

Carmen Alemany Bay

Nº 13

RESIDENCIA EN LA POESÍA:
POETAS LATINOAMERICANOS
DEL SIGLO XX



Prólogo de José Carlos Rouira

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Residencia en la poesía: poetas
latinoamericanos del siglo XX

Carmen Alemany Bay

Residencia en la poesía: poetas
latinoamericanos del siglo XX

Prólogo de
José Carlos Rovira

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 13

COMITÉ CIENTÍFICO:

Carmen Alemany Bay

Miguel Ángel Auladell Pérez

Beatriz Aracil Varón

Eduardo Becerra Grande

Teodosio Fernández Rodríguez

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa M^a Grillo

Ramón Lloréns García

Francisco José López Alfonso

Remedios Mataix Azuar

Sonia Mattalia

Ramiro Muñoz Haedo

María Águeda Méndez

Pedro Mendiola Oñate

Francisco Javier Mora Contreras

Nelson Osorio Tejeda

Ángel Luis Prieto de Paula

José Rovira Collado

Enrique Rubio Cremades

Francisco Tovar Blanco

Eva M^a Valero Juan

Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en los proyectos MCYT BFF 2002-01058, GV GRUPOS05/023 y MEC HUM2005-04177/FILO.

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Imagen: Diego Rivera, *Vendedora de flores*.

© Carmen Alemany Bay

I.S.B.N.: 84-7908-853-2

Depósito Legal: MU-44-2006

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

A Ángel, por tanto

Índice

Prólogo de José Carlos Rovira	11
Nota preliminar	17
1. Intuiciones sobre el proceso de creación de los <i>Versos libres</i> de José Martí	19
2. El cuestionamiento del Modernismo en la poesía coloquial	33
3. Retrato vivencial y poético de Gabriela Mistral a través de la crítica y de los poetas Dulce María Loynaz, Pablo Neruda y Gonzalo Rojas	53
4. De lo que vio y oyó Federico García Lorca en Nicolás Guillén y viceversa	67
5. Miguel Hernández en el corazón de Pablo Neruda	85
6. Gonzalo Rojas poetiza a sus poetas chilenos	113

7. Juan Rodolfo Wilcock: poeta de dos patrias y de dos lenguas	137
8. Para una revisión de la poesía coloquial	159
9. Mario Benedetti y la poetización de la poesía	173
10. Jaime Sabines, entre la provocación y el escepticismo	191
11. Coloquialismo e intimidad en la poesía última de Roberto Fernández Retamar	197
12. El poema como isla: <i>Isla a la deriva</i> de José Emilio Pacheco	213
13. Algunas voces femeninas en la poesía de la revolución cubana	231
14. Recorrido por la poesía de Nancy Morejón	245
15. Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli	263
16. Apéndice. Música y poesía: Poetas para Silvio Rodríguez	283
Nota bibliográfica	305

PRÓLOGO

Conocí a Carmen Alemany en octubre de 1986, hace diecinueve años por tanto, cuando yo acababa de incorporarme a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante como profesor de literatura hispanoamericana. Fue sin duda la alumna que más interés tuvo en aquel curso y, posteriormente, la que con mayor persistencia mantuvo el compromiso inicial con la literatura. Evocaré tiempos inmediatamente posteriores, en los que una edición crítica de Miguel Hernández se vio secundada por un trabajo sistemático, sin descanso, con el que elaboró su Tesis doctoral precisamente a partir de la transcripción rigurosa de los manuscritos de este poeta, depositados en el archivo de San José de la ciudad de Elche: surgió así «El antetexto hernandiano», investigación defendida en 1992 que permitió, entre otras cosas, una revisión de la totalidad de los manuscritos del poeta, origen de la edición de las *Obras completas*, replanteadas junto a quienes ya habíamos sido editores de Hernández y que, a partir del trabajo de Carmen, obteníamos una perspectiva nueva sobre bastantes textos, esbozos y

borradores. Su presencia como coeditora fue por tanto un capítulo esencial para rehacer textualmente al poeta de Orihuela.

En los años posteriores al 92, se fue creando un grupo de literatura hispanoamericana formado por un conjunto de personas que decidieron realizar sus Tesis en esta materia y que, por eso mismo, han dado continuidad a una aventura en la que todavía estamos, con Carmen Alemany desde el principio como investigadora y como profesora a partir de ese año.

