

**UN SIGLO DE POESÍA:  
BALANCE Y PERSPECTIVAS**

*Martha L. Canfield*

“Por lo que se refiere a la poesía hispanoamericana, el siglo XX empieza en 1922”<sup>(1)</sup>: podría parecer una simple ocurrencia, pero en realidad refleja la convicción de que la identidad cultural de nuestro siglo es inseparable de los conceptos de regeneración, ruptura con el pasado y renacimiento, conceptos que las vanguardias históricas han hecho suyos. En este sentido es comprensible el desfase cronológico en ámbito latinoamericano, donde las vanguardias llegan con dos e incluso tres lustros de atraso, respecto a las formulaciones europeas. Ya en las páginas de *Il Leonardo*, la revista florentina fundada por Papini en 1903, se pueden encontrar indicios de la inminente revuelta futurista, cuyo primer manifiesto será lanzado por Marinetti en 1909, mientras que en la América española estos primeros años del siglo están todavía estrechamente vinculados al Modernismo. En cambio, en 1922, el insólito poemario de César Vallejo marca una frontera indiscutible. El 22 es asimismo el año de formación del “estridentismo” mexicano; en Buenos Aires, se funda la revista *Proa*; poco antes, Borges ha lanzado su manifiesto del “ultraísmo” en la revista *Nosotros* y poco después va a publicar sus “Poemas ultraístas”; a su vez, Oliverio Girondo da a conocer sus muy surrealistas *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En general, se puede decir que las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 y que este es “el año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana”<sup>(2)</sup>. Es verdad también que Vicente Huidobro había leído su manifiesto *Non serviam* ya en 1914, en el Ateneo de la Juventud de Santiago de Chile, y que su poemario *El espejo de agua*, donde ya se anunciaba su afinidad con el cubismo y su propio movimiento “creacionista”, era de 1916<sup>(3)</sup>; pero ni esta ni las siguientes obras

---

(1) Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1987, p. 220. La autora se refiere explícitamente al año de publicación de *Trilce*, que considera el comienzo de una nueva era en la poesía hispanoamericana, la era “moderna”.

(2) Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Buizoni, Roma, 1986, p. 11.

(3) La autenticidad de esta primera edición de *El espejo de agua* la ha establecido definitivamente René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975; y “Vicente Huidobro y la vanguardia”, en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XLV, 106-107, enero-junio 1979.

precursoras de Huidobro tendrán la repercusión ni la inmediata adhesión continental obtenidas por Vallejo o, poco más tarde, en 1924, por Neruda con sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En la historiografía literaria hispanoamericana es convencional llamar “contemporánea” la fase sucesiva al Modernismo. “El período moderno -había sentenciado Paz- se divide en dos momentos: el “modernista”, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas de Francia, y el contemporáneo. En ambos, los poetas hispanoamericanos fueron los iniciadores de la reforma, y en las dos ocasiones la crítica peninsular denunció el “galicismo mental” de los hispanoamericanos para más tarde reconocer que esas importaciones e innovaciones eran también, y sobre todo, un redescubrimiento de los poderes verbales del castellano”<sup>(4)</sup>. Cuando este reconocimiento ocurre, los hispanoamericanos han madurado ya lo suficiente como para poder volver a las fuentes originales, sin temor de ver condicionada o desviada su propia expresividad. Entonces recomienza, intenso y recíprocamente fecundo, el diálogo con España. Regresa Góngora, íntimamente asimilado y filtrado en la voz sorprendente de Lezama Lima; Quevedo se redescubre en el mismo Octavio Paz; el lenguaje culterano y conceptista se actualiza, recreado y transgredido por Carlos Germán Belli (Perú, 1927)<sup>(5)</sup>.

Trataremos de hacer un recuento y un balance de la poesía “contemporánea”, para tratar de prever qué podrá esperarnos en la inminencia del próximo milenio, sin pretender nombrar a todos los muchísimos creadores que han dado, tal vez como nunca antes, una extraordinaria consistencia al fenómeno poético hispanoamericano; y pasaremos rápidamente más allá de los fenómenos de ruptura que dan inicio a las nuevas formas de expresión, porque, precisamente, constituyen un punto de partida y no de llegada.

---

(4) Octavio Paz, *El arco y la lira* [1956], Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 92.

(5) De las numerosas obras del poeta limeño citaremos solo las antologías: *Antología crítica*, Selec. y n. de John Garganigo, Ed. del Norte, Hanover, 1988; *Los talleres del tiempo. Versos escogidos*, Ed. de Paul W. Borgeson, Visor, Madrid, 1992; *Antología personal*, pról. de Jorge Cornejo Polar, Concytec, Lima, 1988. Y una recopilación crítica, *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, ed. de Miguel Ángel Zapata, Tabla de Poesía Actual, Lima, 1994.

## Dos polos: purismo y antipurismo

Por encima de las manifestaciones de vanguardia más o menos ortodoxas, después del fracaso de la empresa “creacionista” de Vicente Huidobro constatada en su obra maestra *Altazor* (1931)<sup>(6)</sup>, y cuando ya se iba a completar ese “ocaso de las vanguardias” que, como ha observado Octavio Paz<sup>(7)</sup>, es quizás el signo de nuestro presente más cercano, dos tendencias se definen en la poesía hispanoamericana como polos opuestos: por un lado el ideal de la “pureza” poética, semejante al que persiguieron en Francia Paul Valéry y en España Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén; por otro, una poesía que no pretende crear una realidad paralela, sino que acoge la realidad inmediata y la testimonia, haciéndose eco de las múltiples voces que en un poeta se reúnen. Los dos polos, unánimemente reconocidos, han sido designados con una nomenclatura variada y no siempre convergente: se ha hablado de poesía pura versus poesía social o militante, de poesía hermética contra poesía surrealista, o filosófica contra existencial, o bien, más simplemente, de poesía de la torre de marfil y poesía de la calle<sup>(8)</sup>. Por una parte se sitúa la literatura “pura”; por otra, la invasión vertiginosa de la historia y de la vida, como quería Neruda, que, contra la utopía de los puristas, reivindicaba una poesía decididamente “impura”<sup>(9)</sup>. Y dado que esos eran los años de la producción surrealista de Neruda, parece razonable oponer “surrealismo” a “purismo” y ver qué rápidamente este último se agota o desemboca en otras poéticas; mientras, en cambio, el primero, aun modificándose y alejándose de las primeras formas, más cercanas a la ortodoxia bretoniana, sigue fecundando por mucho tiempo la poesía hispanoamericana, definiéndose cada vez más como el “ismo” de vanguardia más afín a las voces contemporáneas.

Los ideales poéticos de Juan Ramón Jiménez, a partir de su separación del modernismo, se difundieron por toda la América Española, especialmente a través de su *Diario de un poeta recién casado* (1916),

---

(6) Cfr. Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor de cielo*, edición de René de Costa, Cátedra, Madrid, 1992.

(7) Octavio Paz, “Poesía e historia”, en *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 92.

(8) Juan Gustavo Cobo Borda, *Antología de poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 44-45.

(9) La famosa toma de posición de Neruda se produjo desde las páginas de la revista fundada por él en Madrid, *Caballo verde para la poesía*, con el memorable texto “Sobre una poesía sin pureza” (octubre de 1935).

que él mismo consideraba como la culminación de esos ideales. El ejemplo más vistoso de esta influencia se produce en Colombia, con la formación de una generación poética que se autodenomina “piedracielista”, por alusión al libro *Piedra y cielo* (1916) del Maestro. La voz más importante de esta generación es la de Eduardo Carranza (1913-1985), quien a través de sus numerosas publicaciones<sup>(10)</sup>, su cátedra universitaria, sus viajes, logró mantener un magisterio poético de alto nivel y una constante comunicación con España y con los escritores del 27. A partir de él parecería que la poesía colombiana se partiera en dos tendencias irreconciliables: una, la de la revuelta antipiedracielista, o sea la neovanguardia encarnada por los sedicentes “nadaístas” (Jaime Jaramillo Escobar, 1932)<sup>(11)</sup> y por esa vibrante “poesía de la calle”, existencial, testimonial, presente, declamatoria e inmediata que surge con Mario Rivero (1938)<sup>(12)</sup>; otra, la poesía refinada, autorreferente, elitista, que es sobre todo la de Giovanni Quessep (1939), el mejor y más original continuador de la poesía pura<sup>(13)</sup>.

Pero es en la poesía cubana de los años 20 donde la poesía pura alcanza una completa realización, mientras que las vanguardias históricas no logran entrar de manera definitiva. El fenómeno hay que vincularlo, por un lado, a la revaluación de Góngora propuesta por los poetas españoles del 27, proposición que fuera inmediatamente acogida en una Cuba ya fertilizada por el prestigio de Juan Ramón Jiménez y de sus teorías poéticas. Por otro lado, el mismo fenómeno tiene una razón de ser en el viaje de Mariano Brull (1891-1956) a Francia, en 1926, durante el cual conoce a Valéry y establece relaciones con él y con otros poetas de la misma tendencia. El cubano luego va a proponer que se

(10) Libros de poesía de Eduardo Carranza: *Canciones para iniciar una fiesta*, 1936; *Seis elegías y un himno*, 1939; *Ellas, los días y las nubes*, 1941; *Azul de ti*, 1952; *El olvidado y Alhambra*, 1957; *Los pasos cantados*, 1973; *Hablar soñando y otras alucinaciones*, 1974; *Epístola mortal y otras soledades*, 1975; *Hablar soñando. Antología*, 1983.

(11) Más que su fundador Gonzalo Arango (1931), el gran poeta del nadaísmo colombiano fue J. Jaramillo Escobar, que al comienzo se firmaba simplemente X 504. Ha publicado: *Los poemas de la ofensa*, 1968; *Extracto de poesía*, 1982; *Sombrero de ahogado*, 1984; *Poemas de tierra caliente*, 1985; *Selecta*, 1987.

(12) Poemarios publicados por Mario Rivero: *Poemas urbanos*, 1966; *Noticiero 67*, 1967; *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar*, 1973; *Baladas*, 1980; *Poemas del invierno*, 1985; *Del amor y su huella*, 1992; *Mis asuntos*, 1995.

(13) Poemarios publicados por Giovanni Quessep: *El ser no es una fábula*, 1968; *Duración y leyenda*, 1972; *Canto del extranjero*, 1976; *Libro del encantado*, 1978; *Poesía*, 1980; *Muerte de Merlín*, 1985; *Un jardín y un desierto*, 1993.

depure la poesía de todo contenido anecdótico, sentimental e ideológico y que se reduzca lo más posible la capacidad referencial del lenguaje. Así nacerá la “jitanjáfora”, figura literaria consistente en el uso de vocablos eufónicos y carentes de significado propio pero deducible del contexto, o sea vocablos no contaminados, es decir “puros”. El hecho de que más tarde la “jitanjáfora” fuera adoptada por los poetas de la negritud, obviamente “impuros”, demuestra que tanto los unos como los otros aspiraban a recuperar esa inocencia que suele asociarse al estadio prehistórico, así como a la armonía de la unidad primigenia. La jitanjáfora era el síntoma de esa nostalgia y a Brull se le presentaba como un instrumento para acceder a un lenguaje virgen, todavía indeterminado y capaz de sugerir el alba del mundo, la epifanía.

