

# Poesía latinoamericana, ahora

Eduardo Milán

---

Si hay un sentido histórico en la poesía que se escribe en América Latina hoy, es el de la transformación. Se puede argumentar lo contrario: el sentido actual de la poesía latinoamericana es el de la conservación. La primera propuesta se sostiene en el convencimiento por conciencia de que la característica de la poesía moderna es la de la transformación, la movilidad, el cambio de cara a una presencia histórica que la reclama para que esté "a la altura del tiempo". Esto es una condicionante histórica para la poesía. La contra-argumentación encuentra su base justificativa en la creencia de que la poesía es una entidad estable, esencialmente estable.

Sólo un argumento comprobado es válido para justificar el comienzo de una reflexión sobre la poesía latinoamericana actual en estos términos: la coexistencia de varios modos de producción poéticos que cohabitan sin explicación y en apariencia sin perturbación en nuestra poesía. ¿Es verdad esa fraternidad vecinal? ¿Es sintomática de algo así como una tolerancia formal que olvida toda discordia surgida por diferencias meramente "de presentación" de los objetos poéticos? ¿Qué ilustraría esa nueva postura "sin discusión" sobre los fenómenos poéticos "de hecho"? No se trata, es obvio, de negar lo que existe para imponer una posibilidad alternativa, una *posibilidad otra* que no aparece en circulación y que por algún lado existe, algo que formal-conceptualmente pudiera rebatir el fenómeno de hecho desde la ubicación de una especie de *utopía en conserva*, no un resto sino una continuidad paralela de lo que una buena vez fue pensado y no aparece porque no aparece —así de resonancia misteriosa su ocultamiento— es decir, y ya menos sombreado, porque aun no ha llegado su momento de aparición.

No creo, sin embargo, en que esta jubilosa oportunidad de relegamiento expectante sea realmente existente. No en esta época: un momento histórico donde lo que puede aparecer aparece sin reserva, sin dejar nada para después y gasta su capital no en el vuelo: en el hueco de vuelo que agita en el aire una mariposa que acaba de pasar.

Se trataría, por lo contrario —y en eso pienso en este texto— de reponer ciertas problemáticas de base para la percepción más justa de nuestra poesía, aquella que es capaz de reconocer en este momento poético-histórico un cierto desajuste en relación a su propio devenir o, con menos arrogancia, algunas razones de la baja de nivel estético en los productos poéticos que se escriben desde unos veinte años hacia acá, "baja", considerado así el concepto en relación con la producción poética latinoamericana que se lleva a cabo hasta el inicio de la década de los ochenta del siglo XX.

Algunas problemáticas serían:

1) la negación y el rechazo por parte de amplias zonas de la poesía latinoamericana de motivos y prácticas relacionadas con todo aquello que se denomine o caiga bajo el peso histórico-estético de la idea de *vanguardia*;

2) la negación en la práctica de ese momento sustancial para el arte del siglo XX —sin el cual es imposible formular una discusión más o menos seria del arte y sus géneros— que adquiere peso en su paso siguiente: la re-absorción de un pasado poético no conflictivo ni para el arte ni para la poesía como tabla de salvación ante la “ruina del arte”;

3) la asimilación de ese doble movimiento, negativo y de re-absorción, a ciertos parámetros más amplios de cuestionamiento de la idea de modernidad estética, como la necesidad de un arte modificador respecto de la tradición, cuestión especialmente difícil en su planteo ya que re-envía la discusión al terreno hegeliano-occidental de la pertinencia del arte o, más específicamente, de la *muerte del arte* considerado desde su inoperancia moderna;

4) la consideración altamente necesaria a mi modo de ver de una década de pliegue en medio del siglo XX —correspondiente a los años cincuenta— como una década de *redistribución de las energías poéticas* en juego durante la primera parte del siglo pero también en las décadas siguientes.

## 1) Significación de un rechazo

La idea de vanguardia artística no es una idea aislada. Comporta una idea mayor, que la abarca: la idea de cambio, de transformación social. El arte de vanguardia, al no sucederse en lo social los ideales de transformación que le dieron origen, entra en una contradicción: es un arte nuevo para un tiempo “viejo”, un arte revolucionario para un hombre sin cambio revolucionario. Se puede discutir aquí el tema respecto del arte de vanguardia soviético en los primeros años de la revolución de Octubre. Pero con el advenimiento de Stalin se cancela toda discusión. La contradicción se suma a la paradoja que representan, en su idea, esos repertorios artísticos que dan vuelta el orden del arte tradicional. Son formas que surgen de un trasfondo nihilista-finalista del siglo XIX a partir de la pregunta “por la verdad” del arte, una pregunta que sólo tiene explicación a partir de la existencia del Iluminismo europeo.

El arte de vanguardia lleva al límite la noción de arte moderno que tenía un pie sostenido en la tradición. Si un arte nuevo, que se ajusta al presente por negación de un arte anterior, tradicional o “viejo”, es capaz de coexistir con ese arte que niega, sólo puede hacerlo en el ámbito de un museo o de una institucionalidad colocada por encima del arte mismo que reificará la totalidad artística bajo el mismo signo. O en el seno de una sociedad, la occidental, que haya abandonado la idea de definirse, como en la modernidad del siglo XIX, por el arte que vive, produce y consume. O, cosa poco probable, abandonando la noción de “lo nuevo” como piedra de toque para la articulación de la modernidad y sus devenires.