Catorce años de docencia y dieciocho de investigación son bastantes para recordar una trayectoria antes de centrarme en el libro que presentamos. La sintetizaré de una forma casi lapidaria: libros, artículos, ediciones, congresos, seminarios, tienen, dentro de la continuidad mantenida, algunos ejemplos memorables de crítica e historiografía literaria, como *Poética coloquial hispanoamericana* y *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica*, ambos de 1997. Cualquier especialista sabe que son dos libros de referencia sobre los temas abordados, en los que supo dotar de un marco teórico, historiográfico y textual apropiado a enunciados frecuentes y dispersos en la tradición cultural a la que nos dedicamos.

Los trabajos que aquí ha recopilado, que se inician en 1996 y llegan a este mismo año de 2005, forman parte de una presencia continua en revistas, congresos, conferencias y tienen como denominador común la «inteligencia sensible», que consiste en ese tipo de inmersión en un autor y en un texto en el que no sólo se demuestra intuición y conocimiento, sino también la sensibilidad que posibilita siempre una lectura diferente, abierta a sugerencias y a atracción conteni-

da, orientada hacia una actividad que se agradece como es el disfrute de los poetas y la poesía: *Residencia en la poesía* es un título de recuerdo nerudiano, utilizado para presentarnos a un conjunto de autores que están entre los ejemplos más relevantes del siglo XX, un siglo que, con lo poco que llevamos de éste, aún compartimos en estímulos que forman parte de nuestro sentimiento poético contemporáneo. Creo que este sentido es imprescindible para definir el valor último del título del libro que presentamos: residencia en la poesía es una forma sintética de describir un hábitat que ha nutrido una tradición poética y están aquí algunos de sus ejemplos más relevantes. La lectura resaltará esa residencia que se ha convertido en modélica para la literatura en nuestra lengua. Y sabremos a partir de aquí que la crítica no es tantear a ciegas en la oscuridad, sino afirmar una coherencia textual, una luz de escrituras, que son las que nos nutren y nos guían culturalmente.

Siguen presentes en este libro los grandes núcleos reflexivos que la autora había puesto en pie con una de sus obras de 1997, como es una revisión de la poética coloquial, o el cuestionamiento del Modernismo por esta misma poesía, o la continuidad de lecturas de autores que felizmente siguen escribiendo y que forman parte de esta construcción poética como Benedetti y Fernández Retamar, o las nuevas lecturas de dos mexicanos ilustres como Sábines y Pacheco, junto a trazos imprescindibles de modelos esenciales como el Martí originario de la modernidad y la necesaria Gabriela Mistral, una insistencia de la autora, a la que se aborda a través de retratos literarios.

Hay también otros temas que Carmen Alemany ha abierto en los últimos años en cuanto investigaciones que

ha dirigido: el primero es la poesía escrita por mujeres, aquí en panorama amplio de la Cuba de la Revolución, o en mirada selectiva a Nancy Morejón o a Gioconda Belli, mediante las que continúa un trabajo que ha abordado en otros campos, como autora y editora, siendo principal el de la narrativa femenina; el segundo tema concierne a las relaciones entre el mundo español y el mundo latinoamericano: Guillén y Lorca, o Neruda y Hernández, son lugares críticos habituales que aquí se recorren con nueva perspectiva, y forman parte de un entramado de reflexiones que la autora ha recorrido como directora de un proyecto de investigación y editora de un volumen dedicado al argumento esencial de nuestras relaciones literarias, a veces sorprendentemente olvidadas por quienes no saben mirar desde una orilla a otra del Atlántico.

La recuperación de un poeta como Rodolfo Wilcock, del que ya se ocupó desde otra perspectiva en *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica*, es parte también de esta ampliación de objetivos, que se abren a autores como Gonzalo Rojas o, en otra dimensión, a la poesía cantada por Silvio Rodríguez.

Pluralidad de temas, junto a amplitud de lecturas y variedad de enfoques, forman en cualquier caso un conjunto unitario que, trazado a lo largo del tiempo, ha sido pensado seguramente para ser reordenado, reescrito y ampliado en este cuaderno de *América sin nombre*, que agradezco a la autora en cuanto sé que ha tenido que plantearlo en medio de actividades de docencia, investigación, escritura y gestión que a veces no dejan respiro.

Sobre este último apartado, el de la gestión, recordaré que Carmen Alemany es directora del «Centro de Estudios Ibe-

roamericanos Mario Benedetti» de la Universidad de Alicante y, desde ese centro, anima una reflexión sobre América Latina más amplia que la de la literatura: sociología, derecho, economía, salud pública, etc. forman parte habitual de las actividades que el centro realiza, y construyen por tanto un compromiso con la realidad hispanoamericana que ella aborda personalmente sobre todo con la literatura, ejemplarizada en la presencia de escritores de aquellas tierras por nuestra universidad.