Esta dirección de la poesía cubana alcanza su punto culminante en la obra de José Lezama Lima (1910-1976)<sup>(14)</sup>. El sistema poético de Lezama se construye a partir de su fe en el poder redentor de la poesía, fe que él recibe de la tradición simbolista, acentuada por las especulaciones sobre la poesía pura. El lenguaje poético remite a los Orígenes, no como regresión en el pasado, sino como acceso al tiempo sagrado, sin historia y sin cómputo. Así, el reino de la poesía se introduce en el reino “absoluto de la libertad”, en el desapego a todo condicionamiento lógico, estético, intelectual, y la imagen -“término del Eros metafórico” que a veces resulta equivalente a “cosmovisión”- es una chispa de la Inteligencia divina. La poesía resulta la perfecta intermediaria entre lo humano y lo divino; y su “rumor” omnipresente -inteligible pero no plenamente reconocible- es una manifestación de lo Absoluto. Atraído por este “enemigo rumor”, el poeta contesta al llamado, se declara presente ante su fascinación sagrada. El deseo de lo desconocido lo empuja bien lejos de las tranquilizadoras certezas, del bienestar de lo conocido (“Deseoso es aquel que huye de su madre [...] La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto”<sup>(15)</sup>); pero, aunque difícil y costosa, esta búsqueda se revela al fin un instrumento de salvación, justamente porque permite vislumbrar la armonía del todo y entrar en comunicación con ella. En la

---

(14) Los poemarios publicados por J. Lezama Lima son: *Muerte de Narciso*, 1937, *Enemigo rumor*, 1941, *Aventuras sigilosas*, 1945, *La fijeza*, 1949, *Dador*, 1960; en 1975 sale su *Poesía completa* y, ya póstumo, *Fragmentos a su imán*, 1977. Es autor de dos novelas: *Paradiso*, 1966, y *Oppiano Licario*, probablemente inconclusa y publicada póstuma en 1977. Sus ensayos y estudios críticos están reunidos en: *La expresión americana*, 1957, *Introducción a los vasos órficos* 1971 y *La cantidad hechizada*, 1974.

(15) De *Aventuras sigilosas* [1945], en *Poesía completa*, Barral, Barcelona, 1975, p. 99.

poesía, Lezama entrevé la posibilidad de hallar una cura para esa enfermedad típica del hombre moderno que es el dualismo, es decir, la separación entre el individuo y el mundo y entre el mundo y Dios.

Dado que misticismo, esoterismo y religión confluyen en el sistema poético de Lezama, su lenguaje hermético y oracular resulta difícilmente comprensible. Por otra parte, el sentimiento vuelve tangible la imagen poética, dándole al lector la impresión embriagadora de aferrar el lado escondido del mundo perceptible. Por el mismo motivo, los poemas amorosos de Lezama, mediante la intraducibilidad de las imágenes, nos dejan la desazón enorme de no llegar nunca definitivamente a la revelación; pero nos dejan también la dulzura de un sentimiento que tiene que ver con lo que es “nuevo”, con el mundo inaugural:

Ah, que tú escapes en el instante  
en el que habías alcanzado tu definición mejor.  
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer  
las preguntas de esa estrella recién cortada,  
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.  
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,  
cuando en una misma agua discursiva  
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:  
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,  
parecen entre sueños, sin ansias levantar  
los más extensos cabellos y el agua más recordada.  
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses  
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,  
pues el viento, el viento gracioso,  
se extiende como un gato para dejarse definir<sup>(16)</sup>.

La autoridad intelectual de Lezama y su fuerza carismática hicieron de él un verdadero e inolvidable maestro. Desde siempre se demostró interesado en la producción literaria de los jóvenes, que supo reunir a su alrededor y en las varias revistas fundadas por él: *Verbum* (1937-1939), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1943) y *Orígenes* (1944-1956). Esta última, de título especialmente alusivo al tipo de poesía que iba estimulando, tuvo un papel fundamental en el desarrollo de las letras cubanas y en la formación de esa grande generación poética que reconoció a Lezama como maestro; aun cuando la cultura oficial lo

---

(16) De *Enemigo rumor* [1941], en *Ibid.*, p. 21.

marginara, especialmente durante el llamado “decenio gris”, o sea en los años 70<sup>(17)</sup>; y aunque algunos de esos escritores cambiaran credo poético y estilo por amor de la nueva sociedad que la Revolución estaba formando. Los ejemplos más conocidos son los de Cintio Vitier (1921) y Roberto Fernández Retamar (1930), emblemáticos además, precisamente, por el valor reconocido a su obra tanto en la primera como en la segunda fase. El grupo completo estaba constituido por ellos dos y por Gastón Baquero (1916), Fina García Marruz (1923), Eliseo Diego (1920), y Fayad Jamís (1930-1992).

### El debate

La poesía pura, por lo tanto, no permaneció inmóvil en su actitud “hiperartística”<sup>(18)</sup>, indiferente a la realidad inmediata. Al contrario, profundizando su natural afinidad con la metafísica, adquirió, en las modulaciones de ciertos poetas, el tono reflexivo, la densidad de conceptos y la preferencia por temas arquetípicos, que la acercan a la tendencia conocida con el nombre de “trascendentalismo”<sup>(19)</sup>, nacida en el frente opuesto de la poesía existencial. El mismo Lezama Lima ilustra esta tendencia, en efecto, a partir del poemario *La fijeza* (1949). Sin embargo, la poesía pura, acusada de ser demasiado intelectual, fría e inhumana, fue por años objeto de una dura polémica, nacida en Francia en 1925. En ella resultaron muy pronto envueltos los poetas españoles, Jorge Guillén en primer lugar, y en seguida también los hispanoamericanos, guiados por Neruda que se coloca en la posición contraria, es decir, “antipurista”.

El debate había nacido a partir de la posición de Henri Bremond, quien usando la expresión “poésie pure”, ya usada por Valéry, asociaba la experiencia poética a la mística. Guillén atacó duramente esta forma de misticismo, exponiendo su propia concepción de “poesía pura” en la famosa carta a Fernando Vela (*Viernes Santo*, 1926). Aquí, tal vez por

(17) Es el tema de la novela de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* [1994], llevada con gran éxito al cine con el título de *Fresa y chocolate*.

(18) César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía*, México-Buenos Aires, 1962, p. 56. El término “hiperartístico” está usado por contraposición a “hipervital”, para definir la dualidad característica del período.

(19) Jorge Rodríguez Padrón, *Antología de poesía hispanoamericana* (1915-1980), Madrid, 1984, pp. 35-36. El autor recoge el término, hoy bastante consolidado, para referirse a una de las tendencias de la poesía entre 1940 y 1960, caracterizada por la “reunión de síntesis conceptual e imaginación formal”, y en la cual confluyen derivaciones de la poesía pura por una parte y de la poesía existencial por otra.

una incontrolable tendencia a exasperar los términos al pasar de la práctica a la teoría poética<sup>(20)</sup>, el poeta español se adhiere a la filosofía estética “arbitrarista” de Eugenio d’Ors, mejor codificada aún por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). De este modo, si para Ortega el arte tenía que ser “arte artístico”, antinaturalista, asocial, algébrico-metafórico, para Guillén “no hay más poesía que la que se realiza en el poema”. Era un no decidido a la romántica definición becqueriana contenida en la célebre rima, “¡Poesía eres tú!”, así como a la reciente reevaluación del romanticismo realizada por el abate Bremond. Se empeñaba Guillén, sin dejar espacios de ambigüedad teórica: “Poesía pura es matemática y es química [...] es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente”. Luego asimilaba su propio mito de “poesía pura” al creacionismo de Gerardo Diego, que, como sabemos, derivaba de Vicente Huidobro. Y no obstante su rigidez teórica, para no caer en la trampa de la Idea absoluta -acaso irónica premonición de lo que iba a representar en la poesía de Huidobro la caída de Altazor-, al final Guillén concede que podemos conformarnos con “una poesía bastante pura *ma non troppo*”. Y ello porque -nos explica- “una poesía bastante pura” le resultará al vulgo, de todos modos, “demasiado inhumana, demasiado irrespirable e ingrata”.

Una poesía tan aséptica tenía que resultar insoportable a más de uno, y no solo entre las filas del “vulgo”. Uno de ellos fue Neruda, como vimos. En “Sobre una poesía sin pureza”, editorial del primer número de *Caballo verde para la poesía*, proponía una precisa declaración de principios poéticos, entre otros que la poesía debe estar “consumida como por un ácido por los deberes de la mano, impregnada de sudor y de humo”, vinculada a la “observación profunda de los objetos en reposo”; además reivindicaba la melancolía, el sentimentalismo y hasta el mal gusto. “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”, aseguraba Neruda<sup>(21)</sup>.

El poeta chileno elegía claramente una poesía que “no fuera literatura” y que, al contrario, “tomara en cuenta la vida”: estas dos expresiones de André Breton coinciden con la dirección en la que se movía el lenguaje de Neruda de aquellos años y le dan la razón a quienes en las antípodas de la poesía pura colocan precisamente la poesía surrealista.

---

(20) Oreste Macrí, *Poesía spagnola del Novecento*, Garzanti, Milano, 1985, pp. LVI-LVII: aquí se habla incluso de “inversión de términos”, subrayando que, más allá de las “retóricas fórmulas de Valéry”, la poética de Guillén es en su realización concreta “auténtica, dramática y humana”.

(21) V. nota 9.



Surrealista era el libro publicado por Neruda en Chile, antes de viajar a España, *Residencia en la tierra* (1925-1931), o sea en 1933; y surrealista es la segunda serie de poemas con el mismo título, mejor conocido como *Segunda Residencia* (1931-1935), publicado en España en 1935 y con el cual se consagra como uno de los mayores exponentes de la lírica mundial. En estos dos libros era preponderante el uso de procedimientos típicamente surrealistas: las enumeraciones caóticas llevadas al paroxismo, las asociaciones imprevisibles e irracionales, la eliminación de elementos narrativos (o de la mayor parte de ellos) y la ruptura de nexos lógicos. Se trataba así de expresar una realidad vertiginosa, incluso demencial, de aspecto huidizo y consumido, sometida a las más degradantes metamorfosis.

Desde otro punto de vista, la proposición de Neruda, de una poesía de los objetos “profundamente observados”, a través de los cuales se manifieste el contacto del hombre con la tierra, se acercaba muchísimo a la proposición vallejiana de una cultura nueva, en la que se pudiera realizar el encuentro del hombre con la naturaleza: un *hombre natural* en una *naturaleza humana*. Tanto en una como en otra se sentía el eco de las consideraciones del joven Marx en sus escritos de 1844, sobre la unidad del hombre con la naturaleza en una sociedad no alienada<sup>(22)</sup>. Pero la poesía de Vallejo, que no puede ser considerada “surrealista”, tampoco está condicionada por su credo político, con el cual muy pronto llega a coincidir Neruda, por influencia del amigo Rafael Alberti. La poesía de Vallejo en sus aspectos más desesperados y depresivos, se vincula al existencialismo que, a partir de las fórmulas heideggerianas, se estaba consolidando como corriente filosófica en Alemania y en Francia y se estaba difundiendo en toda Europa<sup>(23)</sup>. Por el dolor y por la culpa de existir, por la angustia del tiempo y de la muerte y, sobre todo, por el sentimiento de que el hombre ha sido arrojado en el mundo sin que pueda disponer de su propia condición histórica, Vallejo se sitúa a la cabeza de esa tendencia “existencial” que muchos ven como el otro polo respecto a la “poesía pura”.

---

(22) Karl Marx, Manuscritos económico-filosóficos [1844], cit. por Américo Ferrari, “César Vallejo entre los Andes y los horizontes españoles”, en *El bosque y sus caminos*, Pre-textos, Valencia, 1993, p. 93.

(23) El célebre *Sein und Zeit* (Ser y tiempo) de Martin Heidegger es de 1929. En Francia se desarrollan dos orientaciones distintas, nacidas del mismo tronco, una bajo la guía de Merleau Ponty, la otra de Jean-Paul Sartre.

### La poesía de la guerra y de la lucha

Con la guerra civil española (1936-1939) muchas cosas cambian y también, para muchos, el modo de hacer poesía. Para Neruda el cambio es radical y definitivo:

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

Venid a ver la sangre por las calles [...] <sup>(24)</sup>

En Vallejo, la gran herida de la guerra acentúa su vieja obsesión de la fundación de un mundo justo; la madre de su mundo infantil y privado, su “muerta inmortal”, se proyecta en la Madre España; y aquel arquetipo de humanidad que antes había identificado con el indio andino, ahora lo reencuentra en el miliciano. Pero ambos poetas coinciden éticamente: la actitud de Neruda en los versos citados es la misma de Vallejo en “Un hombre pasa con un pan al hombro”, de *Poemas humanos*. Es también la misma de Brecht en “An die Nachgeborenen” (A los descendientes), donde el poeta se lamenta de vivir en tiempos oscuros y asegura que en esta época “discurrir sobre los árboles es casi un delito/ porque ello disimula el silencio sobre tanta maldad”. Y es en general la posición de los intelectuales de izquierda, para los cuales la literatura tiene el deber de pronunciarse frente a las tragedias sociales.