El arte de vanguardia padece, luego de la clausura simbólica del ciclo vanguardista alrededor de 1930, un rechazo de parecida intensidad pero de diferente signo tanto de sus antiguos acólitos como de sus enemigos tradicionales. Los primeros, por un desencanto al que la práctica vanguardista lleva de por sí como agotamiento de procesos creativos de búsqueda. No sólo los procesos: los léxicos, la ideología, el destino de ese arte y su posición de cara a lo

social entran en crisis. Del lado de la recepción, no es infrecuente encontrar los lugares donde triunfa la aureola del renegado. Del lado de enfrente, la “confirmación” de la vanguardia como “mal momento” del arte occidental, suerte de afianzamiento conservador en la tradición prevanguardista —negando o aceptando todavía la idea de modernidad en arte, que no debe ser confundida con la práctica de la vanguardia que enfrenta en su momento crítico-climático a la ideología moderna.

Desde el ángulo de la poesía, la verificación de que la revolución formal de la vanguardia sin revolución social termina en pérdida de sentido coloca una interrogante devastadora sobre la pertinencia de las distintas transformaciones en la sintaxis, en la temática, en la genérica, y alcanza su coronación en la idea de que la vanguardia literaria echa a perder lo ganado en siglos de construcción formal —digamos, desde el Renacimiento. Pero lo más fuerte es lo que atañe al nivel del sentido. Se descubre el surtidor de preguntas: ¿para qué una poesía que rompa con una idea de trascendencia?, ¿para qué una poesía que acepte la insignificancia?, ¿para qué una poesía que privilegie la forma sobre lo que transmite? Estos son argumentos de rechazo encubiertos como interrogantes. Pero lo que realmente se rechaza es algo más drástico y profundo: la negación del sentido por parte de la vanguardia, base de la sujeción del individuo y de los agrupamientos a la órbita de una práctica de poder como dominio.

El decir poético puesto en duda por la vanguardia es inaceptable a los ojos de los ofician-tes del rechazo. Es inaceptable porque la poesía, sucedánea secularizada de una designación religiosa, es para la consecuencia del rechazo afirmación sin más. Todavía vivimos espacios de certidumbre en cuanto a lo que la poesía no sólo es sino en cuanto a lo que debe ser, lo cual no varía mucho con el tiempo histórico: para esta posición la poesía siempre es igual a sí misma. Y la contradicción planteada es la siguiente: la poesía permanece siempre idéntica a sí misma aunque su forma cambie. Como vieron Jorge Luis Borges y José Angel Valente, la definición estable de lo que la poesía resulta en la práctica es aquella sentencia aforística de Angelus Silesius: “(La rosa) es sin por qué. Florece porque florece”<sup>1</sup>. La identidad en sí mismo del signo poético ocupa el lugar de la Creación de Dios, aparezca donde aparezca y bajo la forma que sea.

Profundizar en este tema nos llevaría a la problemática que plantea el romanticismo alemán que se cifra en la pregunta de Holderlin: “¿Y para qué poesía en un tiempo de penuria?” O en su otra vertiente: “¿Y para qué poesía en un tiempo sin dioses?”. La pregunta de Holderlin certifica en su forma y en su contenido el pasaje de la poesía como afirmación a la poesía como duda, inestabilidad y con sentido aleatorio.

## 2) Mito del pasado aurático

El rechazo de la poesía de vanguardia tiene distintos modos. Desde una óptica de poesía tradicional, *Trilce* (1922), libro capital de la primera vanguardia latinoamericana, puede ser rechazado como articulación poética del texto, o sea, como lo que está ocurriendo ahí, en el libro, rechazo a lo que ahí mismo se le llama “poesía”. No implica un rechazo a la *concepción poética* subyacente en el texto. Se rechaza la praxis poética momentánea de ese hablante que arma el texto, no necesariamente la teoría. Ni necesariamente se rechaza a César Vallejo, ni tampoco al Vallejo de ese momento, que se curará en salud ante el lector más adelante con *Poemas Humanos* (1939). No implica un rechazo a la concepción teórica porque el arte es, desde

un punto de vista de la recepción, rechazado o aceptado “en objeto”, o sea, la cosa que está ahí, no en cuanto al significado teórico o la concepción artística que representa. Eso es importante porque anota una contracorriente vital para la cuestión que nos ocupa: el problema teórico que la vanguardia sostiene y que sin el cual nada es posible en tanto debate serio. Es una práctica insistente de la modernidad post-iluminista el contar con el discurso teórico como recurso de inteligibilidad de la obra de arte. No es una práctica consustancial al arte clásico, por ejemplo, ni al renacentista.