Estos breves prólogos de los Cuadernos de *América sin nombre*, que otras veces han tenido también mi firma, intentan mantener siempre el nivel de distancia a la que normas académicas nos obligan, pero es inevitable concluir el de ahora con un tono muy personal: los diecinueve años de vida universitaria compartidos impiden seguramente distancias que resultarían además increíbles, pues no hace falta que dé cuenta del gran afecto que mantengo hacia la autora de este volumen. Ejemplifico de nuevo con un decir habitual mío: si algún sentido tiene lo que hacemos, si algún sentido tiene la Universidad, es que alguien secunde, transforme y acreciente los esfuerzos que, con mayor o menor fortuna, hemos intentado. Y lo haga desde su absoluta libertad, originalidad e inteligencia, y también desde la independencia que Carmen Alemany ha unido siempre a la honestidad con la que procede.

José Carlos Rovira
Octubre de 2005

NOTA PRELIMINAR

Residencia en la poesía nace del estudio durante años de la poesía latinoamericana del siglo XX. A lo largo de más de una década me he dedicado a visitar la obra de muchos poetas cuya calidad propia me pareció asimismo representar el sentido de la poesía latinoamericana del siglo que nos ha dejado. Esas lecturas poco a poco se fueron convirtiendo en reflexiones que he plasmado en la escritura de ensayos que han sido publicados en su mayoría en revistas, en actas de congresos o en parte de mis libros. Faltan aquí otras tantas voces como la del eterno César Vallejo, la de Octavio Paz o la de Nicanor Parra por sólo citar algunos nombres; poetas que han formado parte de mis lecturas y preocupaciones poéticas pero que no han cristalizado hasta estos momentos en reflexiones teóricas más o menos sólidas.

De cualquier modo, parto del convencimiento de que los poetas aquí incluidos tuvieron, o siguen teniendo, no sólo su residencia en la tierra sino que su residencia en este mundo es en gran parte explicable porque residen también en el mundo sugerente y a veces maltratado de la poesía.

En estas páginas que ofrezco al lector he intentado transmitir no sólo mi devoción por la poesía sino mi admiración hacia esos poetas que contra viento y marea vivieron o viven en el convencimiento de que los versos son algo más que el alimento del espíritu.

1. INTUICIONES SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN DE LOS *VERSOS LIBRES* DE JOSÉ MARTÍ

Como se sabe, uno de los primeros lectores privilegiados de José Martí fue Miguel de Unamuno quien, con su agudeza y notables conocimientos de la literatura hispanoamericana de esos momentos, dijo que las composiciones que forman los *Versos libres* son rebeldes, abiertas, imperfectas e inconclusas¹. Otro lector privilegiado, Rubén Darío, los definió como versos de métrica libre escritos por un hombre con ansias de libertad:

...libres porque son endecasílabos blancos, sin consonancia ni asonancia; libres, porque son versos de libertad. (...) Versos de sufrimientos y de anhelo patriótico, versos de fuego y de vergüenza (...) un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáforas que resaltan en la rítmica y soberbia prosa martiana².

¹ Miguel de Unamuno, «Cartas de poeta», *Obras Completas*, t. VIII, Madrid, Aguado, 1958, pp. 575-576.

² Rubén Darío, «Martí, poeta», *Antología crítica de José Martí*, México, Cultura, 1960, pp. 267-295.

No muy alejadas de estas impresiones están las palabras que el propio Martí pronunció sobre estos versos en el prólogo de su libro: «Éstas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ¡ay de mí! notas de imágenes tomadas al vuelo (...) Ya sé que están escritas en ritmo desusado, que por esto, o por serlo de veras, va a parecer a muchos duro»³; a lo añadiría: «Mis encrespados Versos Libres, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arenas y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes»⁴. Estas opiniones privilegiadas sobre los *Versos libres* y una lectura pormenorizada de estos nos llevan a pensar que fueron escritos desde el apasionamiento, como quizá todos los versos de Martí; pero en este caso se trata de un libro, a diferencia de *Ismaelillo* y *Versos sencillos* que son poemarios reposados y tranquilos, contagiado por el arrebató y por la constante metamorfosis verbal que surgen en cada una de las palabras que componen este poemario. Sin embargo, esto no impide que, como intentaremos demostrar, haya una búsqueda consciente de la sencillez expresiva que se trasluce en el resultado definitivo de algunas composiciones: la afectación o la complejidad enunciativa que es visible en las versiones previas se resuelve en la definitiva con una sobriedad expresiva en la que voluntariamente el poeta se despoja de todo lenguaje inútil. De

³ José Martí, *Poesía Completa* (ed. Crítica de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas), t. I, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 223.