También Octavio Paz, con apenas veintitrés años, está en España en julio de 1937, invitado directamente por Neruda para participar en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Recibirá, de las escuadras internacionales de voluntarios, una impresión única e indeleble, de amor fraterno y de solidaridad absoluta, “ni cerrada ni maquinales, sino abierta a la trascendencia” <sup>(25)</sup>. Florecen los poemarios dedicados a los republicanos, a los combatientes, a la Madre España desgarrada por la guerra fratricida. Muchas de estas ediciones están destinadas a obtener fondos para el ejército republicano o para los varios Frentes Españoles populares en el exterior. Al Frente mexicano van los resultados de la venta de *¡No pasarán!*, el poema de Octavio Paz <sup>(26)</sup>. Otras son, sin

---

(24) Los famosos versos de “Explico algunas cosas” están en *España en el corazón*.

(25) Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* [1959], Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p.25.

(26) La edición mexicana es de septiembre de 1936, dos meses después de la declaración de las hostilidades. Una segunda edición, junto con otros *poemas sobre*

embargo, las creaciones poéticas memorables que demuestran, a muy alto nivel poético, cuán profundamente el mundo hispanoamericano sintió la tragedia de la madre patria y en qué medida este dolor llegó de despertar los sentimientos de filiación renegados o reprimidos a partir de las guerras de Independencia. “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”, había dicho Martí, negando la patria española. Los tres poemarios emblemáticos son, como todos recuerdan: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), de Nicolás Guillén, *España en el corazón* (1938) de Neruda, y *España, aparta de mí este cáliz* (1939) de Vallejo<sup>(27)</sup>.

El poemario de Nicolás Guillén (1902-1989) señala a su vez una frontera en la poesía del cubano: con sus libros anteriores había llevado a la culminación la poesía conocida como “negrista” o “de la negritud”, aprovechando muchos de los recursos impuestos por las vanguardias, como la onomatopeya y la jitanjáfora, el nominalismo y las repeticiones eufónicas, con la finalidad de crear ritmos que evocaran canciones, fórmulas y modismos rituales de la cultura afro-cubana, secularmente humillada por la cultura dominante. Lo había logrado plenamente con *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931). Pero ya en el siguiente, *West Indies Ltd.* (1934), la impronta social es más explícita. En el 37 Guillén emprende su primer viaje internacional, primero de una larga serie, y esta nueva experiencia acabará de modificar su poesía, que será cada vez menos “negrista” y cada vez más social, militante y políticamente comprometida. En ese contexto nacen *Cantos para soldados y sones para turistas* y *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, ambos publicados en México en 1937. En el primero, el discurso poético vuelve insistentemente al tema de la solidaridad entre los pobres, no importa de qué raza sean y no importa en qué posición los haya querido poner el poder establecido: hermanos son y como tales deben reconocerse (“No sé por qué piensas tú,/ soldado, que te odio yo./ si somos la misma cosa/ yo,/ tú.”). Esos pobres, negros o blancos que

---

*España*, se hace en Madrid, con una presentación de Manuel Altolaguirre, en 1937. La severa autocrítica de Paz ha eliminado estos textos de las antologías sucesivas. Cfr. Enrico María Santí, “Introducción” a O. Paz, *Primeras letras* (1931-1943), Vuelta, México, 1988, p. 25.

(27) Sobre este poemario de Vallejo hubo una difícil *quaestio*, en la que intervinieron muchos estudiosos, además de Georgette, viuda de Vallejo, y el poeta creacionista, fiel amigo de Vallejo, Juan Larrea. Fue finalmente resuelta con el hallazgo de la edición príncipe, una edición de guerra hecha en España en enero de 1939. Cfr. Julio Vélez y Antonio Merino, *España en César Vallejo*, Fundamentos, Madrid, 1984 (contiene la reproducción facsimilar de la citada edición).

sean, mestizos o mulatos, encontrarán además un enemigo común, que es el *yankee* (o “yanqui”, en la transcripción de Guillén).

En el segundo libro, el drama de la guerra acentúa el sentimiento de pertenencia a la hispanidad y las consideraciones de tipo social y político que ya estaban cambiando su poesía se universalizan. Un recuerdo conmovido de Federico García Lorca, como lo habrá también en el poemario de Neruda, ocupa páginas inolvidables (“¡Dónde estará, que no viene!/ ¡Federico! ¡Federico!”). Pero lo que distingue a estos poemas de otros que se escribieran sobre el mismo tema es la condición especial de su autor, mulato en cuya sangre se cruzan varias estirpes, entre las cuales la española no ha sido la más amada, pero que hoy, a causa de su desgracia, despierta su conmiseración y su solidaridad total, hasta la muerte:

Yo,  
hijo de América;  
hijo de ti y de África;  
esclavo ayer de mayorales blancos dueños de látigos  
sangrientos;  
hoy, esclavo de rojos yanquis despreciativos y voraces;  
yo, chapoteando en la oscura sangre en que se mojan  
mis Antillas;  
ahogado en el humo agriverde de los cañaverales;  
sepultado en el fango de las cárceles;  
cercado día y noche por insaciables bayonetas;  
perdido en las florestas ululantes de las islas crucificadas  
en la cruz del Trópico;  
yo, hijo de América,  
corro hacia ti, muero por ti.

El triunfo definitivo de la Revolución Cubana, el 1º de enero de 1959, produce otro cambio fundamental en la vida del poeta, que, entonces en exilio, regresa a la patria y se integra con entusiasmo a las tareas de la construcción del socialismo. Su poesía será, hasta el fin de su larga vida, un canto de testimonio de la vida colectiva y de la vida privada en el contexto de la historia. La difusión de la obra de Guillén ha sido enorme en todo el ámbito hispánico y se puede decir que donde ha surgido una poesía que milita a favor de las minorías marginadas u oprimidas, hay un eco de su voz. El ejemplo más reciente es tal vez el de la poesía de frontera entre el inglés y el español, que hacen los chicanos -llamados

también *mexican-americans*- en Estados Unidos. Entre ellos se distinguen algunas voces femeninas: Lorna Dee Cervantes, Sandra Cisneros, Ángela de Hoyos, Alma Luz Villanueva...

Con la poesía del compromiso social y político, la polaridad respecto a la poesía pura se intensifica, y aquella se nos presenta como la extrema derivación de la poesía existencial, más que del surrealismo, dadas las características de claridad del dictado, destinación a la “mayoría” y preferencia por el lenguaje coloquial. Además la indispensable certeza y conciencia del mensaje que se va a transmitir rechaza cualquier tipo de complacencia en la escritura automática. Después de la Guerra Civil española la poesía comprometida se encuentra incesantemente alimentada por los regímenes dictatoriales de los varios países latinoamericanos, por los sufrimientos del exilio, la injusticia social, el sueño del guevarismo y por los entusiasmos despertados por la Revolución Cubana. La figura más representativa de esta tendencia es sin duda Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), que con *Hora 0* (1960) lanza una violenta acusación a los dictadores Ubico y Somoza, este último mandante de la muerte del héroe popular Sandino. Para Cardenal la poesía no solo debe ser “sin pureza”, como quería Neruda, sino que debe también aceptar todo tipo de ingrediente, particularmente los más vinculados a lo cotidiano y a las vicisitudes de la gente común. “En un poema caben datos estadísticos, fragmentos de cartas, editoriales de un periódico, noticias periodísticas, crónicas de historia, documentos, chistes, anécdotas, cosas que antes eran consideradas como elementos propios de la prosa y no de la poesía”<sup>(28)</sup>. La suya es, por lo tanto, una poesía que narra, pero también que toma posición: poesía narrativa y militante al mismo tiempo, que recrea la historia (*El estrecho dudoso*, 1966) y restituye dignidad al pasado indígena (*Homenaje a los indios americanos*, 1969). Ya en la década del 70, Cardenal se ha vuelto un modelo y un estímulo para muchos. Sus “talleres”, especie de laboratorios poéticos creados en Solentiname, serán una fuente de producción y de difusión, a nivel continental, de esta poesía fervorosamente militante.

La confluencia máxima entre compromiso poético y militancia política se produce en ese prototipo humano, admirable y trágico, que en primerísimo lugar había encarnado José Martí, y que durante la guerra civil española Vallejo había querido representar en aquel Pedro Rojas, de sus *Poemas humanos*, miliciano y poeta de un verso solo (“Viban los compañeros!”), que escribía, como en los sueños, con el dedo en el aire.

---

(28) Cit. por Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1972, p. 101.

En los años 60 y 70 en América Latina el “poeta guerrillero” no es un caso excepcional. Muchos surgen de los mismos talleres de Cardenal. Otros se hacen en el fragor de la hermandad combatiente. Algunos de ellos, muy prometedores y aún en plena juventud, fueron ferozmente eliminados por las fuerzas represoras: Francisco Urondo (Argentina, 1939-1976), Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975), Javier Heraud (Perú, 1942-1963).

En la misma década del 70, los varios golpes militares en Chile, Argentina y Uruguay crean para millones de personas la condición amarga del exilio político <sup>(29)</sup>, a menudo asociado al drama de los “desaparecidos”. Tanto del primero como del segundo (a causa del hijo perdido), es inseparable Juan Gelman (Argentina, 1930). Desde el principio de su producción, para él la poesía no es algo que se da *fuera, arriba o más allá* de la realidad inmediata, sino en medio de las cosas, banales o terribles, inquietantes y feroces de la cotidianidad. Y si todo la amenaza y la agrede, la poesía crece igual, a lo mejor pequeña y frágil, pero siempre dulce, tierna como un niño, como un pájaro:

como una hierba como un niño como un pajarito nace  
 la poesía en estos tiempos en medio  
 de los soberbios los tristes los arrepentidos  
 nace  
 [...]
   
 la poesía la torturan  
 y nace la sentencian y nace la fusilan  
 y nace la calor la cantora <sup>(30)</sup>

Después de la desaparición del hijo y en los largos años del exilio romano, la poesía de Juan Gelman se vuelve áspera, la sintaxis estalla, la cohesión fónica entre las palabras se rompe. Parecería que la tortura moral tuviera un efecto directo sobre estas palabras martirizadas, desarticuladas. En la desgarradora *Carta a mi madre* (1989), de los sustantivos “hijo” y “madre” se acuñan verbos como “hijar” y “amadrar”, se crean palabras compuestas como “la cuerpalma”; y a través de un uso insólito y transgresivo de los pronombres (“¿Y sin embargo/ y cuándo/

(29) Son actualmente muchísimas las antologías y también los estudios críticos sobre la “poesía del exilio”. Un ejemplo entre muchos: Álvaro Barros-Lémez, *Las voces lejanas. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora*, 2 vols., Monte Sexto, Montevideo, 1985.

(30) Juan Gelman, “Poderes”, en *Relaciones* (1973).

y yo tu sido?/ ¿y vos en yo/ vos de yo?") se comunica, con una fuerza totalmente subversiva, el insoluble enlace entre ser hijo y ser madre. Todo lo que había ganado la vanguardia, y en especial el surrealismo, en cuanto libertad de dicción y experiencia fundadora, es usado por Gelman con gran habilidad y sabiduría, ya no como fin en sí mismo, sino al servicio de una causa <sup>(31)</sup>. Vanguardia política y Vanguardia poética se funden, realizando el deseo de otro poeta y crítico argentino de la misma generación, Saúl Yurkievich <sup>(32)</sup>, quien en esta "neovanguardia", además de su propia obra, reconoce las de Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Roque Dalton.

