

El cambio en la poesía en español a partir de los años 40*

Guillermo Rodríguez Rivera

EN UN YA CANÓNICO ESTUDIO SOBRE LA POESÍA DE RUBÉN Darío, Octavio Paz la ha señalado como el origen de las dos grandes tendencias que marcan la poesía contemporánea de lengua española: la poesía de la “imagen insólita” y la del “prosaísmo”. (Paz, 1967: 12).

Esto es, Paz comprende estas dos grandes tendencias como las líneas organizadoras del discurso poético contemporáneo, por encima de las tendencias, escuelas o movimientos que van jalonando la historia de nuestra poesía en el siglo XX y, que de hecho, quedarían incluidas en ella. Aunque Paz se abstiene de hacer especificaciones en este sentido, su apreciación pareciera indicar que considera estas líneas como simultáneas, como fuerzas estructuradoras que no conocen una separación absoluta y que, incluso pueden, eventualmente, coexistir en la obra de ciertos poetas, como resultaría la del propio autor que se nos presenta como punto de partida del fenómeno: la de Rubén Darío.

Pero si Darío es punto de partida, la coexistencia se observará en otros autores, como señaladamente ocurre en la obra de César Vallejo. A la vez, otros poetas parecen moverse, en su evolución, de una tendencia a otra, mientras que algunos, al menos de modo general, parecen adherirse a una de las dos grandes líneas, que muestran una compleja evolución e interrelación a lo largo del siglo.

Se han ensayado diversas tipologías para explicar históricamente el fenómeno, antes y después de Octavio Paz y de su estudio sobre Darío. Acaso la primera, o al menos la primera que trasciende y va por ello a actuar como referencia

* Primer capítulo del libro en proceso *El viaje de Celso Emilio Ferrero*.

obligada, sea la propuesta formulada por el profesor Federico de Onís en su ya clásica *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), publicada en Madrid en 1934. En ella Onís pone en circulación el término posmodernismo¹, con el propósito de clasificar la compleja y diversa poesía que se produce en el ámbito de la generación que comienza a expresarse aproximadamente hacia la segunda década del siglo, la de la muerte de Darío, y en la que comienza a agotarse la fuerza del modernismo. Resultan extremadamente lúcidas las siete vertientes en que Onís reparte a los poetas posmodernistas, a pesar de que hoy –sesenta años después, claro–, podamos quedar descontentos o insatisfechos por la ubicación de algunos nombres e, incluso, advertir un dislate estructurador en la concepción de la tipología, pues mientras seis de las vertientes responden a proyecciones estéticas, expresivas, la vertiente “poesía femenina” (dentro de la cual aparecen las grandes poetisas del período: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, *et. al.*) respondería, en rigor, a fundamentaciones sociosexológicas porque, de hecho, atendiendo a su expresión, estas autoras podrían repartirse entre las otras vertientes que se presentan. Hoy, algunos poetas que Onís coloca dentro lo que denomina “ultramodernismo” –el momento posmodernista que prosigue la insurgencia verbal del modernismo y se aproxima así al ultraísmo –nos parecen plenamente vanguardistas en lo más medular y significativo de sus obras, como Oliverio Girondo, Mariano Brull, Francisco Luis Bernárdez, Jaime Torres Bodet, o Nicolás Guillén. Aunque –dicho sea para concluir el apartado de las discrepancias con respecto al esencial trabajo de Onís–, el término ultraísmo, al uso entonces en España y Argentina, hoy parecería menos apropiado que el de vanguardismo que, ciertamente, apresa más fielmente el carácter fusionador de ese importantísimo momento de las letras hispánicas.

En cualquier caso, de la importante clasificación onisiana nos van a interesar, de momento, las tendencias que él denomina “prosaísmo sentimental” y “reacción hacia la ironía sentimental”. No pareciera existir una diferencia sustancial entre ambas vertientes, a no ser tal vez ese mismo carácter “reactivo” de la segunda de ellas. Es esta, precisamente, la que el autor advierte como la más típicamente posmodernista, porque es, –lo dice al presentar la obra del colombiano Luis Carlos López– “el modernismo visto del revés”. Y precisa: “el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en la ironía, actitud correspondiente a la de los posrománticos respecto del romanticismo”. (Onís, 1934: 851)

Apoyándose obviamente en la concepción de la evolución del arte como cadena de negociaciones dialécticas, que implican la superación de los valores que se agotan y automatizan y asimismo la asimilación de la etapa que se vence, Onís entiende este prosaísmo irónico como la necesaria negación del

¹ Por supuesto, el término acuñado por de Onís, nada tiene que ver con lo que se ha denominado posmodernismo en la Europa posterior a los años ochenta.

esteticismo modernista, del costado más extenso y sensual de la tendencia que había señoreado en los momentos iniciales de ella en Darío, señaladamente en *Azul...* y *Prosas profanas*. Los textos que Luis Carlos López reúne en *De mi villorio* (1908) contradicen, en su elemental cotidianidad y en el manejo de un léxico afín a ella, los entornos ideales del “Coloquio de los centauros” y de “Sonatina”, aunque ya el propio Darío había ensayado una poesía de la experiencia y de la inmediatez en los prodigiosos versos de “Allá lejos”, incluidos en sus *Cantos de vida y esperanza* (1905).

Es claro que la *Antología...* de Onís sólo puede considerar el momento posmodernista del prosaísmo contemporáneo. Al momento de su edición está en pleno auge la renovación que en ella se denominará ultraísmo y que nosotros preferimos identificar bajo el término más abarcador de vanguardismo y en el que vuelve a dominar, aún más que en el modernismo, la poesía de “la imagen insólita”. Repárese, no obstante, en el perspicaz apunte de Onís sobre las correspondencias entre posmodernismo y posromanticismo.