⁴ *Ibid.*, «Prólogo a los *Versos sencillos*», p. 233.

este modo, el poema se transforma en un espacio claro en el que el autor ha intentado plasmar toda su lucha por conseguir un lenguaje cargado de pureza y sin los follajes habituales de la futura estética modernista.

No debemos olvidar, por otra parte, la fecha de 1882, año en el que previsiblemente Martí compuso la mayor parte de sus *Versos libres* y en la que el escritor cubano está plenamente envuelto en una actividad incesante, tanto desde el punto de vista político como literario; condiciones biográficas que implican una inquietud, no exenta de intranquilidad, que se refleja sin duda en el proceso de creación de los *Versos libres*. Esta incansable actividad literaria que se centra en el año de 1882 se materializa con la publicación –además, del *Ismaelillo*–, de las crónicas europeas que envió a Caracas y las que remitió al periódico *La Nación*; con los ensayos sobre Emerson, Longfellow, Oscar Wilde, Darwin, etc.; o con la escritura de «El poema del Niágara»⁵.

En medio de esta actividad literaria, nacen los *Versos libres* cargados de vivencias personales y poesía visionaria, versos quejosos, llenos de sobriedad y de medida, como lo demuestran no sólo las versiones definitivas sino también los versos tachados y las variantes de los poemas: del atropello vivencial surgen en estos versos rupturas lingüísticas y experimentaciones rítmicas ausentes en su obra poética anterior y posterior.

Tal vez por los motivos expuestos, y por la existencia de versiones previas y algunos retoques en las definitivas, los

⁵ Estos datos han sido citados por Pedro Manuel González en «Martí, creador de la gran prosa modernista», *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 169.

Versos libres es el libro más propicio para estudiar la forma con la que José Martí elaboraba sus poemas. Ya dijo Ivan A. Schulman que se trata de «un volumen cuyo contenido está en estado de flujo todavía, y por lo tanto sin definición absoluta»⁶, aunque el propio Martí expresó su voluntad para que estos fuesen publicados: «Y de versos podría haber otro volumen: *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y lo más cuidado y significativo de unos *Versos libres* que tiene Carmita (Carmen Miyares de Mantilla)»; pero a la muerte de Martí, como afirma Ángel Augier,

los *Versos libres* no constituían un libro terminado. Algunos textos quedaron en proceso de elaboración, sujetos a la rigurosa tarea de taracea y remolde a que el poeta acostumbra someter su verso impetuoso y borboteante. En aquel volumen de 1913, Quesada y Aróstegui se apresuró a advertir las dificultades de estos textos: «A menudo es ininteligible la letra; a veces, apagada la tinta del manuscrito; otras, con dos o tres vocablos a escoger»⁷.

Las sucesivas ediciones sobre este libro han provocado polémicas apasionadas que no siempre han estado regidas, como afirma Schulman «por el estudio sereno y erudito»⁸. Por este motivo, hemos tomado como referencia para el estudio de los *Versos libres* la edición crítica de *Poesía completa* (La Habana, Letras cubanas, 1985), en la que aparece

⁶ Ivan A. Schulman (edición), *Versos libres* de José Martí, Barcelona, Labor, 1970, p. 38.

⁷ *Acción y poesía en José Martí*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, p. 333.

⁸ Ivan A. Schulman (prólogo y edición), *Ismaelillo. Versos libres* de José Martí, Madrid, Cátedra, 1994 (sexta edición), p. 39.

un pormenorizado apéndice con las variantes y los versos tachados, así como poemas inconclusos; lo que nos permite examinar el proceso de creación de esta obra, que en algunos casos es posible que sea extensible a otros libros poéticos de Martí. También en algunos casos se han cotejado estas variantes con la edición de Ivan A. Schulman publicada en la editorial Cátedra.

La mayoría de poemas que componen este volumen han sido sometidos a un trabajo incesante sobre el lenguaje y son múltiples las variantes que se ofrecen en cada poema; sirva de ejemplo la composición «Pomona» en la que Martí tacha, después del v.8, «Y cauce humilde en que van revueltas» –y tomando como referente «revueltas»–, los siguientes adjetivos: «altas», «crespas», «hinchidas», «generosas», y como variante aparece el adjetivo «dolorosas». En el mismo poema, en el v.15, señala mediante un círculo dos palabras seguidas: «Hinche» y «sacude», lo mismo hará en muchas otras composiciones. Estos ejemplos, a los que se podrían añadir otros más nos demuestran que, en primer lugar, y como apunta Schulman haciendo referencia a este mismo caso en el poema «Hierro», «es evidente que Martí pensaba volver sobre el verso y escoger una de las palabras»⁹, lo que indica la incesante elaboración de los poemas; pero quizá lo más importante, y ésta sería la segunda conclusión, es que Martí se debate entre múltiples posibilidades a nivel léxico para elegir aquella palabra más acorde con el texto; pero también la que con mayor sencillez exprese su pensamiento, aunque ello suponga el sacrificio de alguna metáfora o menguar la