El discurso teórico, obviamente, no mejora la obra. En el caso de las obras que se amparan en un discurso teórico para sobrevivir es cosa de tiempo verlas caer fuera de la noción de obra como mundo cerrado, como representación autoabastecida. El concepto de obra abierta de Umberto Eco <sup>2</sup> puede hacer un lugar para el discurso en su propia apertura. Pero implica una noción opuesta a la de obra: se trataría de una inconclusión de la obra cuyo final sería impredecible o por lo menos no único: en general las “obras abiertas” proponen varios finales. Lo que se ubica como problema en esta noción cercana a una “anti-obra” que plantea la obra abierta es el concepto de arbitrariedad del arte, o sea, la de-construcción de la idea de obra como algo designado, único objeto posible en un universo de posibilidades, ninguna de las cuales se ajusta o se adapta a la verdadera forma que es la que se ha elegido.

Esta *fatalidad de la forma justa* es lo que subyace ideológicamente detrás de los planteos de rechazo al arte de vanguardia —arbitrario, paradójico, no unívoco en su formalización, de dudosa finalidad o destino incierto— y es ideológico, esto es, aplicado como verdadero a una realidad falsa, porque implica una noción que cíclicamente retoma su aura en Occidente, la noción de tiempo y, en medio de ella, la gran aurática luego de la caída de las certezas del porvenir: el pasado. El sesgo ideológico que tenía el rechazo histórico de las vanguardias —luego del cierre tentativo de su ciclo en los años treinta— que se produce casi de inmediato a su operatividad eufórica y a medida en que declina, quedará rubricado como apoteosis luego de la verdadera caída, no del arte: de la “gran promesa” del socialismo soviético.

La tensión lanzada hacia el futuro no se repliega exactamente en su misma intensidad de inversión. Basta que se dilate el tiempo apostado a futuro. En un efecto de concetricidad el espacio adyacente se ensancha y el quiebre de la flecha futura se convierte en la habilitación de todos los espacios, en la creación de un mismo ámbito de convergencia. Esta fantasía de intemporalidad, de “todo está aquí”, se produce por la confrontación entre un imaginario deseante de “consuelo” ante el fracaso de ese futuro auspicioso de la transformación (contra la cual muchos de los desconsolados pueden haber perdido lo mejor de su vida combatiendo) y la realidad de un presente que no arroja mucha perspectiva real ni para los que aprenden a vivir el tiempo caótico del presente sin alternativa.

La ruptura del equilibrio bipolar no elimina un polo: concentra sus efectos como contradicción en el polo restante que deberá arreglárselas para integrarla como parte de su engranaje y como parte constitutiva de su propio devenir. El pasado, entonces, ese pasado aurático que atrae la poesía aurática que el desconsuelo por la pérdida de futuro fue a buscar, adquiere una dimensión ficticia e ilusoria. Se pretende re-vivirlo a través de una re-valoración (culposa, por lo demás, en la medida que el paquete de la tradición y del pasado entran en cuestionamiento en el momento climático moderno) de su producción simbólica (es el arte —o mejor dicho: la *visión estética del pasado* lo que lo recarga de fuerza) que viene a jugar como fuerza estabilizadora del presente frío que entrega la vivencia de un mundo sin esperanza de transformación.

Sólo la estetización del pasado hace posible comprender cómo un rechazo de un arte —o de un anti-arte— que se está (des)construyendo delante del receptor conduce a la revaloración de un arte ya vivido. Ese arte ya vivido —el arte clásico, el arte barroco, el arte moderno hasta su crisis— se vuelve “el arte verdadero” (verdadero en relación al arte del presente en estado convulso) porque en el regreso ha adquirido (o readquirido) la dimensión de dos o tres valores clave para el arte tradicional: la duración en el tiempo, la capacidad de trascendencia, el símbolo conseguido de un diálogo entre hombre y eternidad, tres vectores de un idealismo filosófico que vuelve a escena con su figura consentida, el mito.

Llegado a este punto cabría preguntarse: ¿qué tanto es posible el retorno del mito? Y la respuesta no está en el discurso sino en las librerías, abarrotadas de una multiproducción de libros sobre mito. Hay que anotar que esta nostalgia del mito revivida como se puede (o sea: mediante una hiperproducción de discursos y objetos relativos al mito) comporta el mismo deseo de verdad que la poesía que quedó en el umbral del siglo XX, en el momento antes de la vanguardia y su envite disolutivo.

Sin embargo, lo que constituye al arte de vanguardia en cuanto proyecto de transformación comienza, precisamente, por la pregunta “por la verdad” de y en el arte. El mito no admite la pregunta por la verdad. El mito admite sólo su aceptación como discurso. Su capacidad de sobrevivencia actúa bajo imperativo de positividad. Alain Badiou explica esa precipitación característica del siglo XX precisamente por lo que él llama “pasión de lo real”<sup>3</sup>. La “pasión de lo real” es para Badiou la necesidad del hombre del siglo XX de extremar su relación con la materia misma del acontecimiento, como si lo vivido en el siglo XIX hubiera llevado hacia una situación de ansia de extremos, de ansiedad de materia y de acontecimiento, una necesidad de concretar lo pensado e imaginado en el siglo anterior hasta el límite.