### La onda del surrealismo

El surrealismo procedente de Francia, con su seductora afirmación de lo creativo y de lo vital, a diferencia de otros movimientos de vanguardia que más bien subrayaban la "negación" (del pasado, de las jerarquías, de los valores, etc.), penetra tanto en España como en la América Española y ya a partir de los primeros años de la tercera década del siglo se difunde con firmeza. Empero, el surrealismo hispánico es reelaborado de tal manera que hay quien niega su conexión con la literatura francesa -es el caso de Dámaso Alonso-, favoreciendo el uso del nombre castizo "superrealismo". Según el estudioso italiano Vittorio Bodini <sup>(33)</sup> (poeta surrealista él mismo además), el movimiento español tiene origen en el francés, sin lugar a dudas, pero a esa dependencia aún a un rasgo totalmente original, que radica en la conservación de una lógica interna del discurso poético, tal vez debida a una herencia inalienable de la llamada "poesía pura" <sup>(34)</sup>, la cual choca contra el principio de la escritura automática, canonizada por los franceses. Algo semejante ocurre en Hispanoamérica, donde el surrealismo se propaga rápidamen-

---

(31) Otros libros de Gelman son: *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Hechos y relaciones* (1980), *Anunciaciones* (1988), *Salarios del impío* (1993).

(32) Saúl Yurkievich, "La pluralité opérative", en *Luttes, prose, poésie, d'Amérique Latine*, Cahier du Collectif Cange, Paris, 1974, p. 13.

(33) V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Einaudi, Torino, 1963. La tesis de Bodini aparece suficientemente probada en su libro; empero, un análisis detallado de la misma, con una reseña bibliográfica de los estudios sucesivos, se encuentra en Dario Puccini, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Ed. dell'Orso, Roma, 1992, pp. 109-113.

(34) Efectivamente, la poesía pura ha permeado toda la poesía hispánica, siendo determinante incluso en el visionarismo de Aleixandre: Oreste Macrí, *Poesía spagnola del Novecento*, cit., p. LXII.

te -a pesar de las críticas adversas de Huidobro y de Vallejo- ejerciendo una influencia poderosa y duradera, pero al mismo tiempo rechazando, de manera casi general y total, el recurso a la escritura automática.

El surrealismo ofrecía la posibilidad de reaccionar contra los excesos del intelectualismo de Ortega y Gasset, del purismo de Juan Ramón o Jorge Guillén, del creacionismo de Huidobro y del ultraísmo peninsular y argentino, del cual Borges, inicial promotor, habría de renegar muy pronto. Pero estos movimientos habían sembrado el culto de la forma, de modo que la vigilancia del discurso, aun a posteriori, no se vuelve a perder y permanece, por lo menos en los grandes poetas, como un mecanismo definitivamente adquirido.

No obstante, entre la vida y la literatura, el surrealismo elige la vida, según lo que recita su misma filosofía<sup>(35)</sup>, lo cual implica a menudo -a diferencia de lo que sucede con los descendientes de los poetas puros- una desconfianza de la palabra, unida a la sospecha de la inutilidad del acto poético. Contra la convicción optimista de Borges:

He santificado con versos la ciudad que me ciñe  
[...]  
He trabado con fuertes palabras ese mi pensativo sentir, que  
pudo  
haberse disipado en sola ternura<sup>(36)</sup>,

otro poeta, Alberto Girri (Argentina, 1918), se debate entre obstinación y escepticismo. Se pregunta “qué hacer/ del viejo yo lírico, errático estímulo,/ al ir avecinándose a la fase/ de los silencios”, y cómo convencerlo de que su oficio es inútil, que substituye la acción, el sentimiento, la fe. Habría que interrogarse sobre estos aspectos de la “seductora poesía”, por lo menos una vez

que nos encerremos en la expresión  
idiota del que no atina a consolarse  
de la infructuosidad de la poesía  
como vehículo de seducción, corrupción y cada vez

(35) “El surrealismo es vida. No está interesado en hacer obra literaria, sino en exteriorizar las fuerzas humanas, en amar, esperar y descubrir”: F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, 1955, p. 29.

(36) *Luna de enfrente* (1925). En 1969 el poeta introdujo algunos cambios en este poema, que tal vez lo debilitan, sin modificar el contenido (para la segunda versión, cfr. J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori (“I Meridiani”), Milano, 1984, vol. I, pp. 124-125).



que se nos recuerde que el verdadero  
hacedor de poemas execra la poesía,  
que el auténtico realizador  
de cualquier cosa detesta esa cosa<sup>(37)</sup>.

Las manifestaciones más ortodoxas del surrealismo hispanoamericano se producen ante todo en Argentina, gracias a la actividad incansable de Aldo Pellegrini (1903-1973) y de Enrique Molina (1910-1996), luego en Chile; pero sobre todo en Perú. En Argentina, en 1926, Aldo Pellegrini logra crear a su alrededor un grupo surrealista cuando ya el fervor ultraísta había pasado. Dos años más tarde funda la revista *Que*, efímera pero muy significativa, y en 1944 la revista *Arturo*. Siendo poeta él mismo, el recuerdo de Pellegrini va indisolublemente asociado a su obra de estimulación y difusión del surrealismo<sup>(38)</sup>, que habrá de conocer un segundo momento de vitalidad en la década del 50, a través de la revista *A partir de 0* y de la obra, igualmente dinámica, de Enrique Molina<sup>(39)</sup>.

En Chile, en coincidencia con la magistral prueba de surrealismo proporcionada por Neruda en la primera *Residencia en la tierra*, se constituye, por iniciativa de Braulio Arenas (1913)<sup>(40)</sup>, el grupo La Mandrágora, al cual seguirá, a partir de 1938, la revista homónima. El grupo, muy activo, se ocupa también de artes visuales. Con el grupo, y con la primera exposición surrealista organizada por el mismo, colaboran André Breton y Benjamin Péret. Participa Gonzalo Rojas (1917)<sup>(41)</sup>, altísimo ejemplo de fusión entre vanguardia política y vanguardia poética. Hay que agregar, sin embargo, que su participación en la

(37) : "Preguntarse, cada tanto", en *Casa de la mente*, Sur, Buenos Aires, 1968.

(38) Cfr. A. Pellegrini, *Antología viva de la poesía latinoamericana*, Seix Barral, Barcelona, 1966. Ha publicado también numerosos poemarios: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1954).

(39) Cfr. E. Molina, *Hotel Pájaro, antología 1941-1966*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967. Ha publicado ocho poemarios que van de *Las cosas y el delirio* (1941), premio "Martín Fierro", a *Los últimos soles* (1980). El punto culminante de su parábola surrealista lo alcanza en *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951); a partir de *Amantes antípodas* (1961) inicia su progresivo alejamiento del surrealismo. Es autor de una novela experimental, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), y de una notable obra crítica.

(40) La obra poética de B. Arenas está reunida en *Poemas 1934-1959*, Santiago, 1960. Después ha publicado: *La casa fantasma* (1952) y *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (1967).

(41) Son obras de G. Rojas: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *El alumbrado* (1986), *Materia de testamento* (1988, con ill. de S. R. Matta), *Desocupado lector* (1990).

Mandrágora fue más bien fugaz, dado que le chocaba la actitud “demasiado literaria” del grupo. Poco después, en efecto, él deja Santiago y va a vivir en la zona andina, entre los mineros y la gente del pueblo, a experimentar su “intraexilio”<sup>(42)</sup> y a aprender -como él mismo dice- la “verdadera lengua poética”.

### **Surrealismo militante: el caso del Perú**

El Perú, en cambio, en los años 20 y 30, parece rechazar la idea de una innovación de vanguardia. La originalidad de Eguren había sido soportada, tal vez, por la gracia y la armonía de su verso. Los poemarios de Vallejo, en cambio, habían sido considerados demenciales e incomprensibles; y hasta hubo quien, con la soberbia de la crítica “oficial”, lo desafiara a explicar los textos de *Trilce*<sup>(43)</sup>. Las honrosas excepciones a esta conducta general, que corresponden a Luis Alberto Sánchez, a Mariátegui y a Jorge Basadre, no alcanzan para modificar el clima general, muy provincial de aquella “Lima la horrible”. Pero pueden explicar cómo, efectivamente, pudo abrirse un canal a las novedades. El hecho es que el surrealismo llega al Perú, directamente introducido por un poeta extraordinario, que ha elegido para sí mismo el eufónico nombre de César Moro (Alfredo Quíspez Asín, 1903-1956), y es acogido por otro poeta, igualmente extraordinario, Emilio Adolfo Westphalen (1911). Estamos en 1934 y Moro regresa a Lima, después de una estadía de ocho años en París, durante los cuales se ha introducido en el grupo de Breton, escribiendo en francés -con una elección lingüística definitiva<sup>(44)</sup>-, colaborando ocasionalmente con la revista *Le surréalisme au service de la Révolution* y pintando cuadros surrealistas. La adhesión de Moro al movimiento es total y su regreso a Lima parece adquirir el sentido de una misión, para la cual el encuentro con E. A. Westphalen resulta

---

(42) Cfr. Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Hiperión, Madrid, 1991, pp. 117-137.

(43) Cfr. André Coyné, *César Vallejo y su obra poética*, Letras Peruanas, Lima, 1958, p. 74.

(44) Elección definitiva y no transitoria, como lo había sido para Huidobro o para Larrea. Según André Coyné, la inclinación de Moro al francés se debía a una “verdadera vocación” y el uso que hacía de esta lengua se caracterizaba por una gran creatividad (cfr. A. Coyné, “Moro: una edición y varias discrepancias”, en *Hueso húmero*, N° 10, Lima, 1981, pp. 149-170). Comparte esta opinión Roberto Paoli, “La lengua escandalosa de César Moro”, en *Estudios de literatura peruana contemporánea*, Università degli Studi, Firenze, 1985, pp. 131-138. No está de acuerdo Ricardo Silva-Santisteban, editor de la *Obra poética* de Moro (Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980), quien considera *La tortuga ecuestre*, único poemario escrito en español, superior a la obra francesa.

providencial. Este acaba de publicar un libro de versos cuyo título, *Las ínsulas extrañas* (1933), remite a San Juan de la Cruz, mientras que el lenguaje utilizado resulta, además de nuevo, curiosamente afín a las búsquedas de los surrealistas. En esas largas composiciones, el flujo de la conciencia corre libre, desarticulando la sintaxis, descomponiéndose en cascadas enumerativas, en cadenas de imágenes oníricas y fantásticas, atravesadas por reflexiones como rayos, por sentencias encerradas en otras tantas metáforas:

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido  
tenso se detiene el aire  
vienen lentas sus miradas  
un lirio trae la noche a cuestras  
cómo pesa el olvido  
la noche es extensa  
el lirio una cabeza humana que sabe el amor  
más débil no es sino la sombra  
[...]  
yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos  
dolor de manos  
notas trucas [...]  
si hablabas nacía otro silencio  
si callabas el cielo contestaba  
me he hecho recuerdo de hombre para oírte  
recuerdo de muchos hombres  
presencia de fuego para oírte  
detenida la carrera  
atravesados los cuerpos y disminuidos  
[...]  
otra noche baja por tu silencio<sup>(45)</sup>.

La amistad entre los dos jóvenes nace inmediatamente y juntos emprenden una intensa actividad artística y literaria, que va de la organización de la primera exposición surrealista en Lima (1935), a la polémica con Vicente Huidobro (surgida precisamente como consecuencia de la misma exposición), a la impresión clandestina de un boletín de apoyo a la España republicana (1936)<sup>(46)</sup>, a la fundación de la revista *El*

(45) "Una cabeza humana", en *Las ínsulas extrañas*, Ed. Perú Actual, Lima, 1933, s/p.