⁹ *Ibid.*, p. 105.

brillantez de una imagen. Estas resoluciones no se materializan sólo en palabras específicas, sino que se repiten constantemente en niveles de lenguaje superiores como el textual. En el poema «Hierro», en el v.42, Martí escribió en la versión definitiva: «No de vulgar amor: estos amores»; en una primera versión el poeta cubano había escrito: «No de amor a odalisca: ese es un vino», y arriba de «ese es un vino» anotó «besos moros»; en otra versión posterior, tras tachar algunas palabras como «ama» y «musulmán», el verso queda de la siguiente forma: «No de amores de dama: estos amores». Siguiendo este proceso, es fácil llegar a la conclusión de que Martí, obviando palabras de claras reminiscencias exóticas, que bien nos podrían acercar al exotismo romántico y premodernista, como «odalisca», «besos moros» o «musulmán», lo resuelve de la forma más sencilla.

Esta marcada tendencia hacia la sencillez implica también eliminar todo lo sobrante en el poema. Como el mismo Martí dijo en uno de sus múltiples escritos teóricos sobre la poesía, la finalidad del poeta debe ser desembarazarse «del lenguaje inútil de la poesía: hacerla duradera, haciéndola sincera, haciéndola vigorosa, haciéndola sobria; no dejando más hojas que las necesarias...»¹⁰. Una vez más, Martí censura la concepción de la lengua, y en concreto la poesía, como adorno del pensamiento: el arte no debe ser sólo y puramente esteticista, debe huir de la retórica que ahogue la libre expresión artística.

Numerosos son los ejemplos en los que el autor escribe versos llenos de imágenes impactantes, poéticamente hablan-

¹⁰ José Martí, *Obras Completas*, La Habana, Trópico, 1936-1953, t. 62, p. 176, *apud.*, Ivan A. Schulman, prólogo a su edición de Cátedra, p. 17.

do, y que no serán recuperadas en la definitiva; porque como diría el poeta, no hay que dejar «más hojas que las necesarias». En la composición «Isla Famosa», después del v.1, «Aquí estoy, solo estoy, despedazado», tacha el siguiente verso: «El pecho herido, el pecho generoso», motivo que no será recuperado a lo largo de todo el poema; más significativos son los versos que tacha después del v.4: «Los vapores del mar la roca ciñen», versos repletos de brillantez, pero que restan sencillez y concreción al poema: «Y en el cráneo, que en el mar entero bulle,/ Mis angustiosos ojos se dilatan!», y que nuevamente no son recuperados a lo largo del texto.

Es curioso, y ésta sería otra de las características del proceso de creación de los *Versos libres* de Martí, que las versiones previas y los borradores le sirven para ampliar todas las posibilidades que puede dar de sí el tema concreto que está tratando en el poema, y que en la versión definitiva consigue reducir la composición entre todas las posibles combinaciones.

Los casos más evidentes y significativos son aquellas composiciones que contienen un elaborado proceso de creación, con varias versiones previas, como «Hierro», «Canto de otoño», «Amor de ciudad grande»¹¹, etc. En el poema «Hierro»,

¹¹ A propósito de este poema, Roberto González Echevarría, en su artículo «Martí y su «Amor de ciudad grande»: notas hacia la poética de *Versos libres*» en Ivan A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 160-173, plantea la originalidad e importancia de los *Versos libres*. Según Echeverría, Martí inaugura con este libro, y especialmente con el poema citado, la poesía contemporánea de la ciudad, y además convierte la palabra en un elemento intercambiable y polivalente. Según el mismo crítico, «Los *Versos libres* debe tomarse como oxímoron; dialéctica entre la armonía y la disgregación, que en su acoplamiento constituyen la poesía. De esa base dialéctica surge el poema, en ella se constituye, sin acce-

en una primera versión titulada «Hora de vuelo», después del v.31, escribe once versos que en el manuscrito de la versión definitiva aparecen tachados y con pequeñas variantes respecto a la primera versión; lo mismo ocurre a partir del v.62, donde a la primera versión se añaden seis versos que también aparecerán tachados en la versión definitiva¹².

