> Entre los varios heterónimos de Fernando Pessoa, destacan: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos y Coelho Pacheco.

<sup>18</sup> Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho” en Alguma Poesia (1930).

<sup>19</sup> Pablo Neruda, Canto general (1950).

<sup>20</sup> Walt Whitman, Leaves of Grass (1855).

<sup>21</sup> León-Portilla: 59

<sup>22</sup> Idem: 41.

<sup>23</sup> Heidegger: 138.

ejercido en la noche silenciosa”.<sup>24</sup> O más exactamente, en palabras del mismo Hölderlin, a través del ejercicio de "la más inocente de las ocupaciones".<sup>25</sup> ¿Pero qué es y cómo se ejerce aquella ocupación? Heidegger sugiere que la poesía es un acto de dehabitar. El poeta despierta, en su *cuarto propio*,<sup>26</sup> “la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa”.<sup>27</sup> Al atravesar el visillo de lo habitual, el poeta penetra en el misterio, esa zona que Rimbaud llamó lo desconocido.<sup>28</sup> Y al mantenerse en pie en la nada de la noche, "consigo mismo en la suprema soledad",<sup>29</sup> el poeta habita en un tiempo de indigencia; carencia y negación como intersticio abierto por la ausencia de los dioses y la voz que crece como feto en vientre sellado.

## 2

La poética de la representación ha sido prominente en la poesía latinoamericana. Sus matices se han ido confeccionando a partir de la diferenciación temática o propositiva de cada autor. Tenemos, por ejemplo, la poesía como recuerdo: vallejana y lórica: “Los guardadores de la nostalgia / rememoran los días de oro”.<sup>30</sup>

La nostalgia -ese “tiempo de arraigo”<sup>31</sup> que busca en la aldea una época perdida- ha estado presente en la lírica española desde su época cortesana en el siglo XV. Frente a la entropía que lo consume todo, se añora lo que alguna vez hubo y ya se ha ido. “*Qualquiera tienpo passado / fue mejor*”,<sup>32</sup> dicen las coplas de Manrique (Sevilla, 1494), que no sólo se lamentan ante el paso del tiempo sino que también desarrollan el tópico del *ubi sunt*, propio de toda la poesía moderna española: ¿dónde están? ¿Qué se han hecho?

Y así como Manrique lamenta la muerte de su padre, Roberto Piva escribe su epicedio ante el suicidio de Hart Crane, dando cuenta del tiempo y la inmensidad que nos acecha:

Existem estrelas por toda parte & gelo  
não caminhamos mais  
& o Tempo passa<sup>33</sup>

---

<sup>24</sup> Dylan Thomas, “In my Craft or Sullen Art” en *Death and Entrances* (1946).

<sup>25</sup> Heidegger: 140.

<sup>26</sup> Virginia Wolf, *A Room of One's Own* (1929).

<sup>27</sup> Heidegger: 143.

<sup>28</sup> Rimbaud: 113. Es en sus cartas del vidente (*Lettres du Voyant*, 1871), enviadas a su protector, Georges Izambard, que Rimbaud presenta su programa poético de desarreglo de los sentidos a fin “d’arriver à l’inconnu” [llegar a lo desconocido].

<sup>29</sup> Heidegger: 147.

<sup>30</sup> Vitale: 103.

<sup>31</sup> Teillier: 10-19. El texto “Por un tiempo de arraigo” fue publicado originalmente en el periódico *El siglo* el 13 de noviembre de 1966 (página 15). Luego se vuelve a mencionar en *Muertes y maravillas*. Cabe resaltar que la concepción lórica de la poesía teillieriana postula el contacto con la tierra y sus raíces aldeanas en oposición al éxodo y el cosmopolitismo que Teillier veía con sospecha en algunos poetas de la década del cincuenta; especialmente en Enrique Lihn, cuyo poemario, *Poesía de paso*, recibió el Premio Casa de las Américas el mismo año en que este artículo fue publicado.

<sup>32</sup> Manrique: 5.

<sup>33</sup> Piva: 110. Traduzco: “Existen estrellas por todas partes y hielo / no caminamos más / y el tiempo pasa”.