(46) El Boletín es obra de los dos junto con Manuel Moreno Jimeno (Lima, 1913-1993); se llama CADRE (Comité de Amigos de la República Española) y sale cinco veces, hasta

*uso de la palabra* (1939). El segundo poemario de Westphalen, pronto para la publicación, es leído por Moro, quien sugiere algunas intervenciones en el lenguaje, que Westphalen acepta, y en 1935 sale *Abolición de la muerte*. Se puede afirmar que los dos primeros libros de Westphalen, junto con *La tortuga ecuestre* de Moro<sup>(47)</sup>, son las realizaciones más perfectas del surrealismo hispanoamericano. El hecho de que Westphalen haya rechazado siempre esta clasificación para su propia obra, con el argumento sustancial de que no ha usado nunca la escritura automática, nos remite a las reflexiones sobre la vigilancia de la escritura en los herederos -aunque no continuadores- de la poesía pura, tanto en España como en Hispanoamérica. Además, y en particular por lo que se refiere a los poetas peruanos, habría que seguir el consejo de Américo Ferrari<sup>(48)</sup> y distinguir con Julien Gracq dos tipos de surrealismo: uno “sin edad”, “del cual el romanticismo alemán nos ha dado, con un siglo y medio de anticipación, la mayor parte de las fórmulas esenciales”, o sea el sueño, las psicologías perversas, las imágenes complejas, el mito, la magia, el nocturno, el azar objetivo; y otro “con lugar y fecha”, que corresponde a la “ecclesia” constituida en Francia alrededor de André Breton, cuyos diecinueve miembros iniciales aparecen alfabéticamente elencados en el primer Manifiesto del Surrealismo de 1924<sup>(49)</sup>. Poco después se irán agregando otros escritores y artistas, entre ellos Moro, que será incluido en la histórica *Petite anthologie poétique du surréalisme*, de 1934, realizada por Benjamin Péret<sup>(50)</sup>.

---

que la policía lo hace cerrar. Cfr. Américo Ferrari, *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990, p. 51.

(47) *La tortuga ecuestre* fue escrita por Moro durante su estadía en México y fue publicada póstuma por André Coyné, en Lima, en 1958. Los otros poemarios de Moro, todos en francés, son: *Le château de grisou*, Editions Tigronline, México, 1943; *Lettre d'amour*, Editions Dyn, México, 1944; *Trafalgar Square*, Editions Tigronline, Lima, 1954; *Amour á mort*, Le Cheval Marin, Paris, 1957, ahora en Orphée, Giromagny, 1990. Otras ediciones: *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976; *Obra poética I*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980; *Couleur de bas rêves Tête de Nègre*, ed. de Emilio Adolfo Westphalen, Altaforte, Lisboa, 1983; *Ces poèmes*, ed. de André Coyné, Maina, Madrid, 1987; *L'ombre du Paradisier et Autres Textes*, ed. de R. Silva-Santisteban.

(48) A. Ferrari, *Los sonidos del silencio*, cit., p. 55.

(49) J. Gracq, “Pleniérement - André Breton et le mouvement surréaliste”, en *La nouvelle Revue Française*, N° 172, Paris, 1967, p. 592.

(50) La *Petite anthologie* fue ampliada más tarde y luego traducida al italiano con la participación de uno de los protagonistas, Arturo Schwarz: cfr. B. Péret, *La poesía surrealista francesa*, Feltrinelli, Milano, 1978.

Westphalen es surrealista en el primer sentido de la palabra; Moro lo fue plenamente en ambos. Ello es así desde su llegada a París en 1925, como lo demuestran su inmediata adhesión al grupo y su actividad posterior en el Perú, así como la que lleva a cabo durante su larga estadía en México (1938-1948)<sup>(51)</sup>, mientras el grupo surrealista sufre la dispersión causada por la guerra y por las disidencias internas. Por otra parte, si fuera cierta la interpretación de Juan Larrea, según la cual el surrealismo europeo indica el fin de un mundo pero no funda uno nuevo, cosa que en cambio harían los poetas hispanoamericanos<sup>(52)</sup>, tendríamos otro motivo para separar a Westphalen del movimiento europeo, ahora no solo a causa de los mecanismos de escritura -como sostiene él mismo- sino también por los efectos mismos de esta escritura, que sin duda ha abierto nuevos caminos en la poesía peruana contemporánea. El segundo libro de Westphalen, *Abolición de la muerte*<sup>(53)</sup>, es igualmente intenso pero acaso menos “ortodoxo” que el primero, desde el punto de vista del código surrealista, por su concentración y su obstinación en el rescate del material existencial que inevitablemente se pierde en el olvido. De hecho, más que de abolición de la “muerte”, aquí se trata de abolición del “olvido”, mediante el esfuerzo enorme (la “fatiga”, dice él) por transfigurar el recuerdo en plenitud de la presencia. El trabajo del poeta -en el cual son evidentes la vigilancia y el cuidado de la lengua, sobre una base de flujo de conciencia con uso reiterado de símiles y de metáforas inauditas y deslumbrantes- se mide asimismo en el complejo alternarse de tiempos y aspectos verbales, con el fin de abrir una brecha en el fluir incontenible del tiempo. Así, la utopía westphaliana está también en la tentativa de imbricar la eternidad en el tiempo finito de lo humano. Este

---

(51) También en México, Moro organiza una Exposición Internacional del Surrealismo, junto con el artista Wolfgang Paalen. En la inauguración de la muestra está presente Breton, que había viajado a México para encontrarse con Trotzki: es el mes de febrero de 1940.

(52) Juan Larrea, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo” [1944], ensayo ampliado en “Respuesta diferida a propósito de ‘César Vallejo y el surrealismo’”, en *Aula Vallejo*, nn. 8-9-10, Córdoba (Argentina), 1962.

(53) Cfr. E.A. Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, 1991, que reúne toda su obra poética, o sea los dos primeros volúmenes y los poemarios publicados a partir de 1980, después de un largo silencio poético, sobre el cual se hicieran muchas conjeturas, no todas justas. Cfr. además AAVV, Homenaje a E. A. Westphalen, Creación y crítica (vol. N° 20), Lima, 1977; Jorge Rodríguez Padrón, *El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)*, El Tapir, Madrid, 1992; A. Ferrari, “Lectura de Emilio Adolfo Westphalen”, en *El bosque y sus caminos*, Pre-textos, Valencia, 1993, pp. 123-144.

“tiempo poético” -inmanente y no trascendente- es “ahora” en el texto poético y sin duda es nuevo, novísimo, respecto a la poesía que lo precede.

Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas  
 [...]
   
 Los brazos se entrecruzan como flores sobre las aguas  
 [...]
   
 Es la gloria llameante que descansa en nuestros cuerpos  
 [...]
   
 Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo  
 Cambiando de estación en el corazón del azogue  
 Como una rosa ahogada entre nuestros brazos  
 O como el mar naciendo de tus labios<sup>(54)</sup>

Aquí la poesía de Westphalen coincide con la poesía llamada “existencial” y en la unificación de lo femenino con la naturaleza (“el mar naciendo de tus labios”), así como, en la acumulación metafórica, podría verse un eco de Neruda. En el futuro inmediato encontrará asimismo afinidades con otras indagaciones poéticas, en primer lugar las de Octavio Paz. Por otra parte, el yo poético de Westphalen, que no es central y sintetizante como en el clasicismo o en la poesía pura, sino elaborado instrumento de una agotadora entelequia -la memoria-, produce un dictado con algo de cataclismo. En esta proyección cósmica se debe reconocer otra clave de la gramática del surrealismo, no del tipo bretoniano sino del tipo “sin edad”, del que hablaba Julien Gracq.

En cuanto a Moro -surrealista en ambos sentidos, como ya se dijo- habría que subrayar dos cosas. La primera es la potencia extraordinaria de sus construcciones verbales, en las cuales la proyección cósmica del yo poético (dado que también en él se verifica esta clave) lo abraza todo, desde el mundo celeste hasta el mundo infernal. La segunda, directamente vinculada a la primera, y manifestada en la antinomia entre alto y bajo, entre mundo celeste y mundo de las tinieblas, entre dimensión angélica (Nerval) y dimensión diabólica (Lautréamont), es que Moro afirma su carácter antitético bajo el signo de la tiniebla<sup>(55)</sup>. Las composiciones de *La tortuga ecuestre*<sup>(56)</sup> expresan una pasión devastadora y

(54) “Por la pradera diminuta”, en *Abolición de la muerte*, Ed. Perú Actual, Lima, 1935, s/p. La edición original lleva un dibujo de César Moro y un epígrafe de André Breton.

(55) Cfr. M. Canfield, “César Moro, gnosia de la tiniebla”, en *Configuración del arquetipo*, Opus Libri, Firenze, 1988, pp. 145-172.

(56) C. Moro, *La tortuga ecuestre*, en *Obra poética*, edición de R. Silva-Santisteban, con un prefacio de André Coyné, Lima, 1980.

maldita, en la cual el objeto del deseo se encuentra o bien por encima o bien por debajo del nivel humano, siendo el amado alternativamente dios demonio y dios fiera:

Estrella desprendiéndose en el apocalipsis  
 Entre bramidos de tigres y lágrimas [...]
   
Solazarse en el aire rarificado  
 En que quiero aprisionarte  
 Y rodar por la pendiente de tu cuerpo  
 Hasta tus pies centelleantes  
 Hasta tus pies de constelaciones gemelas<sup>(57)</sup>

Demonio nocturno  
 Así te levantas siempre  
 Pisoteando el mundo que te ignora<sup>(58)</sup>

Esta inclinación de la poesía de Moro (y aquí se habla fundamentalmente de su poesía en español) lo incluye entre las filas del surrealismo *tout court*, del cual Larrea ya había evidenciado el aspecto “tenebroso” e “infernial”: un movimiento -decía- que se afirma “bajo el signo de Lucifer”, mediante la veneración de Sade y de Lautréamont<sup>(59)</sup>. Por la fuerza desarticulante de su poesía, Moro se debería contar entre los fundadores de la poesía hispanoamericana del siglo XX, pero hasta ahora las dificultades para encontrar sus obras han obstaculizado su difusión fuera del Perú<sup>(60)</sup>.

El legado poético del surrealismo, unido por otra parte a la herencia vallejiana, ha sido en el Perú de una extraordinaria fecundidad. El mejor ejemplo es tal vez Jorge Eduardo Eielson (1924), adalid de lo nuevo, artista y escritor, poeta y novelista, en constante renovación. Como poeta ha atravesado distintas fases, desde una primera de exquisito lenguaje neobarroco, que le mereció el Premio Nacional de Poesía del Perú cuando tenía apenas veintidós años (v. *Moradas y visiones del amor entero*, 1942, *Canción y muerte de Rolando*, 1943, y *Reinos*, 1944). La segunda fase es decididamente surrealista: su sintaxis se suelta y se desarticula, se acumulan símbolos oníricos y cadenas de metáforas, se recurre a frases

(57) “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, en *La tortuga ecuestre*, cit., p.59.

(58) “La leve pisada del demonio nocturno”, *Ibid.*, p. 61.

(59) Juan Larrea, *op. cit.*

(60) La edición de las obras completas de Moro que en este momento André Coyné está preparando para la colección Archivos pondrá seguramente las cosas en su lugar.

del jergo familiar y se hace uso desenvuelto y provocatorio de lo grotesco (v. *Bacanal*, 1946, y *Primera muerte de María*, 1949). En la década del 50, la palabra poética se vuelve objeto fónico y gráfico, alguna vez caligrama, y luego prosigue hacia la identificación entre escritura y realidad (*mutatis mutandis*, 1954), con tautologías y aforismos (*naturaleza muerta*, 1958), hasta llegar a la poesía combinatoria (*eros/iones*, 1958), y finalmente a la poesía concreta (*canto visible*, 1960) y visual (*papel*, 1960). Este itinerario no es lineal y se encuentra jalonado por dos acontecimientos creativos: en 1952 sale *Habitación en Roma*, de verso breve, tono coloquial, dictado balbuciente y gusto por la crónica, que lo acercan a algunas voces de la *Beat Generation*; y en 1955, *Noche oscura del cuerpo*, especie de viaje dentro del propio cuerpo en busca de las ocultas fuentes de la memoria y del sentimiento. La última fase corresponde a la producción comprendida entre el 60 y hoy, representada fundamentalmente por tres poemarios: *Ceremonia solitaria* (1964), *Arte poética* (1965) y *Ptyx* (1980), poema narrativo que debe su título al “Soneto en X” de Mallarmé. Y al fin, después de atravesar todas las formas de la neovanguardia, Eielson se cierra en el silencio grávido de los espectaculares nudos de su arte plástica, esculturas en tela y grandes telas pintadas. Residente en Italia desde hace más de cuarenta años, hoy dos generaciones de peruanos lo reconocen como su maestro. En sus ecuaciones poéticas, cada vez más excepcionales y más descarnadas, más límpidas y más puras, solo quien conozca su largo itinerario podría descubrir las fabulosas raíces neobarrocas, surrealistas, existenciales:

Era imposible considerar tu cuerpo semejante a mi cuerpo  
 Pero  
 Era imposible considerar mi cuerpo distinto de tu cuerpo<sup>(61)</sup>.