A la altura de los años sesenta otro importante poeta y crítico, el cubano Roberto Fernández Retamar, vuelve a acercarse al fenómeno del prosaísmo, que conocerá una nueva irrupción a partir de los años cuarenta del siglo, pero sobre todo en los años cincuenta y sesenta. Definiendo lo que él denomina “poesía conversacional” —la que considera diferente de la “antipoesía”— Fernández Retamar toma el esquema onisiano y nos presenta una interesante comprensión de la evolución de la poesía en lengua española, que coloca a los momentos *pos* (v. gr. posromanticismo, posmodernismo, posvanguardismo) como movimientos que funcionan con respecto a una poesía mayor contra la que reaccionan. Los prosaístas Campoamor, Luis Carlos López o Nicanor Parra, serían ejemplos paradigmáticos de ese “ver al revés” los previos hallazgos de Zorrilla, Darío o Neruda (Fernández Retamar, 1984: 88 y ss.)

En este estudio, así como en una entrevista que años después concede el poeta y crítico al argentino César Fernández Moreno, Fernández Retamar, sin dejar de reconocer similitudes, señala la diferencia entre la “antipoesía” —que él ve regida por la obra del chileno Nicanor Parra— y “poesía conversacional”, a su modo de ver, fruto del trabajo de un vasto número de poetas entre los que se destaca, paradigmáticamente, el nicaragüense Ernesto Cardenal.

Volveremos sobre este punto al reseñar y tratar la aparición de esta poesía, de este segundo prosaísmo del siglo xx hispánico, pero quisiera enunciar ahora la hipótesis que trataré de demostrar en las páginas que siguen. Considero que antipoesía y poesía conversacional (hay al menos dos términos más que designan esta poesía en Hispanoamérica: poesía de la existencia y exteriorismo) forman parte de una vasta transformación de la poesía de la lengua, que se inicia a partir de los años cuarenta, y que abarca el trabajo de muy importantes autores de, al menos, tres generaciones poéticas en el ámbito del español. Mi propósito, en este acercamiento a la definición y el despliegue de esta poesía, será tratar de hallar una periodización que se aproxime más a la consideración de la poesía de “la imagen insólita” y la del “prosaísmo” como tendencias rectoras de la poesía del siglo xx, y evada tipologías que muchas veces

son definiciones de combate, armas en las peleas de poetas y críticos y, por ello, necesariamente coyunturales y parciales.

En su acercamiento a la poesía conversacional, Roberto Fernández Retamar apunta con perspicacia la importancia de César Vallejo como antecedente de esta poesía (ibid. 103). Y me parece necesario recordar que la sombría década del 40 –la de la instauración del franquismo en España, la de la plenitud del nazifacismo y del stalinismo, la de la Segunda Guerra Mundial, la de las explosiones atómicas en Hiroshima y Nagasaki–, es antecedida en lo inmediato por un acontecimiento inaugural: la edición de los libros de madurez de César Vallejo.

Muerto el poeta en 1938, su viuda y sus amigos organizan la edición de un libro plenamente construido por el poeta, y entregado a las prensas de la República Española (me refiero, por supuesto, a *España, aparta de mí este cáliz*) y de los poemas posteriores a *Trilce* (incluido *España...*), reunidos bajo el excelente título de *Poemas humanos* (1939).

Formado en el ámbito del posmodernismo hispanoamericano, Vallejo presenta, desde su primer poemario –*Los heraldos negros* (1919)–, impresionantes acercamientos a un prosaísmo que no está en lo absoluto escindido de lo que Onís llamaba ultramodernismo, la poesía posmodernista que prosigue la insurgencia verbal del modernismo para acercarse a la vanguardia. Textos como “La de a mil” o “A mi hermano Miguel” lo demuestran. El prosaísmo irrumpirá en poemas de *Trilce* (1922), por otra parte, libro paradigmático del vanguardismo hispanoamericano, y en muchos textos de su madurez. Creo, pues, que aquella edición de 1939 va a dejar pronta huella en la poesía de la lengua.

En 1944 aparece en Madrid el libro de Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*. Integran de la Generación del 27, Alonso sólo había editado antes un libro en la órbita de la poesía pura –*Poemas puros. Poemillas de ciudad*, Madrid, 1921–, pero va, ese año de 1944, a producir una honda conmoción en la sosegada poesía española de posguerra. El propio Alonso reconoce su personal transformación, tras la experiencia de la guerra española. A propósito de este cambio, escribirá, años después:

Si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta. Mi primer librito es anterior (1921) a la constitución más trabada del grupo. Las doctrinas estéticas de hacia 1927 que para otros fueron estimulantes, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme con libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española. Los poemas más antiguos de *Hijos de la ira* (1ª edición, 1944) son de 1930, pero la mayor parte, posteriores a 1940 (Alonso, 1952: 169).

Es innegable que el “terremoto” que representa *Hijos de la ira* en su contexto español –la expresión es de Emilio Alarcos Llorach–, tiene mucho que ver con la propuesta estética que centraba la poesía dominante en la España de la primera fase de la posguerra. Es el momento de auge de la revista *Garcilaso*, fundada en 1943 por José García Nieto. Llevaba como subtítulo el de

Juventud creadora, el mismo nombre de una tertulia que se reunía en el café Gijón, de Madrid. Identificada plenamente con la situación política surgida de la guerra, *Garcilaso* reunirá poetas de diversas variantes expresivas, aunque esencialmente dominará la proyección que propone García Nieto como caudillo del grupo, que él sintetiza en un artículo de 1943: “Y el poeta –gracias a Dios– se encontraba mejor en las églogas de Garcilaso que a las puertas herméticas adrede, de ventanucos imperceptibles, de las últimas formas de ‘dadá’ o del ‘surrealismo’”. (Rodríguez Puertolas, 1986: 483).