A principios del siglo XX, Machado escribió el poema “El viajero”, añorando la juventud perdida en la imagen del “querido hermano / que en el sueño infantil de un claro día / vi[o] partir hacia un país lejano”.<sup>34</sup> De este modo, soledades y *saudades* se intersectan como lados de una misma moneda; o como la ganancia y la pérdida, que Flebas -el fenicio- olvidó bajo el mar.<sup>35</sup>

Otro aporte del siglo XX ha sido el de los vates realistas que buscan la imitación, ya sea de la naturaleza o de la sociedad. Entre estos, cabe mencionar a esos líricos militantes inspirados en el realismo socialista que concibieron la poesía como servicio y/o reflejo de la realidad social, enaltecendo palabras como “revolución” y “libertad”. No obstante, y más allá de las consabidas etiquetas, es probable que el mayor servicio civil que esta poética le haya prestado a la sociedad no haya sido ni la mimesis ni la instigación al combate, sino simplemente el desenmascaramiento de las imperfecciones de la realidad.<sup>36</sup> En tal sentido, la poesía cumple, como lo sugieren Adorno y Benjamin, una función iluminadora porque penetra en lo impenetrable de la realidad cotidiana. Es una “iluminación profana”<sup>37</sup> que alumbraba en la oscuridad. William Carlos Williams<sup>38</sup> y el minimalismo bukowskiano y carveriano dan muestra de ello porque irrumpen y desenmascaran aquello que en la sociedad norteamericana prevalece oculto: el vacío y el fragmento, trozos sueltos del cimiento americano que Whitman no logró incluir en la argamasa de su viril mampostería.

Lo anterior confirma que la realidad supera el realismo porque el riesgo de éste es la redundancia, lo absurdo de la obviedad. Quizás por ello muchos poetas épicos<sup>39</sup> auguren la muerte de la poesía cuando lo que evidencian no es sino la decadencia de la poesía épica, cuando no su fin. Por ello, después de Auschwitz, Adorno sentencia que ya no es posible escribir poesía.<sup>40</sup> Paul Celan rompe, sin embargo, el círculo de lo previsible, dejando al descubierto la fuga de la Muerte que sube convertida en humo por las chimeneas:

Leche negra del alba te bebemos de tarde  
te bebemos al mediodía y en la mañana  
te bebemos de noche.<sup>41</sup>

### 3

---

<sup>34</sup> Antonio Machado et al.: 8.

<sup>35</sup> T. S. Eliot. “Death by Water” [Muerte por agua] en *The Waste Land* (1922).

<sup>36</sup> Adorno: 10.

<sup>37</sup> Benjamin: 227.

<sup>38</sup> William Carlos Williams, *Paterson* (1946, 1948, 1949, 1951, 1958). Estos cinco libros reflejan la visión de reportero de la realidad que W.C. Williams le asignaba a la figura del poeta.

<sup>39</sup> Entre muchos, Raúl Zurita en “Cuando la vida es un poema” (entrevista de Patricio Fernández, *El país*, 7 de julio de 2012).

<sup>40</sup> Theodor W. Adorno. *Kulturkritik und Gesellschaft* [Crítica, cultura y sociedad] (1951). Esta cita también ha sido traducida como “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

<sup>41</sup> Paul Celan: “Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags un morgens wir trinken sie / nachts” en *Der Sand aus den Urnen* [La arena de las urnas], Viena, 1948 (Boso: 190-91).

Hace más de cuarenta años el profesor Hugo Montes ofrecía una visión de la tendencia creadora o creacionista de la poesía.<sup>42</sup> Y aunque parezca redundante hablar de poesía como creación, Montes situaba esta tendencia en un momento específico, la vanguardia histórica: el imaginismo de Pound, los surrealistas, Huidobro, el movimiento ultraísta, los concretistas brasileños, Dadá, los expresionistas y estridentistas, y tantos otros. De algún modo, en estos movimientos subyace un concepto de lo poético *en sí* en tanto quehacer puro con la palabra, tal como lo quiso Juan Ramón Jiménez en su destierro y que Ortega y Gasset llamara deshumanización del arte.<sup>43</sup> Centrar la mirada en el visillo de la ventana antes que en el paisaje que descubre parece ser el objetivo de esta poética. Su atención, por tanto, está puesta en el objeto de arte antes que en su mensaje, dando pábulo al formalismo<sup>44</sup> y a la nueva crítica.<sup>45</sup>