Herederos del surrealismo y autores de una obra ya muy consolidada dentro y fuera del Perú, son asimismo Blanca Varela (1924) y Antonio Cisneros (1942). La primera, sin embargo, para ser leída fuera del Perú ha tenido que esperar a la edición mexicana de su obra que es de 1986<sup>(62)</sup>; allí, en la reunión de sus varios poemarios, y desde el título,

(61) Cfr. Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*, Vuelta, México, 1989. Las novelas son: *El cuerpo de Giuliano*, Joaquín Mortiz, México, 1971; y *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988. De próxima publicación es *Poesía escrita* (obra poética completa), Norma, Bogotá.

(62) Blanca Varela, *Canto villano*. Poesía reunida 1949-1983, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.



*Canto villano*, la escritora se declara contraria a la exaltación tradicional de la “nobleza” del canto poético y propugna una modulación que se acerque a lo ordinario y a lo rudo, que no desdeñe lo inmediato si con ello puede ser menos “traidor” el mismo canto. También para Cisneros alejarse de la “belleza convencional” es un deber; de obra en obra su lenguaje se ha hecho cada vez más antilírico y, como dice Alberto Escobar, “más distante del referente y de la metáfora aislada, [...] dentro de una simbología acuñada en perspectiva crítica, construida por la conciencia de las contradicciones sociales y el peso de una actitud lúcida frente a la enajenación cultural e ideológica”<sup>(63)</sup>. Cisneros fue Premio Nacional de Poesía en 1965 y premio Casa de las Américas en 1968; desde entonces su prestigio internacional se ha ido confirmando y expandiendo<sup>(64)</sup>. En la vertiente opuesta se colocan, en cambio, las nítidas construcciones verbales de Javier Sologuren (1921), a quien la experiencia de la vanguardia ha dejado un uso libre y casi musical del espacio de la página, pero en quien predomina no el vértigo de lo inmediato, sino la esencia de lo depurado; esa búsqueda de esencias lo lleva naturalmente a la composición de jaikus, de gran precisión formal y delicadeza conceptual:

El papel, la madera,  
aunque es de noche,  
suaves destellan<sup>(65)</sup>.

### Poesía existencial: el caso de México

Entre la tercera y la cuarta década de nuestro siglo, entre todos los países latinoamericanos, México parecía el más apropiado para la formación de un verdadero movimiento surrealista y muchos lo observaban atentamente, empezando por Breton, que ya había dicho: “México está destinado a ser el lugar surrealista por excelencia”. Durante la

(63) Alberto Escobar, *Antología de la poesía peruana*, vol. II, Peisa, Lima, 1973, p. 69.

(64) Obra poética de A. Cisneros: *Destierro* (Lima, 1961), *David* (Lima, 1962), *Comentarios Reales* (Lima, 1967), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (La Habana, 1968), *Agua que no has de beber* (Barcelona, 1971), *Como higuera en un campo de golf* (Lima, 1972), *El libro de dios y de los húngaros* (Lima, 1978), *The spider hangs too far from the ground* (Londres, 1970), *Versei* (Budapest, 1978), *Helicopters in the Kingdom of Peru* (Londres, 1981), *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (México, 1982).

(65) Javier Sologuren, *Vida continua. Obra poética* (1939-1989), Colmillo Blanco, Lima, 1989, p. 223. La serie de jaikus es de 1981.

guerra civil española, entre los muchos exiliados que buscaron refugio en México, había algunos significativos exponentes del surrealismo, como Benjamin Péret y la pintora Remedios Varo, Max Aub, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Alicia Rahon. La misma presencia de Trotzki constituía un motivo de interés para los surrealistas, que en general se habían solidarizado con él; él mismo fue la causa del viaje de Breton en 1940. Un poco antes, en 1936, había estado Antonin Artaud, a la búsqueda de ese ámbito mágico-precolombino, ya desde antes mitizado por los europeos. Su viaje estaba al mismo tiempo estimulado por esa atracción por lo “primitivo” en la que se manifestaba la nostalgia de los orígenes, muy sintomática de las incertezas éticas y existenciales de comienzos del siglo. De esta experiencia nace su célebre *D'un voyage au pays des Tarahumaras* (1937).

Pero también en el ambiente local mexicano se daban las premisas para un enraizamiento del surrealismo: los artistas definidos “populares”, como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada o el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, estaban dotados de una imaginación de tipo surrealista. No obstante, el movimiento surrealista mexicano no se dio. Indudablemente se podrán encontrar rasgos surrealistas en la obra de muchos mexicanos, y es mexicano el mayor intérprete del surrealismo en Hispanoamérica, interlocutor y amigo de Breton, Octavio Paz. Pero ese movimiento orgánico y poderoso que tantos esperaban, no se dio. Según el mismo Paz, el motivo de esta falta está simplemente en el hecho de que el mexicano se rehúsa a universalizarse y ello se debe al miedo de perder la propia identidad<sup>(66)</sup>. Toda la obra “proselitista” de Moro en la capital mexicana debió chocar contra este obstáculo caracterial de sus habitantes y, de hecho, los resultados que obtuvo se refieren más que nada a los extranjeros residentes en México. En su Exposición Internacional del Surrealismo, participaron algunos miembros del grupo “Contemporáneos”, como por ejemplo Xavier Villaurrutia, pero en general la indagación poética mexicana seguía otros caminos.

El grupo llamado “Contemporáneos” se había formado alrededor de la revista homónima, que se publicó entre 1928 y 1931, como una forma de disensión respecto a las vanguardias y en especial al efímero “estridentismo”, versión local del futurismo marinettiano, hoy más interesante como documento de época que por su efectivo valor<sup>(67)</sup>.

---

(66) O. Paz, *Las peras del olmo* [1957], Seix Barral, Barcelona, 1983, pp. 136-151.

(67) El mayor exponente del movimiento “estridentista” es Manuel Maples Arce (1898-1981), que ya en los años 30 comienza a buscar otras vías expresivas y con *Memorial de la sangre* (1947) se acerca a la concepción poética de los “Contemporáneos”. Cfr.

Aunque sensibles a ciertos recursos que podían abrir la poesía al mundo de los sueños y a la psicología del inconsciente -proposiciones hechas fundamentalmente por los surrealistas- los “Contemporáneos” evitaron cuidadosamente la trampa de los mimetismos experimentales de valor circunstancial. Las afinidades entre ellos y la generación española del 27 no son pocas: muchos de ellos se podrían definir, como los españoles, “poetas profesores”, todos tenían una seria formación cultural y estaban atraídos por el fenómeno poético también desde el punto de vista teórico. Vinculados por un lado a la propia tradición literaria y a los escritores que los habían precedido inmediatamente y a los cuales se preocuparon de estudiar <sup>(68)</sup>, ellos se reconocían asimismo en la gran tradición española; y así como en España se revaluaba Góngora, en México se descubrían los poetas barrocos nacionales, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora. Por otra parte, ellos se consideraban igualmente herederos de esa gran literatura europea que marca los albores de nuestro siglo, de Valéry a Rilke, y de la filosofía que la sostiene, o sea, el pensamiento de Nietzsche, de Schopenhauer, de Heidegger. Con estos presupuestos, los “Contemporáneos” desarrollaron una poesía muy atenta a las formas y a la recuperación de las estrofas clásicas, que en algunos casos no desechó la asociación con la poesía popular (Gorostiza). Mediante imágenes simbólicas, expertamente usadas para testimoniar el malestar existencial (Villaurrutia) o la alegría de vivir (Pellicer), los mexicanos lograron construir verdaderos sistemas poéticos alrededor de las grandes temáticas del sueño, de la muerte, del eros y de la poesía misma. Y juntos dieron lugar a la más intensa manifestación de poesía existencial y a una de las estaciones más brillantes de la poesía del continente, la cual alcanzará su más alto punto en la vasta obra de su mejor heredero, Octavio Paz.

Xavier Villaurrutia (1903-1950), atento lector de Proust, de Gide, de Cocteau, de Giraudoux, enfrenta en su obra varias temáticas -el paisaje, el amor, el misterio, la bondad, el arte, el viaje-, pero una ha sido central en él: la temática de la muerte. Retomando la vieja metáfora de gusto barroco y calderoniano, pero también gnóstico y existencial, él sentía la vida como un sueño y la muerte como el despertar:

---

M. Maples Arce, *Las semillas del tiempo. Obra poética, 1919-1980*, estudio preliminar de Raúl Bonifaz Nuño, México, 1981.

(68) Véase, por ejemplo, el célebre estudio de X. Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, en *Textos y pretextos*, México, 1940, pp. 3-43: ahora en *Obras: Poesía, Teatro, Prosas varias, Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 2ª ed. aumentada. Y, naturalmente, los muchos ensayos de Octavio Paz sobre sus compatriotas, que sería ocioso enumerar.

La noche vierte sobre nosotros su misterio  
y algo nos dice que morir es despertar.

En su poesía hay muchos elementos que recrean las atmósferas metafísicas: el espacio misterioso de la noche, el sueño, el sonambulismo, el grito, las estatuas, el tiempo inmóvil; todos elementos que -como indica Roberto Paoli- remiten a la poética metafísica italiana, aun cuando hayan sido asimilados por contacto con otras fuentes o mediaciones. Además, esta particular configuración, vinculada con las grandes metáforas de la vida como sueño y como eterno *ritorno*, anticipa los símbolos poéticos de Borges, su constante reflexionar alrededor del misterio de la personalidad y el deseo de aniquilación<sup>(69)</sup>. *Nostalgia de la muerte* (1938) es el libro fundamental de Villaurrutia; y en este célebre volumen, el *Nocturno de la estatua* añade, a las temáticas existenciales ligadas a la muerte y al sueño, la angustiosa búsqueda del otro y de la comunicación verbal<sup>(70)</sup>.

José Gorostiza (1901-1973) concibe la poesía como “una investigación de ciertas esencias -el amor, la vida, la muerte, Dios-, que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias”<sup>(71)</sup>. En esta definición (que sin embargo el autor encuentra insuficiente y que, a lo largo del texto que la contiene, modifica repetidas veces con otras formulaciones) aparece bien clara su atención constante hacia el acto poético, que él desea libre “de los signos exteriores de la época” y fiel a su propia naturaleza “hecha de esencias y de interioridad”. La obra de Gorostiza, tal vez el más venerado de los “Contemporáneos”, se concentra en tres breves libros: *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Del poema frustrado* (poemas escritos entre 1925 y 1938 aprox.) y *Muerte sin fin* (1939)<sup>(72)</sup>. Obsesión recurrente para él es la “palabra” como instrumento de asedio de lo inefable. Esta y la oposición entre esencia y substancia, o entre forma y contenido, vistas como otras tantas denominaciones de la vida y de la muerte, serán los motivos conductores del

(69) R. Paoli, *Cent'anni di poesia ispanoamericana* (1880-1980), Le Lettere, Firenze, 1993, p.38.