Emilio Alarcos Llorach, quien es –al decir de JoséMaría Castellet, de quien tomo la cita que sigue– “el crítico que ha visto con mayor finura y exactitud la evolución de la poesía española de los primeros años de la posguerra”, describe así el efecto del poemario de Dámaso Alonso:

teníamos el oído y el alma tan hechos al sonetito, a las octavas, a los interminables trenes de mensajería en tercetos y a las bellas palabras como *rosa* o *mármol*, que casi no podíamos sospechar que sin estrofas y con palabras feas como *lamprea* y *caballones* y *piltrafa* se consiguiese poesía y, encima, poesía que se ahincaba muy dentro nuestro. Era sorprendente, sí, pero tenía que ocurrir forzosamente: la rehumanización de la poesía. (Castellet, 1962, pp. 67-68).

Es sumamente interesante cómo va organizándose un proceso análogo a este tránsito en ámbitos hispánicos que tienen entonces poco contacto con la poesía de España y en los que actúan circunstancias históricas diferentes.

En 1943, el cubano Virgilio Piñera había dado a conocer un extenso poema editado como cuaderno bajo el título *La isla en peso*. Integrante posterior del grupo Orígenes (reunido en torno a la famosa revista), diríamos que Piñera ve “del revés” la mitificación de lo cubano, la exploración de las esencias del país que Lezama Lima llamaría “insularismo”. La Cuba de *La isla en peso* es de una fática contingencia, telúrica, carnal, como vista por la mirada de Mersault o de Roquentin. “Festín para existencialistas” la considera Cintio Vitier (Vitier, 1970: 481). Texto agresivo matizado por frecuentes prosaísmos, desmitificador, desaliñado, *La isla en peso*, deja sentir, sin embargo, un inequívoco sustrato de dolor, de autocompasión que el hablante poemático quiere arrojar de sí, pero que emerge, pese a todo. Es el tono que se afirmará rotundamente en una magistral antielegía que Piñera publicará al siguiente año bajo el título de “Vida de Flora”, en su libro *Poesía y prosa*:

Tú tenías grandes pies y un tacón jorobado.
Ponte la flor. Espérame, que vamos juntos de viaje
[...]
Un gran ruido se sentía en tu cuarto. ¿A Flora
qué le pasa?
Flora, cuántas veces recorrías el barrio
pidiendo un poco de aceite y el brillo de la luna
te asustaba.

De pronto subían tus dos monstruos a la cama
tus monstruos horrorizados por una cucaracha.

[...]

Un aire feroz ondulando por la rigidez tus dos
plantas
todo eso que tú pensabas cuando la plancha te doblegaba.

Flora, te voy a acompañar hasta tu última morada.

Tú tenías grandes pies y un tacón jorobado.

Narrador y dramaturgo –poeta ocasional se ha llamado él mismo–, Piñera da al texto lírico un carácter diegético que evidencia la contaminación de esta poesía prosaísta, poesía de préstamos genéricos y de fusiones de texturas.

En España resulta claramente visible el camino que va de *Hijos de la ira a Tranquilamente hablando*. Hay, diríamos, una solución de continuidad que podemos seguir bastante más acá de este libro de Gabriel Celaya, como trataremos de hacer ver en las páginas que siguen. No creo que en Cuba los poemas existenciales de Virgilio Piñera incidan con la misma fuerza en los grandes poemas conversacionales que se escriben en 1949, casi inmediatamente después: *Conversación a mi padre*, de Eugenio Florit, y *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego.

Lo que en Piñera proviene de su central trabajo de narrador y dramaturgo y, acaso, de algún contacto lateral con la literatura antillana de lengua francesa –Vitier apunta la incidencia en *La isla en peso* del *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire (ibid.)–, se produce en Florit y Diego por necesidades de sus propias evoluciones como poetas y, al hablar de otras fuentes, por contactos de la literatura de lengua inglesa.

La elegía *Conversación a mi padre* se aproxima al desaliño del prosaísta posmodernista José Zacarías Tallet en su “Elegía diferente”. Escribe Florit:

(Con todo esto, padre mío,
dirás que me estoy poniendo viejo;
y tendrás razón.
Ya a mis años prefiero
llegar a casa y colgar el abrigo y el sombrero,
y beber una taza de té con limón
o el chocolate junto a la ventana.
Como gracias a Dios no tengo frío
tranquilamente dejo
que haga el gato lo que le dé la gana.
Y si esto del frío y del gato
nada tiene que ver,
la cuestión es pasar el rato
tú yo y el que me quiera leer.)

Radicado en Estados Unidos desde 1940, Florit está, por supuesto, mucho menos inserto en el acontecer literario de Cuba que Eliseo Diego, uno de los fundadores de *Orígenes*, que por entonces domina el panorama de las revistas literarias cubanas.

De más está señalar la enorme distancia –calidad incluida–, que media entre la poesía de José Lezama Lima y la de los poetas que en España integran la revista *Garcilaso*.

Con materias que vienen de muchas fuentes, desde Góngora hasta los surrealistas, y con su original percepción de lo cubano, Lezama conforma un neobarroco que lleva a un nivel de eclosión el dominio de la “imagen insólita” en el ámbito de la lengua. Curiosamente, al punto de partida de su concepción de la poesía lo aproxima notablemente Juan Ramón Jiménez.²

Cintio Vitier cita una carta que se fecha, nos dice, tres años después de la edición de *Enemigo rumor*, esto es en 1944. Allí escribe Lezama:

Se convierte a sí misma la poesía en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable. (Vitier, cit., 444).