La voluntad de re-mitologización y la estetización del pasado que se producen al caer la proyección futura de un cambio en el orden social representarían, a su vez, un alejamiento de ese deseo de límite del hombre del siglo XX, una huida del extremo, un apagón de esa “pasión de lo real”. Lo que llevaría a la sospecha de si ambos envíos —mito y pasado estetizado— no responden a un hartazgo producido en el hombre por su contacto demasiado cercano con la verdad de la realidad. Mito y estética son mediaciones. Lo que habría habido desde el siglo XIX que alcanzó profundidad en el XX es una ausencia de figuras de mediación, un vacío de mediaciones. La necesidad de cargar el pasado con un aura nueva —operación muy improbable por cierto— en alianza con un presente que no puede deponer su destino de novedad configuraría la operación generadora de una nueva mediación.

### **3) Cómo el rechazo a la vanguardia cuestiona la modernidad artística**

La puesta en crisis —o contradicción o ruptura— que llevan a cabo las vanguardias estético-históricas proviene de un devenir artístico-estético propiamente moderno en su modo de articulación. La poesía del siglo XIX, muy en especial cierto romanticismo, el alemán sin duda, el inglés y los poetas simbolistas, son la piedra de toque de una dinámica de sucesivas rupturas que no se detendrán.

Para no abundar en lo sabido y a riesgo de cansar, uno puede limitarse a decir que el horizonte consumidor de arte del siglo XIX está puesto en jaque —el horizonte *burgués* consumi-

dor de arte, es de rigor decirlo, porque donde los movimientos obreros están en articulación plena la burguesía ocupa sin duda el dominio de los espacios de producción y de ejercicio del poder institucional. Y también ocupa los espacios de demanda y consumo de arte. Sea cual sea la forma elegida para sus obras, los poetas románticos tienen también como objetivo permanente la crítica al pensamiento y al modo de vida burgueses. Holderlin puede, en un mismo envío, ser un revolucionario (esto es, alguien que asume los ideales jacobinos de la Revolución Francesa), un idealista pro-clásico defensor de un nuevo reino mitológico y un antiburgués. A continuación, algunos eslabones de la cadena que cambian el registro funcional del arte y que permiten hablar de su fin. Para la conciencia y los cinco sentidos de la burguesía se creaba arte y la crisis del arte se produce en el momento en que el artista rechaza ese vínculo. Y en el momento en que rechaza ese vínculo su arte lo resiente en plena forma y contenido. Y en ese resentimiento el arte agota su posibilidad última. En un mundo europeo en que el nihilismo se potencia (Holderlin lo había sintetizado en la siguiente pregunta de su elegía "Pan y vino": "¿Para qué poesía en tiempos sin dioses?"<sup>4</sup>), en plena euforia industrial, con la burguesía en la mira de los movimientos obreros y con la conciencia desdichada de los artistas —Rimbaud y Mallarmé de modo nítido llevan la crisis de conciencia personal de una clase a la crisis de conciencia poética de toda una época—, se habla de "fin" o de "muerte del arte".

En este concepto nodal de la estética del siglo XIX se conjuga la problemática estética de la modernidad post-iluminista y se abre el horizonte para la aparición de las vanguardias estético-históricas de las primeras décadas del siglo XX. Es un concepto suficiente amplio como para poder darle alcances más generales que los propiamente artísticos. El concepto de "muerte del arte" no puede tener otra posibilidad efectiva de operatividad que la de una revolución en la producción social y en la conciencia humana. El hombre —el hombre moderno, para ser muy claro— no puede dejar de reconocerse en su propia producción simbólica. El arte es su garantía de humanidad. La metáfora de esa garantía, de esa identidad, alcanzaría su dimensión efectiva en una gran transformación social. "Disolver el arte en la praxis social"<sup>5</sup>, la gran tesis de los movimientos de vanguardia estético-históricos según Burger, quiere decir eso: la posibilidad articulada en una transformación radical de vivir el arte en la dinámica social y ya no crear arte para consumo aparte de la conciencia individual.

De modo que la concepción de un "fin del arte" es el comienzo de una nueva era, el des-puntar de un nuevo hombre. El análisis de esa responsabilidad contraída con el futuro por gran parte del arte y del pensamiento occidentales es de lo poco que puede echar alguna luz sobre la situación superviviente del arte actual. Si el último gran relato filosófico total, el idealismo alemán hegeliano, señala un arte que toca a su fin, sólo un pragmatismo sin destino como el que vive la humanidad actual puede hacer oído sordo a tal advertencia —que más que una aniquilación de la idea de arte en Occidente parece ser la demanda de su puesta en crisis y el reconocimiento, en el arte mismo, de esa crisis— y habilitar la existencia múltiple de repertorios artísticos con el mismo valor y sentido. La multiplicidad de repertorios interactuando crea la ilusión de un estado inmejorable de salud artística. La multiplicidad actúa como el gran antídoto contra esa "muerte del arte" que es, también, utilizada como coartada para la hiperproducción.