Pero la vanguardia también es riesgo, experimentalismo y revolución. Se *manifiesta* en sus múltiples manifiestos y diatribas que intervienen en el espacio público expresando un sinnúmero de propuestas radicales. Para los surrealistas, por ejemplo, la revolución se hacía mezclando arte y vida, puesto que en la maravilla habita la belleza compulsiva que borra la línea divisoria que separa a ambos. Breton da cuenta de los vasos comunicantes que conectan los sueños con la realidad. Y tal conexión -o sincronía- se realiza a través de los procedimientos del azar objetivo, que es una “forma de manifestación de la necesidad”.<sup>46</sup> Es esta coincidencia entre lo cotidiano y lo onírico la que forma el tramado del mundo. Haciendo eco de las palabras de Heráclito, Breton sostiene que “los hombres en su sueño trabajan y colaboran en los acontecimientos del universo”.<sup>47</sup> Y si bien la emoción implica -tanto en el sueño como en la vigilia- la pérdida de la noción de tiempo,<sup>48</sup> la idea de futuro no deja de ser parte constitutiva del imaginario vanguardista. Al contrario, funda su razón de ser porque en el porvenir es donde la vanguardia busca lo nuevo y lo novedoso. En efecto, su tarea imperiosa es realizar el futuro en el presente para anticipar el curso de la historia.<sup>49</sup> El tiempo de la modernidad vanguardista es progresivo y su estética reclama originalidad. Tal vanguardismo agresivo se expresa en el futurismo de Marinetti,<sup>50</sup> pero también en el creacionismo aéreo de Huidobro<sup>51</sup> y en el tren transiberiano de Cendrars,<sup>52</sup> porque en la época de la reproducción mecánica del arte,<sup>53</sup> la tecnología juega un rol fundamental. La

---

<sup>42</sup> Montes: 56.

<sup>43</sup> José Ortega y Gasset. La dehumanización del arte (1925).

<sup>44</sup> El formalismo ruso surgió en la segunda década del siglo XX y tuvo como objetivo desarrollar un método científico de estudio de la literatura alejado del impresionismo y el subjetivismo para centrarse exclusivamente en el análisis de los mecanismos del funcionamiento interno de la obra literaria.

<sup>45</sup> En los años treinta surgió en Estados Unidos e Inglaterra una corriente crítica llamada *New Criticism* que abogaba por un análisis inmanentista del texto literario. Esta corriente se estableció como oposición a la crítica histórica marxista y a las corrientes de interpretación psicoanalíticas de la época.

<sup>46</sup> Federico Engels (Breton: 94).

<sup>47</sup> Breton: 139.

<sup>48</sup> Idem: 51.

<sup>49</sup> Enzensberger: 80.

<sup>50</sup> Filippo Marinetti, Manifiesto Futurista (1909).

<sup>51</sup> “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor” (Huidobro: 19).

<sup>52</sup> Blaise Cendrars, La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (1913).

<sup>53</sup> Walter Benjamin, L’Oeuvre d’Art à l’Époque de sa Reproductibilité Technique (1936).

vanguardia junta tecnología e historia que los futuristas<sup>54</sup> hacen estallar como un cañón de guerra. Pero también establece un correlato con el paraíso rojo de Mayakovski,<sup>55</sup> quien presintió el suicidio de su colega Serguei Esenin<sup>56</sup> en un cuarto de hotel barato; y no alcanzó a Ana Ajmátova<sup>57</sup> en la cola de los diecisiete meses ante las mazmorras del paraíso proletario, porque él mismo también se había suicidado.

#### 4

La polémica entre el *arte por el arte* versus el *arte comprometido*, antípodas ideológicas de una discusión bizantina extendida desde la época de entreguerras hasta -quizás- el “fin de la historia” soviética, no ha sido sino una falsa dicotomía entre mensaje y forma, dividiendo a republicanos de un mismo bando y generando purgas en los maquis de la resistencia: Aragon, Breton y compañía.