Resulta imposible no recordar las distancias apreciadas por Juan Ramón Jiménez entre lo inefable (la poesía) y lo fable (la literatura). Pero mientras el andaluz trata de salvar o al menos de paliar esa distancia imborrable con la progresiva conformación de texto neto, desnudo (“la transparencia, dios, la transparencia”) Lezama emprende su batalla con lo que Vitier llama la “avidez regia” (ibid., 445). Esto es con la conformación de un cosmos o caos de criaturas verbales que se resuelven en una incesante progresión de la metáfora, la cual llega casi a adquirir en los textos lezamianos una dimensión autónoma en la que el tenor es independiente de todo vehículo o sentido recto. Sus poemas son, afirma Vitier, “respuestas simbólicas, fuera de todo determinismo, en una especie de señorial cortesanía trascendente, donde la creación adquiere la distancia transmutadora de un ceremonial” (ibid., 446-447).

La intensa respuesta lezamiana a este desafío engendrará una alucinante poesía que llenará poderosamente esos años cubanos y producirá discípulos e, inevitablemente, epígonos. Creo reconocer en Eliseo Diego a uno de los primeros: de los mayores y más legítimos discípulos, hasta en su válida negación de ciertas propuestas del maestro.

² Es bueno recordar la estancia de tres años (1936-39) de Juan Ramón Jiménez en Cuba. Ella sería fundamental en la formación de los más jóvenes del grupo después nucleado en torno a la revista *Orígenes*. Con José Lezama Lima, Juan Ramón sostendría un famoso “Coloquio”, que el poeta cubano recoge en libro unos años después. (Ver: Cintio Vitier: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Arte y Literatura, 1981).

Cintio Vitier ve dos proyecciones en *La Calzada de Jesús del Monte*: una de ellas es el libro de las “alabanzas”, que avanza “precisando el origen sagrado de las imágenes y el nacimiento perenne de su mundo fabuloso y familiar” (ibid., 502). Esta proyección es, cabría decir, lo más neto del magisterio lezamiano en Eliseo Diego. Pero existe otro costado en el poemario que Vitier comenta: “el testimonio de la pérdida, la memoria aflorante, que *es lo que va a predominar después en su obra*” (Ibidem. El subrayado es mío, GRR).

En *La Calzada...* genera una poesía de la experiencia y de la historización, que desemboca en una inquietante transformación de la palabra y sus relaciones. En un momento de ese fabulador texto que es “La Quinta”, se lee:

Escribo todo esto con la melancolía de quien redacta un documento.

Y quisiera que reparásemos en el inesperado juego de sentidos que ese verso establece. Lo primero es la irrupción de ese tono llano, secamente testimonial, confesional. Obsérvese luego la propuesta que ese símil formula: es el árido documento el que genera la melancolía, y esa inesperada asociación de sentidos es una de las maneras esenciales en que se manifiesta el prosaísmo poético.

Muchos años antes de que Octavio Paz enunciara el par de “poesía de la imagen insólita” –“poesía prosaísta”, Boris Tomachevski había escrito:

El léxico poético tiene como base la renovación de las asociaciones verbales. Esa renovación puede obtenerse trasladando la palabra a un ámbito lexicográfico insólito, o atribuyéndole un significado insólito. (Tomachevski, 1982: 26).

Se trata de una clarísima anticipación de la propuesta de Paz (el texto de Tomachevski es de 1928) desde un riguroso enfoque lingüístico que, obviamente, supone los conceptos de sintagma y paradigma.

Mientras la última forma de asociación es esencial en la poética de Lezama y, asimismo, en una de las proyecciones de *En la Calzada...* la primera de ellas está dominando el fragmento que citábamos. En otros momentos del libro, el prosaísmo asoma descarnadamente, pero con una dimensión desgarrada, solemne, que no era frecuente en los textos de Tallet:

Ella, siempre
lo dijo: tápenme
bien los espejos
que la muerte presume.
Mi abuela, siempre
lo dijo: guarden
el pan,
para que haya
con qué alumbrar la casa.
Mi abuela, que no tiene,
la pobre, casa

ya,
ni cara.
Mi abuela,
que
en paz
descanse.

La palabra “hablada”, claramente asediada y simultáneamente trasmutada en estos versos, se coloca súbitamente en ese ámbito lexicográfico insólito, produciendo el más eficaz prosaísmo poético. La expresión “la pobre”, típico formulismo de condescendencia del habla cubana, salta de golpe a una dimensión trascendente, al implicar la mayor pérdida, la suprema carencia: la de la vida.

El año de 1954 (cinco años después de la aparición de los textos de Florit y Diego), el poeta chileno Nicanor Parra publica su libro *Poemas y antipoemas*. Nacido en 1914, Parra es un tardío compañero generacional de Braulio Arenas, Oscar Castro, Eduardo Anguita. Después de un primer libro lorquiano (*Cancionero sin nombre*, nunca reimpresso después de su primera edición de 1938) Parra hará silencio hasta la espectacular aparición de ese poemario de 1954.

En los años en que se comienza a usar los *anti* como prefijo de moda en la terminología crítica (v. gr., antinovela, antiteatro), Parra capitaliza la noción de antipoesía, seguramente tomada de su compatriota Vicente Huidobro quien la emplea, al menos, en dos momentos de *Allazor*:

Aquí yace Vicente, antipoeta y mago
y también:
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Antipoeta
Culto
Anticulto
Animal metafísico cargado de congojas

Además del trabajo del chileno Pedro Lastra, cuyas indagaciones en el origen del “antipoema” cita Fernández Retamar (Fernández Retamar, ob. cit.: 89-90), valdría la pena considerar una afirmación análoga del también crítico chileno José Miguel Ibáñez Langlois. Escribe:

Por muy lejos que esté Parra de la poética del creacionismo, es indudable que algo de este fuego ha tomado para su fragua, y no sólo el epíteto de *Allazor*, “antipoeta y mago”. (Ibáñez Langlois, 1957: 279).