No sólo, en efecto, es comprobable la cantidad de repertorios habilitados para la producción de arte. También, es notable la cantidad de obras producidas. Hay que buscar por el lado de la necesidad de un mercadeo voraz, de una devastadora oferta de material artístico y de la generación de la necesidad de consumo indiscriminada y acrítica, la explicación de la coexistencia formal que existe en el arte actual. El mundo que goza el arte lo hace como

El gozara del fin del mundo. El olvido producido en la conciencia de las multitudes actuales no permite ni siquiera una cierta palpitación nostálgica. Y los discursos sociales alternativos al estado del mundo actual re-envían el discurso filosófico hegeliano-idealista del siglo XIX, uno de los orígenes teóricos de las vanguardias vía el concepto de “muerte del arte”, a una simple colocación geográfico-civilizatoria: el señalamiento del discurso crítico del arte como “eurocéntrico” —y por lo tanto, “dominante”—, lejos de aclarar el problema o contribuir a su mejor comprensión, no posibilita más que una vuelta de página a la problemática estético-artística de una civilización.

La pregunta que pesa sobre la cabeza de toda obra de arte actual es: ¿puede el arte vivir sin memoria de su propio devenir? La poesía parecería escapar de la pregunta porque la palabra ha sido comprometida con la memoria al margen de su estatuto creativo como lenguaje. Se crea entonces una paradoja en el simple hecho de escribir poesía, que oficia como acto de suficiencia ética y estética: la palabra repone una y otra vez la memoria excluida y la belleza del mundo. *Como si aquí no hubiera pasado nada*. Cuando en realidad ha pasado —y sigue pasando— de todo.

No se escapa de la mentalidad totalitaria de principios del siglo XX traduciendo, a principios del siglo XXI, *totalidad* por *multiplicidad*. Sobre todo cuando en la práctica bélica y en la ideología dominante del sistema actual la amenaza de las guerras totales latentes se individualizan en casos concretos para volver, luego, a la amenaza de la totalidad en guerra. De modo muy parecido a cómo actúa el arte: cada obra concreta se autolegitima porque se sabe protegida por una única legitimación general.

La acción de la multiplicidad como dinámica no excluyente es la coartada para inhabilitar cualquier acción crítica tanto particular —en cada obra— como en general, en la concepción del arte que está en juego.

#### 4) Homenaje a la mitad del siglo XX

*Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, el movimiento de Poesía Concreta de Brasil, *La insurrección solitaria* de Carlos Martínez Rivas, *En la masmédula* de Oliverio Girondo: ahí están cuatro acontecimientos producidos en la década de 1950 que permiten hablar de una redistribución de la energía poética en América Latina.

En otros lugares escribí sobre estos cuatro acontecimientos poéticos de la mitad de siglo XX en América Latina. Sobre la experiencia de Nicanor Parra, baste precisar que ningún otro acontecimiento tiene, en el ámbito hispánico de lengua castellana, la relevancia de la *antipoesía*. Por una simple razón: la antipoesía de Parra juega a dos puntas o a la contradicción poética. Por una parte, cuestiona profundamente el legado de las vanguardias estético-históricas por considerarlo desprendido de lo que es el destinatario natural —habría que decir social e individual— del arte y de la poesía: el hombre común, el habitual “hombre de la calle”. Por otro lado, ataca el mismo enemigo que las vanguardias —esto es, participa del mismo blanco crítico que las vanguardias estético-históricas—: el burgués, el hombre que cultiva el arte como apuesta sublime y trascendente que lo aparta de la realidad y que por ello demanda del arte una especie de consuelo, una metáfora, una sustitución que le otorgue un *plus* auratizado de existencia en otro lugar simbólico, un lugar simbólico-ideal.

La crítica de Parra al igual que la crítica de las vanguardias es al arte y a su recepción como cómplices de un proceso conjunto de enajenación. Es la enajenación vivida como instancia contraria, salvadora, lo que impide la conciencia de la propia enajenación y la posibilidad de superarla. Tanto las vanguardias como Parra siguen las resonancias del discurso hegeliano: el arte tal como lo concebimos es una apuesta agotada y agotadora que ha dado todo de sí. Ya no cumple con una función desalienante sino que, por el contrario, contribuye al ensimismamiento del consumidor y del artista, separados ambos de un proceso civilizatorio al cual el arte estuvo desde siempre destinado.

En *La insurrección solitaria*, Carlos Martínez Rivas, en referencia a esta búsqueda alienante del consumidor del arte, la llama el “holocausto de sí mismo”. La respuesta del poeta, para Martínez Rivas, es el rechazo a la obra, a entregar el producto artístico de ese goce que necesita el consumidor de arte (en este caso, el lector de poesía). La postura puede ser en algo decimonónica todavía: hay ecos allí del Baudelaire del célebre “Hipócrita lector”, un señalamiento a la recepción como nunca había contemplado la poesía occidental, planteado ya a esa altura sin complacencia y con absoluta dureza.