Claro está que toda forma contiene su contenido; por tanto, la poesía es, al ser histórica, política. En tal sentido, no sólo el escritor se compromete con su tiempo, a decir de Sartre,<sup>58</sup> sino que también la forma adquiere un compromiso por cuanto es parte del devenir de los hechos que conforman la memoria colectiva. Esto, que tan bien expuso la escuela de Frankfurt, no fue comprendido por los poetas de la propaganda, cuyos poemas han sido panfletos antes que manifiestos, o discursos antes que poesía.

#### 5

Poetizar también es una herramienta de conocimiento. El poeta explora su interior y examina su conciencia. Artaud se ausculta en el país de los tarahumaras<sup>59</sup> y Néstor Perlongher aspira a conocer la luz que le brinda la liana sagrada.<sup>60</sup> Lo mismo hace el boliviano Saenz, que en la noche del alcohol se sale del cuerpo.<sup>61</sup> Y Alejandra Pizarnik se mira como si fuera otra y viera a una niña que pierde el lenguaje hasta hallar el silencio.

#### CUARTO SOLO

Si te atreves a sorprender  
la verdad de esta vieja pared;  
y sus fisuras, desgarraduras,  
formando rostros, esfinges,  
manos, clepsidras,  
seguramente vendrá  
una presencia para tu sed,  
probablemente partirá

---

<sup>54</sup> En su Manifiesto futurista se lee: “Nosotros, por el contrario, queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo” (Osorio: 21). Queda claro su carácter fascista al glorificar la agresividad y la guerra como “sola higiene del mundo” (Osorio: 22).

<sup>55</sup> “La guerra y el mundo” (Mayakovski: 92-130, 1993) y “A plena voz” (Mayakovski: 60-9, 1999).

<sup>56</sup> “Hasta pronto, amigo mío, sin gestos ni palabras / no te entristezcas ni frunzas el ceño. / En esta vida el morir no es nuevo / y el vivir, por supuesto, no lo es” (Esenin: 65).

<sup>57</sup> Ana Ajmátova, Réquiem (Alemania 1963, y URSS 1987), poemario escrito entre 1935 y 1940 en homenaje a los prisioneros de Stalin y a su hijo, Lev, encarcelado en 1938.

<sup>58</sup> Jean Paul Sartre, “Qu’est-ce que la littérature?” (1947) en Situations II (1948).

<sup>59</sup> Antonin Artaud. Les Tarahumaras (1947).

<sup>60</sup> Néstor Perlongher. Aguas aéreas (1991).

<sup>61</sup> Jaime Saenz. La noche (1984).

esta ausencia que te bebe.<sup>62</sup>

Algo similar le ocurre a la norteamericana Sylvia Plath, que se transmuta en “Lady Lázaró” para resucitar antes de recorrer el último tramo.<sup>63</sup> Hay poetas que exploran para sentir el mundo porque la poesía es una forma de saber y de ser. Es una manera de videncia que, por ejemplo, impulsó a Rimbaud a perderse en África, o a Nerval, que presentía los ojos espías del muro,<sup>64</sup> a colgarse de una farola del siglo diecinueve. En la tradición británica, este demonio oscuro condujo a Blake por los caminos del exceso: los senderos de la sabiduría que conjugan cielo e infierno.<sup>65</sup> Y para no estar en casa sino en una visión, como en Xanadú<sup>66</sup>, Coleridge comió luz de amapolas para beber la leche del paraíso que sabe a miel. Una vez más, el poeta es un ser a destiempo, porque su brillo se cristaliza en una zona intersticial: la *interzona*,<sup>67</sup> entre un aquí y un después que no es presente ni futuro sino devenir, región transparente entre la tierra de los hombres y el Olimpo de los “seres celestes”.

Pero cualesquiera sean las peculiaridades de estas poéticas, todas se resumen en un punto: fundan lo permanente a través de su materia: el lenguaje. Y tal fundación ocurre en un momento específico. El resto -las peculiaridades- es el detalle, lo que hace que cada una de esas voces se diferencie y construya un ser potencial: la imagen de un pueblo, una época, una cultura o subcultura, un infierno, purgatorio o paraíso,<sup>68</sup> o quizás un anteparaíso.<sup>69</sup> antípoda del Edén como imagen de la dictadura chilena; o una nueva novela,<sup>70</sup> que dibuje las señales de ruta para hallar la salida de escape del lugar común y lo obvio: el régimen. Porque en esas páginas pulcras de la NN (noticias nuevas, vida nueva) se reconstruye la casa bombardeada -sitiada y desmoronada- para abrir el imaginario que las botas marciales habían empobrecido. Poesía de vanguardia que define la casa como alegoría del Estado-nación, tal como un hotel podría serlo de la transición, sin importar si la casa sea de barro<sup>71</sup> o de palabras.<sup>72</sup>