Por supuesto que la fundamental huella del creacionismo está no sólo en Parra sino en toda la poesía chilena posterior, pero la relación fundamental que este nuevo “antipoeta” establece con su homónimo creacionista es la

funcional relación de negación que concretamente ha apuntado Fernández Retamar. Mientras Huidobro escribe en su “Arte poética”: “el poeta es un pequeño dios”, Parra girará en 180 grados la propuesta: “el poeta es un hombre del montón”. Por ello coincido con la apreciación de Roberto Fernández Retamar:

cuando Vicente Huidobro en *Altazor* se llama a sí mismo “antipoeta y mago”, entronca con una línea de poesía de vanguardia que dice rechazar la poesía, no desde la perspectiva del antipoema reciente, sino, como lo confiesa explícitamente Huidobro, desde la perspectiva de la magia (Fernández Retamar, cit.: 90).

La confirmación de ese “antipoema reciente”, remite entonces no a la tradición huidobriana y a la larga ascendencia francesa que la informa, sino “a la tradición de una lengua más pobre en giros conceptuales o juegos de la razón, pero más rica en energías sensoriales y más cercana a la vida: la poesía inglesa”. (Ibañez Langlois, cit.: 281). Y apunta Ibañez Langlois el tipo de “negación” organizado por el poeta chileno desde sus textos: “En un medio literario algo asfijado por las alquimias verbales de la poesía pura y del surrealismo, Parra nos ha devuelto el obvio contacto con las situaciones reales, anulando el entredicho que pesaba sobre los poetas cada vez que querían acercarse con claridad y sin impostación de voz a la experiencia” (ibid.)

Así pues, en la antipoesía (nominada a partir de los antipoemas parrianos), como en todo el proceso de cambio que hemos intentado describir desde *Los hijos de la ira*, aparece, con mayor o menor fuerza, la refutación de una poesía precedente, que seguramente no es aquí el garcilasismo o la “vivencia oblicua” lezamiana, pero que pueden ser esas referencias vanguardistas a las que alude Ibañez Langlois. Pero en todos los casos y con independencia de los específicos logros de los poetas en cuestión, se trata de refutaciones de una poesía que puede ubicarse dentro de esa corriente mayor que Paz ha llamado de la “imagen insólita”.

Tal vez, desde su nombre mismo, sea la antipoesía de este momento de cambio la que establezca más explícitamente lo que Fernández Retamar llama “el forcejeo con la poesía anterior” (Fernández Retamar, cit.: 105). Pero no creo que ese enfrentamiento –casi inevitable en tiempos de transformaciones– nos permita reducir la antipoesía a pura y simple negación, como tampoco nos revela demasiado sobre su especificidad, ese predominio de la poesía anglosajona que hemos consignado en Florit, en Diego, y que veremos aún en poetas más jóvenes que ellos y que Nicanor Parra.

Hay, en el trabajo de Parra, una evidente voluntad narrativa que, por cierto, no es ni por asomo exclusiva de la antipoesía. Hemos apuntado esta condición diegética en los textos de Virgilio Piñera y, en el ensayo de José María Castellet al que hemos venido aludiendo, se cita a Gabriel Celaya proponiendo a los nuevos poetas lo que el denomina “razón narrativa” (Castellet, cit.: 73-7).

En las antípodas del purismo (recuérdese la definición de Brémond: “poesía pura es aquella despojada de todo lo que puede decirse en prosa”), este nuevo prosaísmo propugna y practica una obvia contaminación con lo

narrativo: anécdota, dialogismo, temporalidad discursiva van a instalarse en el antipoema, que asumirá asimismo un léxico coloquial y, por supuesto, inespereado si tenemos por referencia a la poesía que lo precede. Faltaría añadir un sentido del humor (alegre o doliente), del absurdo, que también emanaba de los textos de Piñera, pero que se acentúa notablemente en los poemas parriaños los que, de manera programática, se separan de cualquier lirismo.

Estamos a mediados de la década del cincuenta y, en su segunda mitad, se producirá un notable incremento de textos y poetas que contribuyen a la afirmación y la evolución de este nuevo prosaísmo.

Ese propio año de 1954, el argentino César Fernández Moreno publica su largo poema *Argentino hasta la muerte* y el cubano Fayad Jamís los intensos testimonios de existencia que integran *Los párpados y el polvo*. Se trata, en su caso, de la entrada en escena del primer hombre de una nueva generación poética. También en 1954, la española Gloria Fuertes da a conocer en Caracas sus excelentes *Antología Poética y Poemas del suburbio*, cuya captación irónica y humanamente solidaria de una mediocre cotidianidad, la relacionan con los *Poemas de la oficina*, que el uruguayo Mario Benedetti da a conocer dos años después. Ese propio año de 1956, el cubano Samuel Feijóo da a la imprenta su poema "Faz", cuya segunda parte —nos explica Vitier—, se apoya en el texto de otro joven poeta de Cuba quien, sin embargo, no editará libro hasta 1960: Rolando Escardó (Vitier, cit., 567). El mexicano Jaime Sabines publica, también en 1956, *Tarumba*. En 1958 el español José Agustín Goytisolo publica *Salmos al viento* y Roberto Fernández Retamar, en 1959, *Vuelta de la antigua esperanza*, acaso la primera consecuencia poética de la Revolución cubana. En 1960, Ernesto Cardenal edita *Hora O y*, un año después sus *Epigramas* que son escritos, no obstante, paralelamente a su largo poema-homenaje a Augusto César Sandino.