La “hipocresía” aludida por Baudelaire es la misma “disfunción” que señala Hegel para diagnosticar un “fin del arte”: su inoperancia en un ritual que no cumple con su funcionalidad a la vez liberadora y a la vez de afianzamiento de una práctica necesaria para el espíritu. Y aunque la *contradicción en acto* —rechaza hacer la obra y al rechazar el acto lo desarrolla— de Martínez Rivas indica ya una duración polémica— o que debería ser polémica y sin embargo no lo fue (es): ¿por qué no es una continuidad crítica la duración actual de la práctica poética?—, muy distinta es la propuesta de Nicanor Parra: no regresar a ninguna parte sino hacer emerger el lenguaje del hombre común para construir una poesía afín a ese mismo hombre, que le proporcione elementos necesarios para su propia vida. Para eso hay que hacer una dura operación deslastre: tirar por la borda toda esa poesía alejada tanto en lenguaje como en concreción de la realidad que se vive y que en vez de liberar al hombre lo aliena en lo inexistente.

Hay que notar aquí que, por otra paradoja, el rechazo de Parra es a una poesía decimonónica cuya frialdad simbólica la ha conducido a la creación de “paraísos artificiales” fuera de toda posibilidad de realidad, pero que —hay que pensar en Mallarmé aquí— por su misma necesidad de sobrevivencia necesita “purificar las palabras de la tribu”, un gesto que, en el propio ademán incluyente de su búsqueda, colectiviza la propuesta: el deseo es de lo puro pero de lo puro colectivo, tribal. Todo el lenguaje debe ser purificado, es decir, todo el sentido debe ser puesto a prueba, una prueba que pasa por su estar en crisis.

Salvo en una transformación radical como la propuesta por los románticos ingleses y alemanes, el lenguaje de la poesía occidental se había vuelto eco de la propia decadencia espiritual de su hablante, ese “hombre que declina” con el crepúsculo del siglo XIX o bien se prepara para un renacimiento. El renacimiento del hombre pasará para las vanguardias por la disolución del arte en la práctica social. Para Parra, por el *acto de hablar de nuevo*, lo que no implica decir todo de nuevo o empezar de cero sino simple -y difícilmente- cambiar la forma de hablar.

Lanzada en un infinito *pre*, José Ángel Valente buscaba en la última etapa de su obra una palabra anterior, siempre anterior, a ningún acontecimiento o suceder histórico precisos sino siempre anterior, situada en el acto de la anterioridad, nucleada allí, des-tentada de ser rodeada de fuente clara, pre-píos, proto-pájaros o árboles-incipit: la “antepalabra”. El concepto había sido encontrado por Valente en la experiencia de ¿habla? de los místicos, esos niños locos, derruidores de certezas sin fingimiento posible. La “antepalabra” no fue encontrada —esto es: localizada— nunca, razón de su supervivencia y de nuestra búsqueda siempre latente.

La Poesía Concreta brasileña propone un objeto poético creado en base a la síntesis —al desalojo de lo adjetivo y adverbial— del lenguaje: un poema descarnado, sin sentimiento pero con la inteligencia depurada para sobrellevar su ausencia, sobre todo cuando sentimiento deja de ser afecto para transformarse en un derrame auto-victimario de llanto por el ritual fracasado —el ritual colectivo o el individual. Sigue la línea hegeliana de la sobre-conciencia del lenguaje, un lenguaje poético que no niega sino que acepta su dimensión gráfica y sonora a la par de su ser semántica, privilegiada por la razón occidental cuando interfiere en poesía. No es Dadá —el no-sentido devastador de Dadá que no deja de jugar y pone el dedo en la llaga del juego—: es sobre-Dadá, meta-Dadá, el gran objeto que se hace más que por agregado, por sustracción. No sólo le sobra al arte sino que sobra arte (en poesía, en general): hay que restar. Y sin embargo el procedimiento es resto, no una poética del resto. No se trabaja con sobrantes —que es la asunción de lo que ha quedado, el pudor y el respeto a lo que hay de cara a tanta carencia— sino con invención, el *sino trágico* de una humanidad que en la modernidad encuentra su sentido en lo nuevo o nada tiene sentido.

La Poesía Concreta quiere el nuevo poema como lo quería hasta el final de su vida Vicente Huidobro en carta a Juan Larrea: “El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto”. Las imágenes climato-anímicas propias de un mesianismo apocalíptico no abandonan a Huidobro, quien pronosticó en *Altazor* la realidad sin religión del nuevo hombre. En la década de 1950 se recalientan los motores de lo nuevo. Enseñanza sin réplica racional: el poema es lenguaje.

Lo que no dice la Poesía Concreta es cuánta subjetividad contiene ese objeto de palabras que no renuncia —como las vanguardias de primera parte del siglo XX— al “objeto de arte” sino que lo reduce a su esencia. De nuevo el problema se plantea entre originalidad —creación, innovación— y lo que pueda quedar.