Pero la poesía también puede revelar una región, un paisaje, un barrio, una geografía psíquica, un continente o, simplemente, una patria, tal como lo quiso Lugones.<sup>73</sup> Otras veces sólo se construye una generación y con eso basta, tal como lo hicieron Ginsberg<sup>74</sup> y los escritores *beat*<sup>75</sup> al sentar las bases del movimiento hippie y la

---

<sup>62</sup> Pizarnik: 32.

<sup>63</sup> Sylvia Plath, “Lady Lazarus” en *Ariel* (1965, póstumo).

<sup>64</sup> Gérard de Nerval escribe en su poema “*Vers Dorés*” [Versos dorados] de 1845: “Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t’édie” [Teme, en el muro ciego, la mirada que te espía] (Jullian: 177).

<sup>65</sup> William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793).

<sup>66</sup> Samuel Taylor Coleridge. *Kubla Khan* (1816).

<sup>67</sup> William S. Burroughs, *Interzone* (1989). Cabe mencionar que éste fue el título considerado tentativamente para su novela *Naked Lunch* (1958).

<sup>68</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1304-1321).

<sup>69</sup> Raúl Zurita, *Anteparaíso* (1982).

<sup>70</sup> Juan Luis Martínez, *La nueva novela* (1977).

<sup>71</sup> Alvaro Ruiz, *Casa de barro* (1991).

<sup>72</sup> Carmen Berenguer, *La casa de la poesía* (2008).

<sup>73</sup> Leopoldo Lugones, autor de *Lunario sentimental* (1909), publicó también un ensayo nacionalista titulado *Mi beligerancia* (1920).

<sup>74</sup> Allen Ginsberg, *Howl* (1956).

<sup>75</sup> Jack Kerouac, William Burroughs, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen y Gregory Corso, entre otros.

contracultura norteamericana. Pero también se puede idear un siglo, un tiempo, un momento de espera, un ensueño, la transparencia o un monstruo. El poeta chino, Gu Chen, acusado por Mao de “nebuloso”, intuyó desde su destierro en Nueva Zelanda, el tiempo de China que ahora comienza. La poesía y el destino de sus cultores es impredecible y misterioso: “Mustio es el cielo, / mustio el camino, / mustios los edificios, / mustia la lluvia / en este lugar / mustio y muerto / dos niños caminan / uno es rojo e intenso / el otro verde y claro”.<sup>76</sup> A pesar de que hoy en día Gu Chen es rescatado como uno de los grandes poetas del siglo por el gigante asiático, su nombre fue silenciado en la plaza de Tian’anmen. Tenía que volverse loco y morir trágicamente para ser condecorado con las medallas de la poesía nacional. Tenía que volverse inofensivo.

Lo cierto es que el poeta es un devenir y su poesía un misterio porque marca el ritmo de sus palabras con un pie en este mundo mientras con el otro vislumbra a los dioses en esa zona desconocida que mantenía a Rilke en el asombro y el desconcierto: “¡Oh, todo ángel es terrible!”<sup>77</sup>

## 6

En poesía castellana hay dos hitos: Góngora y Darío. El primero inventa los retruécans y le saca chispas a la sintaxis de la lengua de Cervantes, develando sus huesos. El segundo funda un continente, o más bien le da “autonomía poética”,<sup>78</sup> a pesar de su espejo simbolista y parnasiano.

Es cierto que El Libro de Apolonio<sup>79</sup> creó el verso alejandrino en lengua castellana. Y también es cierto que El Cid<sup>80</sup> sirvió para inventar España como La Araucana<sup>81</sup> para fundar Chile. Pero no fue sino hasta la aparición de Vallejo<sup>82</sup> que la poesía hispánica se hizo hispanoamericana. Ya Borges<sup>83</sup> lo había intentado, fervorizando una ciudad que devendría: Buenos Aires. Así también lo había hecho Baudelaire,<sup>84</sup> reinventando París y dándole un giro definitivo a la prosa poética francesa. Algo similar hizo Seferis,<sup>85</sup> reescribiendo el mito griego.