No pretendo ofrecer con este muestrario, ni mucho menos, un completo inventario del proceso de esta poesía, sino apenas apuntar algunos títulos y autores fundamentales en su conformación, y especialmente, advertir que en los últimos textos que cito se va produciendo, en el ámbito de este nuevo prosaísmo, la aparición de poemas que no sólo testimonian una experiencia personal que trasciende y, de ese modo, implica lo social, sino poemas que asumen deliberadamente una intención poética y pretenden la aprehensión de una experiencia colectiva.

En un artículo muy posterior a este momento, César Fernández Moreno denominará al conjunto de esta poesía, *poesía existencial* (por oposición a una poesía esencialista) y en la que van a inscribirse dos tendencias centrales: antipoesía y poesía conversacional (Fernández Moreno, 1982: 39). Al referirse a la socialización del texto que hemos apuntado, Fernández Moreno afirma que ese proceso es catalizado en América Latina por un conjunto de acontecimientos que tienen lugar después de la Segunda Guerra Mundial:

la guerra fría, luego la coexistencia llamada pacífica [...] luego la intensificación de las oposiciones económicas y políticas, a medida que el mundo colonizado va surgiendo dura y parcialmente a una vida más o menos liberada. Para

América Latina, el más importante de estos cambios es el de la Revolución Cubana triunfante en 1959 (ibíd.).

Aún cuando la poesía social siempre ha sido propiciada, posibilitada por su entorno, no es posible constreñir su aparición al ámbito latinoamericano (ni, por supuesto, en el de la lengua) a esos años que siguen a la Segunda Guerra Mundial. Olvidaríamos nada menos que el trabajo de poetas de la significación de César Vallejo, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Raul González Tuñón, Rafael Alberti y Miguel Hernández, por solo mencionar unos pocos nombres tutelares de la poesía social de América y España.

Es la Guerra Civil española una poderosa promotora de esta radicalización de la poesía que, sin embargo, había comenzado en España en los años de intenso enfrentamiento ideológico que anteceden el conflicto armado. Juan Cano Ballesta ha estudiado ese proceso en su libro *La poesía española entre pureza y revolución* (Madrid, Gredos, 1972) y, unos años después, se ha acercado al mismo tema un profesor norteamericano, Anthony L. Geist, en su estudio "El neoromanticismo: evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)" (*I&L*, University of Minnesota, Minneapolis, January-March. 1981).

Lo que en verdad observa Fernández Moreno es la aparición de una poesía social prosaísta, conversacional, antipoética. Una poesía social que se separa, por su expresión, de la poesía social surgida en los años treinta. A mi modo de ver, es España su lugar de origen.

La situación política surgida en la España posterior a la Guerra Civil, determinó la extirpación de toda poesía social de proyección progresista en el país y, asimismo, la rigurosa desinformación con respecto al trabajo de los grandes poetas del exilio, como León Felipe, Rafael Alberti, o Luis Cernuda. Ello, mientras más dramática se hacía la vida del español y más difícil de tolerar los mecanismos represivos de la dictadura franquista. Es decir, cuando estaba perfectamente conformado el entorno que posibilita la aparición de un poeta social. En 1951, Blas de Otero publica su libro *Redoble de conciencia*. Allí escribe:

Están multiplicando las niñas en alta voz,
yo por ti, tú por mí, los dos
por los que ya no pueden ni con el alma,
cantan las niñas en alta voz
a ver si consiguen que alguna vez las oiga Dios.
Yo por ti, tu por mí, todos
por una tierra en paz y una patria mejor.
Las niñas de las escuelas públicas ponen el
grito en el cielo,
pero parece que el cielo no quiere nada con los
pobres,
no lo puedo creer. Debe de haber algún error
en el multiplicando o el multiplicador.

Las que tengan trenzas que se las suelten,
las que traigan braguitas, que se las bajen
rápidamente,
y las que no tengan otra cosa que un pequeño
caracol,
que lo saquen al sol,
y todas a la vez entonen en alta voz
yo por tí, tú por mí, los dos
por todos los que sufren en la tierra
despachurrando al contador.

“Plañid así”, se titula este poema de un desaliñado, prosaísta verso libre que acoge la fórmula matemática de la multiplicación, y fórmulas codificadas del lenguaje (como ese “grito en el cielo”) que se remantizan, o lexemas como “braguitas” o “despachurrando” que componen un universo de sentido y expresión bien diferentes al que estaba proponiendo sólo un año antes (desde una análoga posición izquierdista) Pablo Neruda en *Alturas de Macchu Picchu*.

Este proceso de “socialización” de la nueva poesía, cuajará en España unos años después con *Pido la paz y la palabra*, del propio Blas de Otero, así como en *Cantos iberos*, que ese mismo año publica Gabriel Celaya.³ José María Castellet advierte, con acierto, que esta poesía va a tener inmediata continuidad en los poetas de la naciente –a la vida literaria, desde luego– generación española del cincuenta. Inmersos en una aguda lucha contra los valores de la España oficial (la del “tiempo de silencio”, según el eficaz título de la novela de Luis Martín Santos), muchos de estos poetas y el propio crítico acentuarán marcadamente los valores cotidianistas del texto. Así, Castellet llamará “realista” a esta poesía aunque caracterizándola por su manejo del “lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa” (Castellet, cit.: 104).