(70) A. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*, Gredos, Madrid, 1976, p. 125.

(71) J. Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *Estaciones* (México), III, 9, 1958; ahora en *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 10-11.

(72) El conjunto de las obras de Gorostiza ha sido publicado póstumo en el volumen *Poesía*, cit.

largo y magistral poema *Muerte sin fin*. El agua es aquí la esencia informe y libre que adquiere forma en el vaso que la contiene:

En él se asienta, ahonda y edifica,  
cumple una edad amarga de silencios  
y un reposo gentil de muerte niña,  
sonriente, que desflora  
un más allá de pájaros  
en desbandada <sup>(73)</sup>.

El agua, proyección metafórica del ente psíquico (“me descubro/ en la imagen atónita del agua”), adquiere con la forma identidad y plenitud vital (“qué agua tan agua”); pero al mismo tiempo se destina a la muerte. Puesto que ningún estado es definitivo, nuevas metamorfosis la esperan, nuevas vidas y nuevas muertes “sin fin”. Más allá del tumulto de los ciclos, la Inteligencia, “soledad en llamas”, como el Motor Inmóvil de Aristóteles, “todo lo concibe sin crearlo”,

sin admitir en su unidad perfecta  
el escarnio brutal de esa discordia  
que nutren vida y muerte inconciliables,  
siguiéndose una a otra  
como el día y la noche <sup>(74)</sup>.

Las imágenes más corpóreas y, por lo tanto, más “sensuales” de esta antinomia son Dios y el Diablo, que aparecen al final del poema, siendo este último la encarnación del impulso vital -por ende mortal-, es decir, la representación mítica de esa hambre de “vida” (“hambre de consumir/ el aire que se respira”) que empuja hacia la forma vital, hacia el goce de la existencia, pero en definitiva hacia el “insulto” de la muerte.

La obra de Gorostiza, tan estrictamente adherente a lo esencial, muy en especial en las *Canciones*, se nos presenta tan “químicamente pura”<sup>(75)</sup> que resulta inevitable asociarla a la “poesía pura”. Y en efecto la poética de Gorostiza remite en parte a Juan Ramón Jiménez, que él conocía muy bien, así como todos los miembros de “Contemporáneos”. Pero, por otra parte, Gorostiza se opone a Valéry y a los sostenedores del

---

(73) Del Canto I de “Muerte sin fin”, *Ibid.*, pp. 107-108.

(74) Del Canto IV de “Muerte sin fin”, *Ibid.*, p. 120.

(75) La expresión es de Jorge Guillén, al definir la poesía en la carta a Fernando Vela (en *Viernes Santo*, Madrid, 1926).

arte puro en cuanto, dice, si bien es justo buscar el lenguaje exacto para la expresión poética, el trabajo del poeta no debe ser jamás “purgativo”, o sea dedicado a depurar la obra de los elementos “no poéticos”. El hombre no puede separarse de sus propias circunstancias y necesita de ellas para poder comunicar. Si la poesía eliminara todo lo que no es esencia, quedaría bien poco. El arte “si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte”<sup>(76)</sup>. No obstante, considerando la afinidad que hay entre poesía pura y metafísica, parecería natural situar a Gorostiza y a los demás “Contemporáneos” justamente en el umbral entre una poesía y la otra. Y cuando ante la tentación de definir “pura” la poesía de Gorostiza algún estudioso se abstiene a causa de su “embriaguez no del todo refrenada”, de su “sensualidad” y de su “pasión intelectual”<sup>(77)</sup>, se podría objetar que estas también han sido prerrogativas de la poesía de Jorge Guillén. Catalogar, sin duda, es útil, visto que ello constituye un principio de orden; pero la realidad, se sabe, es mucho más compleja que las categorías. Para otros estudiosos, en cambio, la concepción que Gorostiza tenía del poeta y de la poesía lo acercan a otro teórico de la poesía pura, al Abate Bremond<sup>(78)</sup>.

Carlos Pellicer (1897-1977) es entre los “Contemporáneos” quien ha dejado la obra más vasta y unitaria, siempre “fiel a sí misma”, según Octavio Paz<sup>(79)</sup>. Ha sido también uno de los primeros en liberarse del fervor vanguardista y en dar a su poesía un sello inmediato e histórico, mexicano y americano, así como también en encontrar en la línea existencial una particular veta religiosa<sup>(80)</sup>.

### Poesía religiosa y ascetismo poético

Pero es sobre todo a la uruguaya Sara de Ibáñez (1909-1971) a quien se deben atribuir en esos años los méritos de una gran poesía religiosa. Ya a partir de *Canto* (1940), su primer libro no “juvenil”, su lenguaje es el de un poeta ya formado, de excepcional riqueza verbal y de gran

(76) J. Gorostiza, “El teatro de orientación”, conferencia del 28.6.1932, cit. por A. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, Ed. De Andrea, México, 1962, p. 10.

(77) Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Taurus, Madrid, 1989, p. 301.

(78) A. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, cit., p. 10.

(79) O. Paz, *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1975, p. 14.

(80) C. Pellicer, *Poesía*, edición de L. M. Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1981; y *Poesía*, antología con un estudio de J. Prats Sariol, Aguas de Carlos Pellicer, Casa de las Américas, La Habana, 1982.

perfección formal, tanto en el soneto como en la llamada “lira de Garcilaso” (aBabB), o en los tercetos de alejandrinos. Pero lo que más sorprende es que este lenguaje se vuelva instrumento cuidadosamente vigilado de una arrolladora pasión espiritual. La sensibilidad despierta de Neruda lo advierte inmediatamente y así lo declara en el prólogo del citado *Canto*: “[...] esta mujer recoge de Sor Juana Inés de la Cruz un depósito hasta ahora perdido: el del arrebato sometido al rigor; el del estremecimiento convertido en duradera espuma [...] Bien recibida sea: es de la más alta aurora”.

Pertenciente a esa generación que en la literatura uruguaya se conoce con el nombre de “Generación del Centenario”, junto con Esther de Cáceres, Roberto Ibáñez, Susana Soca (cantada por Borges), Juan Cunha y Líber Falco, Sara de Ibáñez no poseía una verdadera conciencia generacional<sup>(81)</sup>, y esto se corresponde perfectamente con su poesía magnífica y aislada en el ámbito en donde surge. En general, toda esa generación sintió la influencia cultural francesa y el magisterio de Paul Valéry, y se demostró especialmente interesada por cuanto ocurría en esos años en España: la revaluación de Góngora, el renovado interés por toda la lírica del Siglo de Oro, la obra poética y teórica de Juan Ramón Jiménez y las distintas voces de los coetáneos del 27. Pero nadie como ella condujo hasta el límite extremo la indagación metafórica, la elaboración de los símbolos, la vigilancia obsesiva de las formas, hasta construir una poesía de difícil lectura, hermética pero al mismo tiempo extraordinariamente luminosa. Nadie como ella, por otra parte, en el ambiente obstinadamente laico del Uruguay de principios de siglo -con la única excepción de Esther de Cáceres- ha podido concebir una síntesis igualmente intensa de poesía y espíritu religioso: “canto gozoso sin pudor”, de unión mística con el cosmos y de goce en la unidad cósmica<sup>(82)</sup>. La poesía de Sara de Ibáñez no recurre a elementos visibles del cristianismo porque ella pasa por encima de las vicisitudes humanas, en una tensión única que va del Paraíso perdido al Paraíso venturo. Ella misma ha definido la poesía como “ejercicio del misterio”, en donde se desarrolla la propia “convicción religiosa”. “Poesía -ha dicho- es lo que nos queda en la voz cuando hemos estado a punto de morir de presencia divina”<sup>(83)</sup>.

(81) Graciela Mántaras, *Sara de Ibáñez*, Signos, Montevideo, 1991, p. 19.

(82) H. Ferro, *Homenaje a Sara de Ibáñez*, Montevideo, 1971.

(83) Cit. por G. Mántaras, *op. cit.*, p. 22. Otras obras de Sara de Ibáñez son: *Canto a Montevideo* (Montevideo, 1941), *Hora ciega* (Buenos Aires, 1943), *Pastoral* (México, 1948), *Artigas* (Montevideo, 1952), *Las estaciones y otros poemas* (México, 1957), *La batalla* (Buenos Aires, 1967), *Apocalipsis XX* (Caracas, 1970), *Canto póstumo* (Buenos Aires, 1973).

La poesía uruguaya, desde el Modernismo, se ha caracterizado por una numerosa y rica representación femenina. La densa, descarnada y casi exigua obra de Idea Vilariño (1920) se coloca por varios motivos en las antípodas de la de Sara de Ibáñez. Los suyos son versos breves, composiciones donde se busca la esencia de lo inmanente o -si se prefiere- la trascendencia de la inmanencia, la verdad yacente en el desorden de lo cotidiano: desorden que, en el fervor simplificante de la autora, se vuelve casi límpido, pocos trazos, pocos objetos, mundo de obsesiones que empujan, en una personalísima variante de la ascética, hacia una dimensión superior inalcanzable. Y entre esas obsesiones dos absorben la mayor parte de sus energías disquisitivas y poéticas: el amor y la muerte; tanto que, según sus propias declaraciones, en su obra no se dan más que dos tipos de composiciones, *Poemas de amor* y *Nocturnos*, títulos efectivamente repetidos una y otra vez. A ellos se ha agregado a partir de 1980, la serie de *No*, textos brevísimos, intensos y tan esenciales que parecen ser la culminación de su itinerario creativo y de su poética marcadamente existencial<sup>(84)</sup>.

#### **Dos ejemplos de “Trascendentalismo”: Mutis y Paz**

Si la poesía pura puede dar como resultado final esa vertiente religiosa que ilustran Pellicer o Sara de Ibáñez, la poesía existencial -que trata de transmitir los “materiales de lo humano” sin jerarquizar demasiado entre bello y feo, alto y bajo, áulico y coloquial- tendrá, en la segunda mitad del siglo, una derivación en aquella que ha sido definida como “poesía trascendentalista”, cuyo ejemplo mayor (junto con Lezama Lima en su segunda fase y con Octavio Paz) es Álvaro Mutis (1923). A través de su personaje poético Maqroll el Gaviero, presente ya en sus primeras composiciones (v. “La oración de Maqroll”, en *Los elementos del desastre*, 1953)<sup>(85)</sup>, el poeta colombiano indaga las formas más extremas de la condición humana -de la soledad al abandono, la enfermedad física y mental, la violencia contra el prójimo y contra uno mismo, incluidos el homicidio y el suicidio-, formas extremas que

---

(84) Las últimas ediciones de *Nocturnos* y *Poemas de amor* son de Arca, Montevideo, respectivamente 1986 y 1988. A estas dos series ya conocidas desde hace casi cuarenta años y que mantienen sus características aun con la adición de textos nuevos, la autora ha agregado una tercera: *No*, que hasta ahora conoce dos ediciones, en 1980 y en 1989.

(85) A. Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*. Poesía 1948-1988, Fondo de Cultura Económica, México, 1990 (o Visor, Madrid, 1992, aunque esta edición no es aconsejable porque contiene muchas erratas).



aparecen configuradas en esas situaciones poéticas que él llama “hospitales de ultramar” y que son, al mismo tiempo, espejo y metáfora de la realidad. Maqroll -nombre voluntariamente ambiguo, que no debe evocar ninguna lengua ni ninguna nación- se va definiendo cada vez más como marinero (o más precisamente “gaviero”), marginado por vocación y vagabundo, individuo excepcional tocado alternativamente por la desgracia y por la gracia. Esto resulta todavía más claro en esas páginas de poesía en prosa que abren el camino hacia la narrativa, en la cual desembocará el autor a partir de 1984, obteniendo un enorme éxito de crítica y de público a nivel internacional<sup>(86)</sup>. Desde las tierras altas, áridas y frías a las tierras templadas, fértiles y por momentos realmente paradisíacas, hasta las tierras bajas de calor bochornoso y enfermizo, desérticas o amazónicas pero siempre letales, los distintos paisajes de Colombia constituyen las sedes consecutivas de la experiencia espiritual representada en Maqroll, a través de la cual los paisajes trascendidos se transforman en lugares psíquicos<sup>(87)</sup>. El punto culminante de esta indagación parece producirse en las páginas de “El cañón de Aracuriare” (en *Los emisarios*, 1984) donde, mediante la experiencia traumática del aislamiento agorafóbico y de la escisión del yo, se llega al encuentro con una imagen misteriosa y taumatúrgica de la psique profunda<sup>(88)</sup>. Estas páginas resultan, por lo tanto, una especie de texto bisagra, que divide la poesía maqrolliana de la saga novelesca<sup>(89)</sup>. El encanto de estas novelas, la trama cerrada que las vincula unas con otras haciendo de ellas un verdadero “macrotesto”<sup>(90)</sup>, son, sin embargo, aspectos que sobrepasan las intenciones de estas páginas.