Pero las poéticas hispanoamericanas han tenido su propio derrotero, navegando en un “agua de origen y ceniza”.<sup>86</sup> Después de su travesía cosmopolita, Girondo<sup>87</sup> atraganta el castellano argentino en la más médula de la lengua misma, mientras que

---

<sup>76</sup> Gu Cheng. Trad. Harold Alavarado Tenorio [?]. Revista colombiana de poesía Arquitrave (www.arquitrave.com).

<sup>77</sup> Rainer Maria Rilke: “*Jeder Engel ist schrecklich*” en Duineser Elegien (1923).

<sup>78</sup> Rama: 60.

<sup>79</sup> Libro de Apolonio, anónimo (1250).

<sup>80</sup> Cantar de Myo Çid, anónimo (1110-1140).

<sup>81</sup> Alonso de Ercilla y Zúñiga, La Araucana (1569, 1578 y 1589).

<sup>82</sup> César Vallejo, Trilce (1922).

<sup>83</sup> Jorge Luis Borges, Fervor de Buenos Aires (1923).

<sup>84</sup> Charles Baudelaire, Le Spleen de Paris (1869).

<sup>85</sup> Giorgos Seferis, Μυθιστόρημα [Mythistorima, novela mítica] (1935).

<sup>86</sup> Pablo Neruda, “*Walking Around*”, Residencia en la Tierra (1935).

<sup>87</sup> Oliverio Girondo, Veinte poemas para leer en el tranvía (1922) y En la masmédula (1953).

Mistral<sup>88</sup> y Storni<sup>89</sup> componen a pesar de la rima modernista. Neruda canta un canto a sí mismo y a la tierra, elaborando una de las poesías telúricas y volcánicas más poderosas del siglo XX. Al mismo tiempo, Vallejo excava como minero -a decir de Octavio Paz<sup>90</sup>- en las profundidades del ser. Huidobro<sup>91</sup>, elegante y francés, otea como un azor en las alturas para escribir el mundo que debiera ser; no el que es, rescatando la autonomía poética que a través de su pluma deja de servir al proyecto mimético, realista, folclórico y criollista: "Non Serviam".<sup>92</sup> De paso, arremete contra la ensoñación onírica surrealista que, mediante los trucos de la escritura automática y los cadáveres exquisitos, aspiraba a la maravilla y la belleza compulsiva. No, dice Huidobro, el poeta no debe escribir con su inconsciente, sino con su *supraconciencia*: estado de delirio poético de lucidez vibrante que crea mundos autónomos y hace de la poesía "el lenguaje de la creación".<sup>93</sup>

Junto a Huidobro, Saúl Yurkievich propone a Vallejo, Neruda, Borges, Girondo y Paz como los verdaderos fundadores de la poesía latinoamericana. Vanguardia en pleno que, sin desmerecer su latinoamericanización del lenguaje, sigue sin responder la pregunta hecha por el modernismo brasileño: *¿tupi o no tupi?*<sup>94</sup>

7

Después de la vanguardia, un vendaval verbal expande la conciencia poética latinoamericana: antipoesía, barroquismo y mexicanidad: Parra,<sup>95</sup> Lezama Lima<sup>96</sup> y Octavio Paz.<sup>97</sup> Tres nuevas voces de representación: la voz de la tribu, el alambique musical y la piedra bajo el sol, que construye junto al convento de Sor Juana,<sup>98</sup> recluida y lejana, un templo que escarba en las entrañas del México profundo.

Posterior a estas tres voces de transición, la posvanguardia deviene realidad, integrando el canon. Ernesto Cardenal<sup>99</sup> ha escrito una poesía para la teología de la liberación, cósmica y sandinista, y además exteriorista, como la de José Coronel Urtecho:<sup>100</sup> bisagra inevitable entre el modernismo y la vanguardia. Gelman<sup>101</sup> ha revivido a los desaparecidos de épocas oscuras que se fueron cantando pío-pío como su tío Juan. Poesía coloquial y directa, como la de Benedetti<sup>102</sup> en Uruguay, la de Teillier<sup>103</sup> en Chile o la de Sabines<sup>104</sup> en México. Voces populares. Pacheco<sup>105</sup> es la voz

---

<sup>88</sup> Gabriela Mistral, *Desolación* (1992).