En Hispanoamérica, esta nueva poesía social está vinculada en su devenir al crucial acontecimiento que es la Revolución Cubana, como afirma Fernández Moreno. Pero el primer texto de importancia no se producirá en Cuba, sino en un país que vive por entonces una coyuntura tanto o más sombría que la de España. Me refiero a Nicaragua. Quiero recordar sólo, en lo que al orden histórico se refiere, que al menos integrantes de tres generaciones sucesivas de nicaragüenses toman parte en la rebelión contra una tiranía que duró cuarenta y cinco años y que fue comandada por Anastasio Somoza y sus dos hijos.

El texto al que voy a referirme es *Hora O*, que el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal publica en 1960 en México. Sin embargo, en el colofón de esa primera edición (“seguramente escrito por Mejías Sánchez”, acota Fernández

³ En 1952, Francisco Ribes publica una *Antología consultada de la poesía joven española*, en la que Gabriel Celaya opina: “La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo”. Dos años después Celaya titula un poema “La poesía es un arma cargada de futuro”. Así es paralela la contribución de Blas de Otero y de Gabriel Celaya a la conformación de esta nueva poesía social en España.

Retamar, de quien tomo la cita), se explica: “Estos poemas de Ernesto Cardenal, *Hora O*, fueron escritos en Nicaragua entre la rebelión de abril de 1954, en la que tomó parte el autor y el ajusticiamiento del dictador Anastasio Somoza el 21 de septiembre de 1956” (Fernández Retamar, 1982; 41).

Cardenal pertenece, pues, a un grupo de luchadores antisomocistas intermedio al del propio general Sandino y los integrantes del FSLN.

Aunque Roberto Fernández Retamar, en los estudios que hemos venido citando, presenta a Cardenal como figura arquetípica de la poesía conversacional, el propio Cardenal, a partir de José Coronel Urtecho, denomina a su poesía exteriorista. Permítaseme citar, también aquí la conocida definición de exteriorismo:

El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura (Cardenal, 1973, VIII).

Por supuesto que esa poesía “objetiva” es una poesía construida y por ello mismo, imagen de la subjetividad del poeta. También –incluso aún más–, la referencia literaria de Cardenal es la poesía anglosajona, muy especialmente la obra de Ezra Pound. Y nuevamente encontramos las coordenadas que hemos valorado en otros poetas: poesía de la experiencia, narrativa, anecdótica, y la voluntad prosaísta que le hace afirmar que la importancia de la huella de Pound en su obra consistió en

hacernos ver que en la poesía cabe todo; que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa y otros que sean propios de la poesía. Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede decirse también en la poesía (Benedetti, 1972: 101).

Apoyándome en rasgos que he querido ir haciendo ver a lo largo de estas páginas, creo poder afirmar que hay indudables comunidades fundamentales entre los más importantes poetas y las más importantes tendencias de ese importante resurgir del prosaísmo en la poesía de la lengua española a partir de la década del cuarenta: a) poesía anglosajona como referencia literaria; b) condición empírica o vivencial de la poesía; c) marcados vínculos entre poesía y prosa, que se manifiestan tanto al nivel de la expresión como del contenido (carácter narrativo, anecdótico, fusión de diversas texturas verbales, transformación del léxico, frecuente recurrencia al habla, etc). Cabría añadir una marcada elusión de la metáfora, como si estos poetas supieran que estaban trabajando, justamente, frente a la poesía de la imagen insólita, que tiene en el tropo su procedimiento central.

Por eso no me parece que entre estas tendencias (realismo, poesía de la

existencia, poesía conversacional, antipoesía, exteriorismo) predominen las diferencias más que las similitudes. Justamente, es la apreciación de esas comunidades, por encima de las posibles diferencias, lo que considero más notable en el ensayo de Fernández Moreno que he venido citando. Fernández Retamar propone unas tajantes diferencias entre la antipoesía y poesía conversacional que, a mi modo de ver, resultan más propiamente diferencias entre las visiones del mundo de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. “Burla, descreimiento”, son rasgos que Fernández Retamar señala para la antipoesía que se imbrican fuertemente en la *Weltanschauung* parriana y, por supuesto, en su obra poética. Me parece por ello importante no sólo considerar estos valores en el trabajo poético de Parra, sino también en el de autores más jóvenes que de algún modo coinciden con la antipoesía si no se nutren de ella. Quisiera comentar el caso del salvadoreño Roque Dalton.

Uno de los más jóvenes poetas de la generación del cincuenta hispanoamericana (nace en 1935), Roque Dalton va a ofrecer su personal variante de la poesía conversacional-antipoética, empleando lo que el crítico cubano Eduardo López Morales ha llamado (acaso demasiado genéricamente) “lenguaje crítico”. Así lo describe:

El lenguaje crítico no es univalente, a pesar de que el desenfado y la ironía puedan ser sus integrantes más visibles. Tampoco se remite exclusivamente a la personalidad específica del poeta [...] Ante todo problematizar la eficacia de un lenguaje solemne implica problematizar la propia realidad que da vida y sustancia a ese lenguaje. Subvertir los valores ya dados, burlarse de ellos, aplastarle su preconizada inocencia, es una tarea desalienadora por esencia, puesto que al dar lo absurdo-crítico, se revela la irracionalidad de una realidad falseada, monstruosa una vez que se le arranca la máscara (López Morales, 1982: 53-534).

En un libro tan temprano como *El turno del ofendido* (1962), Dalton presenta así a su patria, por la que fue capaz de morir:

Patria dispersa: caes
como una pastillita de veneno, en mis horas.
¿quién eres tú, poblada de amos
como la perra que se rasca junto a los mismos
árboles que mea?