Con tanta intensidad como el poema querido por Parra en su regreso al habla común, el poema concreto regresa a la invención a la que no asquea el consumo mediático de una civilización mediatizada. Ajuste de cuentas con la Historia con mayúsculas, con la historia (con minúsculas) de la poesía y con la Técnica —y con la técnica de ese poema-objeto-artefacto—, el poema concreto es la gran contradicción vanguardista en el seno de la vanguardia. La nada de Dadá adquiere aquí un ritmo dialéctico: se positiviza, reconoce el mundo de la tecnología de punta como el único mundo existente, no trabaja sino para una utopía tecnológicamente apta. De la medida de esa aspiración fue el rechazo: la poesía de anclaje tradicional vio en la Poesía Concreta el verdadero “fin de la poesía”. O sea: Hegel cumplido cerrando el círculo.

Sin razón utópica alguna, Oliverio Girondo hace el planteo restrictivo de las vanguardias históricas en la mitad de siglo XX. En vez de dar un salto, como en el caso Concreto, hacia un mundo tecnológicamente abierto y ubicar en ese ámbito un poema capaz de sostener una funcionalidad clara y fiable, a la vez que no recuerde sino por el designio de Ezra Pound del “make it new” el glorioso pasado poético occidental que, como el adjetivo, cuando no da vida, mata, o sea que aplasta, Oliverio Girondo salta hacia dentro del poema. *En la másmédula* es un desafío de la vanguardia en la medida en que comporta una interiorización del poema, un viaje al centro de sí mismo.

Más: si la vanguardia es, en algún caso, la “muerte de la interioridad”<sup>6</sup>, *En la másmédula* clarifica esa muerte en la línea del Huidobro de *Altazor* como un re-nacer del poema al contacto con su esencia que su nombre indica: más médula es la médula más, es otra vuelta —la última quizás— de médula ya sin el miedo a la disolución del cuerpo. Girondo abre la llave

del poema hacia dentro cuando el poema de vanguardia pretendía abrir el mundo a través del poema —*el poema-afuera*— en una ambiciosa y fallida —salvo en casos como los del propio Pound de *The Cantos* o buena parte de la poesía de William Carlos Williams y en la subsiguiente pragmática de la vanguardia encarnada en la *visión* poética norteamericana- operación de sospechosa “objetividad”.

De los cuatro ejemplos que designé como “acontecimientos” de la poesía latinoamericana de la década de 1950 parten líneas de fuerza que serán guías hasta el momento presente para toda búsqueda poética no reacia a la invención pero sí al reingreso culposo en una idea de tradición como repetición de repertorios y parálisis de conciencia crítica.

No son las únicas —no, sobre todo, cuando se activa el sonajero poético del presente y se verifican los otros orígenes de las variables de la redundancia que ofician hoy como novedad de la forma poética—: son, para mí las más importantes, las que implican una meditación profunda sobre la realidad de la poesía latinoamericana de ahora.

## **...Y el ahora que cuenta**

Se entrecruzan en el presente varios relatos sobre el significado poético latinoamericano, sobre sus poéticas, sobre su pasado. Poco vaticinio futuro porque la propia interrogante se considera en general poco más que impertinente. Este es el triunfo del dato de hecho sobre la conciencia del hecho. Triunfo, también, de la producción sobre la crítica de la producción. El conformismo consiste en lo siguiente: hay que saberse mejor en la pluralidad que en la perturbación que amenazaba excluir.

Salvo excepciones o error de presente —como cuando en la bifurcación temporal en vez de tomar el camino a la montaña se toma el camino al mar, que todo lo disuelve— la práctica poética de ahora es una práctica conforme con el estado de cosas poético que reacciona con un extraño pudor ante el estado de cosas del mundo.

Interesante es comprobar cómo —a pesar de las distintas negaciones de los hechos que se encargan de practicar tanto poetas canonizados como recién salidos al aire— la dependencia de la poesía actual de la realidad del presente histórico es tan determinante.

Como si la realidad del mundo se hubiera ajustado, por primera vez en casi un siglo —ninguna analogía es válida desde el punto de la realidad actual con los años de la Primera y Segunda guerras mundiales—, a la necesidad de la poesía y el mundo poético hubiera entrado en un interminable y altamente productivo *impasse*.

Un rasgo inequívoco que contraría los presupuestos de responsabilidad con los que se maneja el mundo intelectual actual en cuanto a derechos y obligaciones —de eso, al menos, se jactan algunos pensadores europeos no muy fuertes como Lipovetski, Bruchner o Glucksmann—, rasgo que comporta todo tipo de presupuestos pero sobre todo uno, fundamental: el ético, donde la ética figura como un especie de chantaje altamente “conmoveror” que nos asemeja ante la realidad del terrorismo y la desaparición del oso polar al mismo tiempo, no parece afectar a la producción intelectual latinoamericana y, dentro de ésta, a la praxis poética que duda entre estar —como en los viejos tiempos de Paul Verlaine- dentro o fuera de la literatura.

Esta ética que sustituye en aquellos pensadores una opción ideológica —como en los “viejos tiempos” de hace cincuenta años: la caída del muro de Berlín nos colocó en un presente

de libre circulación aparente y de falsa e indignante realidad pero, sin duda, apartó el tiempo histórico de ciertos acontecimientos con la velocidad de una pesadilla que se aleja ante la inminencia de un rayo por la ventana —en América Latina brilla por su ausencia— una figura ésta, el resplandor de lo que no está, el grillo que se fue y dejó en su lugar la fosforescencia de su pasaje, el momento anterior hinchado al sol de la tortuga, el retiro bajo techo de muchas espaldas—, un brillo notablemente latinoamericano donde la ausencia es la reina de la sobrepoblación.