<sup>89</sup> Alfonsina Storni, *Ocre* (1925).

<sup>90</sup> Paz: 96.

<sup>91</sup> Vicente Huidobro, *Altazor* (1931).

<sup>92</sup> Huidobro, "Non Serviam", manifiesto leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914.

<sup>93</sup> Huidobro, "La poesía", conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1921.

<sup>94</sup> Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago* (1928).

<sup>95</sup> Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas* (1954).

<sup>96</sup> José Lezama Lima, *Dador* (1960).

<sup>97</sup> Octavio Paz, *Piedra de sol* (1957).

<sup>98</sup> Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), poeta y dramaturga novohispana del barroco latinoamericano.

<sup>99</sup> Ernesto Cardenal, *Epigramas* (1961), *Salmos* (1964), *Homenaje a los indios americanos* (1969) y *Cántico cósmico* (1989), entre otros.

<sup>100</sup> José Coronel Urtecho, autor del poema "Oda a Rubén Darío" (1927) y fundador del grupo Vanguardia.

<sup>101</sup> Juan Gelman, *Interrupciones II* (1988).

<sup>102</sup> Mario Benedetti. Su poesía puede ser leída en forma casi íntegra en sus gruesas compilaciones *Inventario uno* (1963), *Inventario dos* (1994) e *Inventario tres* (2003).

<sup>103</sup> Jorge Teillier, *Muertes y maravillas* (1971), *Para un pueblo fantasma* (1978) y *El molino y la higuera* (1993), entre otros.

<sup>104</sup> Jaime Sabines, *Tarumba* (1956) y *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973), entre otros.

del tiempo como sismo que resquebraja las ruinas en medio de un lago que jamás debió ser ciudad; y como trasfondo: el silencio de la luna. Gonzalo Arango<sup>106</sup> es el tiempo nadaísta del desquite mordaz e irónico frente a la violencia que devora. Perú es otra gran tradición; un modo de habitar en varios tiempos (aunque cada región de cada país siempre esté marcada por su propio biorritmo): Blanca Varela,<sup>107</sup> Cisneros<sup>108</sup> y Carlos Germán Belli,<sup>109</sup> entre otros, forman la arista que cierra el triángulo de la vanguardia peruana<sup>110</sup> y la Hora Zero<sup>111</sup>. Podría seguir: Uruguay, Nicaragua, Cuba, pero no es el caso. Los listados siempre ensombrecen.

Cabe, quizás, destacar la obra de Enrique Lihn:<sup>112</sup> metapoética y situada, por cuanto renueva la antipoesía, dudando de la escritura y descentrando el sujeto que enuncia como ventrílocuo excéntrico para habitar el lenguaje -o deshabitarlo- con “un poco de oscura inteligencia”.<sup>113</sup> En efecto, Lihn ha abierto nuevas ventanas al ser hispanoamericano que otras poéticas abstraídas en su propia retórica no se han logrado reproducir. No por nada, Bolaño,<sup>114</sup> Anaya<sup>115</sup> y Mario Santiago<sup>116</sup> bebieron de esa fuente verbal para mirar la realidad desde las alcantarillas de la ciudad de México. Quizás algo de ello haya en la novísima poesía de Leopoldo María Panero,<sup>117</sup> que desde su asilo psiquiátrico, revive la poesía española peninsular, tan desgastada después del exilio de sus mejores mentes.

Habrá que esperar a ver qué dicen los nuevos poetas, ahora que nuevas puertas se abren con la irrupción de la América profunda, indígena y secreta, y sus nuevas formas de percepción de la realidad. Es allí, entre el incienso chamánico y la casa azul,<sup>118</sup> rogándole a los ancestros y bebiendo ayahuasca,<sup>119</sup> cantándole a la floresta y volviéndose una sola voz con la noosfera, donde los poetas de este siglo podrán seguir habitando poéticamente la Tierra y el sueño del ser “humano” perviva a pesar de su ingrato olvido de “los seres celestes”.