Lexema, categoría histórica e ideológica sacralizada por el soporte que una visión del mundo le comunica, patria aquí es “deconstruido”, sarcásticamente enfrentado por un lenguaje que, en verdad, impugna los valores que lo sostienen. Hay una pasión por otro concepto de patria que subyace en el sarcasmo. Afirma Ibáñez Langlois a propósito de Nicanor Parra:

El amor oculto y el sarcasmo pueden andar muy juntos: la invectiva religiosa puede ser una forma de conciencia de lo divino (Ibáñez Langlois, cit.: 277).

Creo que tiene razón Fernando Alegría cuando advierte un cambio en la antipoesía, o acaso una reproducción de ella, que ciertamente la separa de las propuestas iniciales de Parra. Afirma:

La antipoesía más reciente, esa que sigue a la Revolución Cubana, introduce ciertos cambios de operación en ese sistema de violencia [...] La violencia se vuelca contra el establecimiento imperialista, contra los ladrones locales, el cuartel neofacista, el embargo de la conciencia, y hace la reforma agraria (Alegría, 1972: 258).

Ante estos poetas y estas tendencias, asistimos a la conformación de un vasto prosaísmo que, a diferencia de lo que ocurre con sus antecedentes posromántico y posmodernista (apenas hiatos en la evolución de la poesía de lengua española en la línea de la imagen insólita), va a constituirse en la línea dominante de la propia poesía en español. Fernández Moreno lo ve como “un giro que abarca a los poetas de todas las generaciones posteriores a la vanguardia de los años veinte” (Fernández Moreno, cit: 39). Creo que ese giro es más y menos vasto de lo que el poeta y ensayista argentino afirmó. Menos, porque innegablemente sigue existiendo ese período, aunque como tendencia dominada, la poesía centrada en el despliegue de la imagen insólita. No son pues todos los poetas los que participan en ese “vasto giro” de la poesía. Más, porque incluso los poetas de la generación vanguardista van a participar de esa transformación.

José María Castellet, señala, por ejemplo, el punto de cambio de dos importantes poetas de la generación del 27: *Clamor*, de Jorge Guillén e *Historia del corazón*, de Vicente Aleixandre (Castellet, cit: 89 y ss). Acaso su perspectiva contenidista conduzca al crítico a no evaluar en su exacta dimensión el cambio que se produce en Luis Cernuda y Rafael Alberti. Afirma:

Dos, entre los demás poetas de la generación “del 27”, se distinguen de la evolución que hemos considerado típica: Cernuda y Alberti que adoptaron, por decirlo así, una actitud realista “avant la lettre” (Ibidem, 96).

Podríamos perfectamente aceptar este punto de vista. Pero lo que verdaderamente distingue a Blas de Otero de Alberti, por ejemplo, no es la “actitud realista”, sino el manejo de una expresión cualitativamente distinta. Es la expresión conversacional, existencial o antipoética –acaso más ampliamente prosaísta–, lo que realmente marca la peculiaridad de los libros en que Cernuda y Alberti acceden al prosaísmo, como *Desolación por la quimera* y *Retornos de lo vivo lejano*. Del mismo modo que se advierte ese giro en el *Estravagario*, que Neruda publica en 1958, o en los últimos libros de Nicolás Guillén. De algún modo, los grandes maestros de la generación vanguardista dan su “visto bueno” a esta esencial transformación de la poesía. Yo no rehusaría, incluso, incluir en ese “giro”, algunos momentos de *Fragmentos a su imán*, de José Lezama Lima.

Siguiendo el punto de vista de Fernández Moreno, cabría decir que esa expresión prosaísta llega, transformada, a poetas de generaciones más jóvenes como Antonio Cisneros y Marco Martos, en Perú; Gioconda Belli, en Nicaragua; Luis Roguelio Noguera y Raúl Rivero, en Cuba; David Huerta, en México e, incluso, después de los ochenta, a los venezolanos Rafael Arraiz Lucca e Igor Barreto.

Quisiera, finalmente, dejar explícito mi reconocimiento a los maestros que glosó o con los que polemizó en estas páginas, porque su trabajo ha sido esencial para estas consideraciones.

Obras citadas

- ALEGRÍA, FERNANDO (1972): “Antiliteratura”, en *América Latina en su literatura*, coord. e int. de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI y UNESCO.
- ALONSO, DÁMASO (1952): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- BENEDETTI, MARIO (1972): *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- CARDENAL, ERNESTO (1973): *Poesía nicaragüense*, selección y prólogo de E. C., La Habana, Casa de las Américas.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1962): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, int. y selec. de J. M. C., 3ª ed., Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR (1982): “Para América Latina, una poesía existencial”, en *Casa de las Américas*, n.º 134, La Habana.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO (1982): “Prólogo a Ernesto Cardenal”, en *Casa de las Américas*, n.º 134, La Habana. (1984): “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” y “Entrevista sobre la poesía conversacional en América Latina” / con César Fernández Moreno/, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 4ª ed., La Habana, Pueblo y Educación.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, JOSÉ MIGUEL (1975): *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- LÓPEZ MORALES, EDUARDO (1982): “La liberación es el turno del ofendido”, en *Casa de las Américas*, n.º 134, La Habana.
- ONÍS, FEDERICO DE (1934): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, selec., int. y notas de F. de O., Madrid.
- PAZ, OCTAVIO (1967): *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO (1986): *Literatura fascista española*, 2t., Madrid, Akal.
- TOMACHEVSKI, BORIS (1982): *Teoría de la literatura*, pról. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Akal.
- VITIER, CINTIO (1970): *Lo cubano en la poesía*, 2ª ed., La Habana, Editorial Letras Cubanas.