En otro poema, «Canto de otoño», nos encontramos con un borrador escrito a mano en el que, como se nos dice en la edición crítica citada, en la primera hoja de la versión variante aparece un pequeño esbozo. En éste, como hemos podido comprobar, se hace referencia a versos que serán desarrollados en la primera versión y la última, y que se aproximan más, en su forma y contenido, a la definitiva. Tanto la primera versión como el texto final contienen el mismo número aproximado de versos, pero en la versión definitiva han desaparecido referencias personales que estaban presentes en la anterior versión, aunque las palabras-clave se repitan en ambos textos. Salvo esta excepción, por regla general, las versiones definitivas suelen ser más breves que las anteriores, lo que refleja la búsqueda de esencialismo y de máxima depuración.

Quizá, donde más se demuestre la elaboración de los poemas y el juego con la palabra sea en vocablos concretos y,

der nunca ni a un polo ni a otro, sino manteniéndose equidistante de ambos. De ahí las características formales del libro, desde su «incompletez» hasta sus torpezas, pasando por el tono «prosaico» que a veces tiene. En ello consiste la modernidad y la vigencia de Martí poeta, que trasciende las vicisitudes del Modernismo hispánico, para instalarse en una problemática mucho más vasta —la de lo moderno».

¹² Los versos tachados en la versión definitiva aparecen incluidos en la edición de Cátedra de Ivan A. Schulman.

sobre todo, en los adjetivos. En el poema «(Contra el verso retórico y ornado)», en el margen inferior de la última hoja, Martí escribió lo siguiente:

En literatura, como en el nacimiento humano, no es la concepción, sino la expresión lo que cuenta. –La una es (dolorosa?); la otra, penosa, cuando no es desgarradora./ Escribo, –y luego podo (p.i.), pongo médula, quito hojarasca, mermo. Lo que no se tiene en pie por sí, abajo. –Donde falta un color genial, color. Donde un adjetivo saca un plano o realza una figura, perfecciona las distancias un adjetivo.

Por este motivo, en algunos poemas, el cambio de adjetivación es un hecho recurrente es el afán de conseguir el adjetivo adecuado.

En el poema «Media noche», en el v.2, «La tierra: el amplio mar en sus entrañas», el adjetivo «amplio» ha sido sometido a constantes cambios: en la primera versión ha tachado «el bravo mar», arriba ha escrito «hosco» y, en el margen, «amplio»; asimismo, a lo largo de este poema, en numerosas ocasiones, juega con la diversidad del significado del adjetivo para realzar desde la sencillez la adjetivación.

Lo mismo ocurre con el uso de los verbos, que en casi todos los poemas están sometidos a modificaciones conducentes a una mayor especificación de lo expresado en el texto. Sírvannos, en este caso, el poema «Mujeres», donde Martí cambia en numerosas ocasiones los verbos de la primera versión hasta la definitiva. En el v.22, «Echa, brillando al Sol, la alegre espuma», cambia «echa» por «saca»; o en el v.41: «Dejar que vuele una sonrisa, –es fijo», cambia «vagar» por «que vuele», o «es fijo» por «es cierto», así como otros verbos del poema. También en este caso, la lucha por la sen-

cillez y la concreción prevalecen sobre otros registros estilísticos.

Quizá menos importantes, porque afectan a menos poemas, sean algunos rasgos particulares que aparecen en el proceso de creación de las composiciones. En poemas como «Mi poesía», «(Como nacen las palmas en la arena)» o «Pórtico» aparecen en los primeros versos tachaduras y múltiples variantes, lo que indica –al menos en este caso– la dificultad con la que algunas veces el poeta se encuentra a la hora de empezar a elaborar una composición; pero lo más frecuente es que Martí cambie versos y palabras una vez que el poema ya está en vías de resolución. También resulta interesante que en algunos poemas como «Águila blanca», «En torno al mármol...» u «Homagno», el poeta cubano cambie de la primera versión a la definitiva el orden de alguno de los miembros de la oración para conseguir, nuevamente, una mayor sencillez, o bien un mayor efecto rítmico del verso. Sin embargo, no olvidemos que como los *Versos libres* nacen de una efusión imprevisible, este acto emocional trastoca, lógicamente, su sencillez. Como afirma Carlos Javier Morales:

(Martí) no duda en distorsionar el ritmo y la sintaxis a través de encabalgamientos abruptos y encrespados hipérbatos; y tal desgarramiento formal, del ritmo y de la sintaxis, se corresponde con el desgarramiento de la emoción que el poeta no se esfuerza en contener¹³.

¹³ *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994, p. 467.

Los cambios presentes desde las versiones previas hasta la definitiva siempre se rigen por requisitos que el mismo autor se impone:

El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea¹⁴.

Resulta curioso que los numerosos cambios a los que los *Versos libres* están sometidos, sólo en contadas ocasiones hay permutas en aquellas palabras que en su poesía se transforman en símbolos, ni tampoco los colores están sujetos a variaciones; lo que demuestra una evidente seguridad en el empleo de estos términos tal como ya apuntó Ivan A. Schulman en *Símbolo y color en la obra de José Martí*¹⁵.