## REFERENCIAS

---

<sup>105</sup> José Emilio Pacheco, Miro la tierra (1986) y El silencio de la luna (1994).

<sup>106</sup> Gonzalo Arango, “Primer Manifiesto Nadaísta” (1958) y Obra negra (1974).

<sup>107</sup> Blanca Varela, Concierto animal (1999).

<sup>108</sup> Antonio Cisneros, Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968).

<sup>109</sup> Carlos Germán Belli, ¡Oh, hada cibernética! (1961) y En alabanza del bolo alimenticio (1971, 1978).

<sup>110</sup> Entre los poetas de la vanguardia peruana, cabe mencionar, además de César Vallejo, a Martín Adán, César Moro, José María Eguren, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, entre otros.

<sup>111</sup> Algunos de los poetas que conforman este grupo de los años setenta son: Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora, Enrique Verástegui, Jorge Nájara y Carmen Ollé.

<sup>112</sup> Enrique Lihn, La pieza oscura (1963), Poesía de paso (1966), A partir de Manhattan (1979), Pena de extrañamiento (1986), Diario de muerte (1989), entre otros.

<sup>113</sup> Enrique Lihn, “Porque escribí”, La musiquilla de las pobres esferas (1969).

<sup>114</sup> Roberto Bolaño, Los perros románticos (1993) y Los detectives salvajes, novela (1998).

<sup>115</sup> José Vicente Anaya, “Manifiesto Infrarrealista” (1975) e Híkuri (1978).

<sup>116</sup> Mario Santiago Papasquiaro, Aullido de cisne (1998).

<sup>117</sup> Leopoldo María Panero, Así se fundó Carnaby Street (1970), Narciso en el acorde último de las flautas (1979), Heroína y otros poemas (1992), El tarot del inconsciente anónimo (1997), entre otros.

<sup>118</sup> Elicura Chihuailaf, De sueños azules y contrasueños (1995).

<sup>119</sup> Néstor Perlongher, El chorreo de las iluminaciones (1992, póstumo).

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory* [Teoría estética]. Trad. C. Lenhardt. Londres, Boston, Melbourne y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Surrealism” en *One Way Street and Other Writings*. Trad. Edmund Jephcott & Kingsley Shorter. Londres: NLB, 1979.
- BOSO, Felipe. *Veintiún poetas alemanes: 1945-1973*. Vol. III. Madrid: Visor, 1980.
- BRETON, André. *Los vasos comunicantes*. Trad. Agustí Bartra. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “The Aporias of the Avant-Garde”. Trad. John Simon. *Modern Occasions* [Ed. Philip Raliv]. Nueva York: Farras, Straus y Giroux, 1996.
- ESENIN, Serguei. *La confesión de un granuja*. Trad. Gabriel Barra y Jorge Teillier. Santiago de Chile: Universitaria, 1973.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 2001.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.
- JUARROZ, Roberto. *Undécima poesía vertical*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1988.
- JULLIAN, Marcel. *Anthologie de la Poésie Française*. Paris: Robert Laffont, 2005.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Xochicuicatl: Cantos floridos y de amistad*. México: JGH Editores, 1996.
- MACHADO, Antonio, Federico García Lorca y Miguel Hernández. *Tres poetas españoles*. Santiago de Chile: Colección Numen, 1956.
- MANRIQUE, Jorge. *Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte de su padre*. R. Foulché-Delboso, 1912.
- MAYAKOVSKI, Vladimir. *La nube en pantalones*. Trad. José Manuel Prieto. Madrid: Mondadori, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1916*. Trad. José Fernández Sánchez. Madrid: Visor, 1993.
- MERRILL, Christopher. *The Tree of the Doves*, Minnesota: Milkweed Editions, 2011.
- MONTES, Hugo. *De Platón a Neruda*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1967.
- OSORIO, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1998.
- PARRA, Nicanor. *Obra gruesa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. (Obras reunidas, volumen 1). São Paulo: Editora Globo, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. *La extracción de la piedra de locura*. Madrid, Visor, 1993.
- TEILLIER, Jorge. *Muertes y maravillas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- RIMBAUD, Jean Arthur. *Letres du Voyant*, Genève-Paris: Droit et Minard, 1975.
- VITALE, Ida. *Sueños de la constancia*, México: FCE, 1988.
- YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1978.