Octavio Paz (1914) resulta, junto con Borges, la figura más relevante de la segunda mitad de nuestro siglo en Hispanoamérica. Si Vallejo y Neruda han sido los poetas más leídos de la primera mitad del siglo y

---

(86) A. Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, 2 vols. (reúne las siete novelas de la saga), Siruela, Madrid, 1993. Siruela ha reimpresso asimismo cada una de las novelas en volúmenes separados: *La nieve del almirante* [1986], *Ilona llega con la lluvia* [1987], *La última escala del Tramp Steamer* [1988], *Un bel morir* [1989], *Amirbar* [1990], *Abdul Bashur soñador de navíos* [1991] y *Tríptico de mar y tierra* [1992].

(87) O. Paz, “Los hospitales de ultramar”, en *Puertas al campo*, UNAM, México, 1967, pp. 131-136.

(88) O, según la terminología de Jung, del *Sí mismo* o *Ipse* o *Self* o *Selbst*.

(89) M. Canfield, “Maqroll: de la poesía a la novela”, en *Álvaro Mutis*, edición de Pedro Shimose, ICI, Madrid, 1993, pp. 21-40; y en versión reducida en *Cuadernos de literatura*, Universidad Javeriana, Bogotá, I, 2, 1995, pp. 37-43.

(90) Para el concepto de “macrotesto”, cfr. Maria Corti, *Principi di comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, p. 145.

quienes más incisivamente han marcado a las generaciones sucesivas, lo mismo puede decirse, por lo que se refiere a la segunda mitad del siglo, de Paz y de Borges. Ambos son los más universales de los escritores hispanoamericanos, si bien Paz se encuentre también muy ligado a sus raíces mexicanas y precortesianas. De Paz, como de Borges, se ha dicho que ha enseñado a pensar a generaciones de escritores y que con su obra ha fundado una verdadera crítica literaria, nueva en lengua española e indivisible de su obra poética<sup>(91)</sup>. Los aportes fundamentales de su pensamiento se pueden resumir en tres temas principales: la mexicanidad, las contrapuestas visiones del mundo en Oriente y Occidente y las relaciones entre poesía y texto poético -o “poesía” y “poema” como dice él-, vista la primera como género y como concepto, y el segundo como actuación de la primera. Los libros que mejor ilustran estas tres temáticas son, respectivamente, *El laberinto de la soledad* (1959), *Conjunciones y disyunciones* (1969) y *El arco y la lira* (1956).

La poética de Paz, naturalmente, está asociada a su visión del mundo, madurada a través de sus contactos con el pensamiento oriental, del cual tiene ya intuiciones notables en sus obras juveniles, y que luego podrá profundizar durante los años de estadía en India y en Japón. Algo de ello había hecho en México José Juan Tablada, precisamente la poesía jaiku y el espíritu religioso que la fundamenta, es decir, el budismo zen. Formas cercanas al jaiku se pueden encontrar diseminadas en la poesía de Paz (por ejemplo, “Piedras sueltas”, en *Libertad bajo palabra*, o “En los jardines de los Lodi”, en *Ladera este*). Pero el legado oriental que es posible reconocer en su obra se descubre sobre todo en una distinta concepción del tiempo, estático e impersonal, por oposición al tiempo lineal, asociado al progreso y a la consiguiente afirmación o negación del pasado; en una distinta manifestación del yo, no exaltado sino negado, fundido en la unicidad del Ser; y en fin en una distinta conciencia de la mortalidad, concebida como fase de un ciclo incesante de nacimientos y de muertes.

Su visión del mundo surge en principio de su visión de México y de sus intentos de definir el concepto de “mexicanidad”. En el *Laberinto de la soledad*, Paz ve al mexicano aislado y encerrado en el laberinto de la propia identidad, de los propios orígenes negados, de un proyecto existencial que se le escabulle. Con la metáfora del laberinto, Paz renueva un viejo topos, que privilegian muchos otros escritores del siglo XX, de Kafka a Durrenmat, de Borges a Cortázar. Pero, sobre todo en la

---

(91) Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Júcar, Madrid, 1975, pp. 39-41.

visión de México como un laberinto, en donde el tiempo parece suspendido, Paz ha esclarecido y racionalizado la genial imagen poética de Comala, con la cual Rulfo había representado su propio pueblo en *Pedro Páramo* (1955): infierno de muertos vivientes donde las calles se cruzan y se enredan y donde el peregrino se pierde irremediamente. El mexicano de Rulfo, como el de Paz, es víctima de una historia en la que el tiempo está detenido en un punto fijo, como había dicho Rulfo<sup>(92)</sup>, y de una falta de desarrollo de la personalidad a causa de una figura paterna siempre negativa, castradora (sea el conquistador, sea el tirano) o ausente<sup>(93)</sup>. Pero el laberinto no es únicamente lugar de extravío, como resulta en algunos autores contemporáneos. Y Paz parece tener muy en cuenta que en su origen tenía un valor ritual de iniciación y que su recorrido tenía que conducir hacia la salida. “Hallar la salida” debería ser, por lo tanto, la meta y el propósito de quien se aventure en el meandro. Y buscar y ofrecer una salida parece ser el propósito constante de la obra de Paz. El porqué nos lo dice él mismo: “La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad”<sup>(94)</sup>.

Esta “salida” no es para él más que la poesía misma o, mejor aún, el “poema”. En un texto de 1954 decía ya que sus convicciones sociales, políticas y poéticas se reducían a “encontrar la salida: es decir, el poema”. Y esta convicción nace a su vez de otra: la poesía es sustancialmente comunión con el otro. Y la experiencia del laberinto, de la misma manera, es de conocimiento de ese *otro* que ocupa el centro, con el cual, si es de signo positivo, la experiencia se concluirá en armónica unión.

En las distintas fases de la poesía de Paz, que ama la novedad y que nunca ha temido los riesgos en ella implícitos, encontramos la prueba de los muchos intereses que han ido modificándola en el tiempo: desde la poesía española del Siglo de Oro (v. los sonetos de *Bajo tu clara sombra* y de *Profanaciones*), hasta el surrealismo (omnipresente, pero un homenaje especial se encuentra en “Noche en claro” de *Salamandra*,

---

(92) “En México estamos estabilizados en un punto muerto”: son palabras de Rulfo; cfr. Luis Harss, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973, p. 311.

(93) M. Canfield, “L’immagine del padre e il suo sfondo archetipico in Juan Rulfo e G. García Márquez”, en *Klaros. Quaderni di Psicologia Analitica*, II, 1-2, Firenze, 1989, pp. 50-77.

(94) O. Paz, *El laberinto de la soledad* [1959], Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 175-176.

dedicado a los amigos André Breton y Benjamin Péret), la obra de Eliot y de Pound (v. su obra maestra *Piedra de sol*), la experimentación icónica y visual (v. *Topoemas* y *Discos visuales*). Pero a través de esta constante experimentación y de esta “eterna vivacidad”<sup>(95)</sup>, su poesía se demuestra coherente y unitaria. Algunos elementos bastan para que ella se vuelva presente y personal, siendo al mismo tiempo obra cultural, sincrónica y por tanto colectiva, según un pensamiento borgiano que es también muy de Paz. Escribir es re-escribir, dice Paz, y cada poema es la traducción de otros<sup>(96)</sup>. Los elementos que hacen de su obra algo presente y único, y que él vuelve a proponer incesantemente -el mediodía inmóvil, el agua transparente, las piedras luminosas, el soplo del viento, los pájaros, “el árbol bien plantado mas danzante”, la tierra ardiente- surgen de una rara conciliación entre naturaleza y cultura. Su naturaleza es siempre austera y solar; su cultura, vastísima y en espiral, regresa constantemente a su centro, es decir, México, nuestro tiempo, el quehacer poético, el poema.

Para Paz, tal como de manera fulminante y paradigmática nos enseña en “Fábula”, la poesía está condenada a la fragmentación irremediable; pero, por otra parte, ella no hace sino evocar la Palabra originaria, finalidad y meta inalcanzable del acto poético. No existe, por tanto, una obra completa, existen fragmentos de obras, signos dispersos, inconexos. En este sentido, Paz resulta alumno fiel de Mallarmé y de los surrealistas y compañero de Barthes.

### Conclusión

Poesía que reflexiona sobre el acto poético, poesía culta hecha de citas y de reescrituras, que ama la traducción poética y la coloca a la misma altura de la creación original, la poesía de José Emilio Pacheco (1939) puede representar mejor que cualquier otra, la sucesión de Paz en la poesía mexicana. Y también el resultado final de esa dicotomía entre purismo y antipurismo de la cual parece haber nacido la moderna poesía hispanoamericana: la metapoésía, que constituye acaso la más importante directriz de la producción más cercana a nuestros días.

De la dicotomía entre purismo y antipurismo parten, en efecto, las varias tendencias que hemos tratado de enumerar en estas páginas, inevitablemente no de manera exhaustiva. Ha faltado espacio para la

---

(95) Paz ha hecho suyo este concepto de Nietzsche: “No la vida eterna, sino la eterna vivacidad”, ya desde sus trabajos juveniles y lo ha confirmado más tarde: cfr. Guillermo Sucre, *La máscara la transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975, p. 207.

(96) Guillermo Sucre, *Ibid.*, pp. 301-307.

antipoesía de Nicanor Parra, para la filosofía poética de Roberto Juarroz, para la metapoesía de Alejandra Pizarnik... Y naturalmente para los más jóvenes, donde estas tendencias se renuevan y refuerzan: la venezolana Yolanda Pantin, el uruguayo Rafael Courtoisie, la mexicana Carmen Boullosa, el costarricense Jorge Arturo, la peruana Rosina Valcárcel... Pero el balance efectuado permite sacar claramente una conclusión: que a lo largo del siglo la poesía hispanoamericana ha ido difundiéndose cada vez más, ha ido madurando y se ha universalizado. Sus puntos de partida son figuras señeras de la poesía mundial: Vallejo, Neruda, Borges. Pero la segunda mitad del siglo ha dado lugar a otros nombres, de jerarquía no inferior: Lezama, Paz, Mutis, Gelman... Así, en la poesía ocurre lo que ya había ocurrido en la narrativa: que los modelos de referencia de los jóvenes empiezan a ser los poetas hispanoamericanos de las generaciones precedentes.

Así, una última esperanza viene a confortarnos en este final de siglo y de milenio: con fundadores tan eximios la poesía no podrá de ninguna manera desaparecer. Y el magisterio de Octavio Paz, tantas veces invocado en estas páginas, nos ofrece otra estimulante sugerencia: “No vivimos el fin de la poesía” nos dice, “sino de esa tradición poética que se inició con los grandes románticos, alcanzó su apogeo con los simbolistas y un fascinante crepúsculo con las vanguardias de nuestro siglo. Otro arte amanecerá”<sup>(97)</sup>. Veremos ciertamente ese nuevo amanecer; especialmente si seguimos aquella otra recomendación suya que, desde los tiempos de *El arco y la lira*, ha quedado resonando en nuestro horizonte: “Transformar la vida en poesía más que hacer poesía con la vida”.

---

(97) Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.