Quizá todas estas anotaciones y particularidades del proceso de creación en José Martí nos lleven a un tipo de planteamientos más generales dentro de la poesía hispanoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del XX; y es la vinculación del poeta cubano con el Modernismo. Una cuestión muy debatida y a la que quizá poco más se pueda aportar; pero sí nos gustaría reflexionar sobre algunos interrogantes que surgen precisamente del estudio del proceso de creación de estos *Versos libres*.

Por lo dicho hasta estos momentos, es evidente la voluntad de Martí por acercarse lo más directamente posible a la sencillez, o sea, a la comunicación con el lector, sin intentar

¹⁴ Citado por Carlos Javier Morales, *ibid.*, p. 233.

¹⁵ Madrid, Gredos, 1970.

con ello una simplificación o una merma del valor poético de sus versos:

La frase –dice Martí– tiene sus hijos, como el vestido, y cuál viste la lana, y cuál de seda, y cuál se moja porque, siendo de lana su vestido no gusta de que (sic) sea de seda el otro (...) Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno¹⁶.

Esta reflexión intensa sobre el lenguaje en pro de la sencillez que pretende Martí en estos versos entraría en conflicto con los versos artificiosos de un Modernismo de escuela, pero no con la complejidad del verso modernista de Darío, por ejemplo.

El Modernismo, como se sabe, estratifica modos retóricos del lenguaje y Martí, con sus versos, es un anuncio de trabajo sobre el lenguaje; pero no es un ejemplo de esa estratificación posterior que implantarán algunos modernistas adocenados. Quizá el poeta cubano haya sido un visionario al trabajar intensamente el lenguaje y experimentar sobre las capacidades plásticas y simbólicas de éste, pero Martí lo hará de una forma singular: jugará con la palabra para lograr la máxima expresión, pero el valor retórico de ésta no será decisivo en el momento de finalizar el acto de creación, como evidentemente lo fue para algunos modernistas.

Ahora bien, la presencia de un pre-Modernismo como el de Martí nos lleva a la ratificación de las dos caras de este movimiento fundacional latinoamericano: por una parte, el culto preciosista, el amaneramiento y el refinamiento artifi-

¹⁶ José Martí, *Obras Completas*, pp. 31-33.

cioso; y por otra, aunque en menor medida, el lirismo personal y la expresión artística americana en algunos de sus versos. Sin duda, será esa otra cara menos evidente del Modernismo la que se hace presente en los *Versos libres*.

Por supuesto que con estas breves observaciones no queremos entrar en los múltiples campos en los que se diversifica la corriente modernista, ni hacer extensivas estas cuestiones a la relación entre la prosa de Martí y la modernista, ni las analogías entre símbolos utilizados por Martí y los modernistas, o la presencia de elementos mitológicos en alguno de sus poemas, como frecuentemente lo harían los modernistas; simplemente nos atenemos al hecho de que en Martí hay, dentro de la complejidad que suponen los *Versos libres*, una evidente voluntad de conseguir la sencillez, preceptiva que no entró en los cánones del modernismo más a la moda.

José Martí, como escritor de su tiempo, incorporó algunos aspectos del simbolismo, como también lo hizo Darío y tantos otros modernistas, pero estas coincidencias quizá sean debidas, en muchos casos, al conocimiento de las corrientes literarias que en ese momento estaban en boga en Europa: los dos, Martí y Darío, son fruto de una época, pero cada cual asumió el caudal literario europeo a su modo. No cabe duda de que tanto Martí como Darío, como hombres cosmopolitas que fueron, pusieron en marcha mecanismos nuevos y permanentes de transformación de la palabra en el ámbito latinoamericano; no olvidemos que Rubén Darío junto al «Íncultas razas ubérrimas...» del poema «Salutación del optimista» escribió la epístola «A la Señora de Lugones» y otras composiciones en las que se incluyen términos propios de la conversación y modos expresivos totalmente coloquiales como son

evidentes también en los poemas martianos «Pollice verso», «A mi alma» o «Canto de otoño»¹⁷. Con la inclusión tímida en el lenguaje poético de elementos conversacionales –tanto Martí como Darío– estaban abriendo una nueva vía poética que alcanzará su cenit en los años sesenta con poetas como Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Jaime Sabines o Roque Dalton, que en intentarán, mediante estas estructuras coloquiales, que la poesía vuelva a congraciarse con los lectores

Sin duda, Martí fue un visionario en muchos campos, pero también lo fue en el ámbito de la literatura ofreciendo a través de sus versos las múltiples posibilidades que ofrece el lenguaje e intentando crear espacios poéticos repletos de imágenes que también –y sin dejar de ser por ello menos modernistas– se contagiaron de sencillez y siguieron siendo igualmente bellas.