¿A qué nos hemos adaptado? A un caos de cuarto o quinto grado con la promesa de alcanzar un día el de primero. De ahí que el pensamiento, en un pase de pudor mágico donde desaparece la carpa de circo y el público entero, deja de actuar subrepticia, cautelosamente.

No hay ningún mal en hacer antologías que lleguen lo más cerca posible de las producciones poéticas de autores menores de treinta años. Depende de quién hace el trabajo y cuánto se juega de sí mismo en la aventura. En ese “primer plano” temporal de la antología, en ese acercamiento casi al génesis de una vocación, momento en que el poema duda entre nacer y no nacer pero que aun en esa incierta articulación ya se pregunta para qué, no hay una búsqueda de la precocidad que arroje garantía de legitimidad a la especie. Rimbaud no está. Y eso es definitivo. Lo que hay son levantamientos de área para comprobar datos de hecho. Lo que se esconde ahí es una oscura esperanza y no una clara espera: la de que el nivel de la producción evidencia una calidad de realización que merezca la pena el viaje de recuento. Una calidad de realización *media*. Es la *media* lo que indica que estamos en presente, por la misma posición del tiempo.

Es lo que me parece el punto nodal para una consideración de la poesía que se escribe hoy: cuál es su relación con esa *media* que lo que hace es ensanchar su ámbito de tolerancia y el espacio para sus productos, como si todo desborde, toda trasgresión fuese cuestión de espacio: hay o no hay lugar para el derroche, para el gasto, para los nuevos dolores y para la confesión que —ahora sí— tirará el último cascarón de tabú al piso. Se trata de un problema de ubicación, de localización, no un problema de valor ni mucho menos de legitimidad. Eso explica la singular “tolerancia” —que es nada más que un dejar hacer con miras a una mayor posibilidad de mercado de productos culturales— con que circulan las distintas y opuestas poéticas en la poesía latinoamericana.

No queda nunca claro —como quedaba en las producciones de los poetas nacidos en la década de 1950 o de 1960— cuáles son las diferencias de propuestas, de actitud ante la poesía y de construcción del poema. Y no queda claro porque, del mismo modo que hay presente, no hay horizonte para esas producciones.

Si el nivel poético de autores jóvenes como Luis Felipe Fabre, Antonio Ochoa, Hugo García Manríquez o Nicolás Albarte *significa* en la poesía reciente de América Latina no es por el hecho de que haya una cierta regularidad de juicio estético que se les aplica. Su circulación los autoriza a ocupar un espacio indiferenciado junto a otros. Y la razón erra de nuevo: no es porque circulan bien y porque hay lugar para todos que tienen una posición especial y significativa en la poesía actual sino porque son propositivos y porque no hacen poesía de acompañamiento industrial. No están ahí para justificar presupuestos ni inversiones de producción.

La obra de un poeta no justifica nada. La falla no corresponde a los poetas —en la medida en que no pueden ser valorados por lo que no hacen—: la falla es responsabilidad de una crítica corrupta que medra con sus instrumentos puestos al servicio de un orden inamovible —inamovible porque las alternativas al poder tienen la misma noción cultural que el orden dominante— una crítica cuya degradación la ha vuelto paradójica: una crítica que no es crítica.

La situación no es igual en toda América Latina. En México es especialmente marcado este desgaste, no así en Argentina ni en Brasil, para dar ejemplos claros. Lo que preocupa no es el colapso coyuntural del pensamiento —hay quien augura, Steiner, por ejemplo, peores momentos para este viejo hábito que dignificó en varios momentos históricos al hombre— en una geografía humana plagada de amenazas, carencias y rezagos como la latinoamericana.

Lo que desarticula es ver a la poesía latinoamericana que se escribe desde hace un par de décadas circular sin valoración crítica y en manos de un lector que confunde una escritura con otra porque ya había confundido, en otro momento no muy lejano, un pensamiento con otro pensamiento. No es el azar el que definió situaciones: hay intereses —que en la práctica son desintereses— para que no se mueva nada de lugar en términos culturales. Nuestras culturas —y la poesía hace muchos años que en América Latina entró en este juego— se heredan a la eternidad pero no se discuten en presente. Las obras se escriben en presente y esperan —otra vez lo mismo— ser juzgadas por la eternidad.■

---

1 Angelus Silesius: *Peregrino querubínico*; Barcelona, Olañeta editor, 1985.

2 Umberto Eco: *Obra abierta*; Barcelona, Ariel, 1979.

3 Alain Badiou: *El siglo*; Buenos Aires, Manantial, 2003.

4 Friedrich Hölderlin: *Las grandes elegías*; traducción de Jenaro Talens; Madrid, Hiperión, 1980.

5 Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*; Barcelona, Península, 1987.

6 Laurent Jenny: *El fin de la interioridad, Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*; Valencia, Cátedra-Universitat de València, 2003.