¹⁷ Carlos Javier Morales en *op. cit.*, p. 274, destaca algunas frases coloquiales en los poemas citados.

2. EL CUESTIONAMIENTO DEL MODERNISMO EN LA POESÍA COLOQUIAL

Una de las ideas más repetidas por Octavio Paz en *Los hijos del limo*¹ es que la ruptura ha pasado a constituirse en la verdadera tradición de la poesía moderna. Los cambios en la forma de crear durante el siglo XX han sido continuos, lo que ha ofrecido a los poetas la posibilidad de ir alternando diferentes estilos y abrir nuevas perspectivas en el terreno poético. Pero a pesar de esto, buena parte de la poesía moderna ha pecado de exceso de retoricismo, centrándose en el ámbito de la palabra y la experimentación y dejando la realidad como producto de segundo orden.

Los poetas coloquiales, por su parte, se acogen a esa realidad como elemento prioritario, innovan, pero también aprehenden lo que la tradición poética, sobre todo la que empieza a desarrollarse con el Modernismo, les ha ofrecido; porque como afirma Jaime Gil de Biedma: «El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una

¹ Barcelona, Seix Barral, 1986.

tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible»².

Aspectos tan característicos de los textos de los poetas coloquiales como la introducción de la oralidad en el discurso poético, las frases o palabras consideradas como prosaicas para la poesía a lo largo de los siglos, la experimentación en el texto, la comunicación con el lector, etc., tienen sus antecedentes en la poesía que se inicia a finales del siglo XIX en América Latina. Los poetas coloquiales se encargaron de potenciar, fundamentalmente desde los años sesenta, estos aspectos y de asumir en sus escritos algunas características de movimientos poéticos anteriores que no fueron lo suficientemente valoradas en su época o que la crítica, en su afán de encasillamiento muchas veces necesario, no las destacaron en su momento.

Será dentro del Modernismo, verdadero movimiento de renovación y de originalidad de la poesía latinoamericana, donde los poetas coloquiales hallarán el primer antecedente de su forma de crear. Junto a las princesas, los cisnes, la búsqueda del exotismo y la utilización de formas métricas hasta entonces inusuales en la poesía en lengua castellana, algunos poetas modernistas, y entre ellos la cabeza más visible, Rubén Darío, introducirán elementos prosísticos en sus versos: «... desde Darío y el modernismo quedaría constituido el fenómeno de la poesía en prosa o el recurso al 'prosaísmo'. El lenguaje poético latinoamericano se abre a las posibilidades ilimitadas de liberación artística mediante la incorporación de otros y nuevos códigos que codificarán la palabra

² Jaime Gil de Biedma (prólogo y traducción) de T.S. Eliot en *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 98.

poética», nos dirá Daniel Torres³. Frases propias de la lengua coloquial las encontraremos en las últimas obras de Amado Nervo; en *Gotas amargas* de José Asunción Silva, en algunas composiciones de Lugones, o en poemas que se diferencian de la tónica general de los versos de Darío como la «Epístola a la Señora de Lugones»:

Me recetan que no haga nada ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada
con las alondras y con Garcilaso, y con
el sport. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy consul como Stendhal?⁴

Versos como los precedentes podrían, por su carácter de coloquialidad, haber sido escritos por cualquier poeta de la década de los sesenta que formara parte de la poesía coloquial, pero fueron escritos por el más grande de los modernistas. Sin embargo, queremos dejar claro que versos de estas características ni son los más frecuentes ni son los más significativos de la obra de Darío, pero sí los destacamos porque poemas de esta índole serán los preferidos, como ya veremos, de los poetas coloquiales.

En *Gotas amargas* de José Asunción Silva, en una composición titulada «Cápsulas», podemos leer los siguientes versos:

³ Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaismo*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 20.

⁴ Rubén Darío, «Epístola a la Señora de Lugones» en *Poesía* (prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez y cronología de Julio Valle-Castillo), Caracas, Ayacucho, 1985 (2a. edición), p. 345.

Enamorado luego de la histórica Luisa,
 rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
 y, al año y medio o más,
se curó con bromuro y con cápsulas
 de éter de Clertán⁵.

Entre motivos claramente modernistas, el escritor colombiano introduce frases propiamente coloquiales como otras muchas que se pueden rastrear en esta breve obra. Pero sin embargo, al igual que en los versos citados de Rubén Darío, estos no son los más significativos de la obra de Silva; tal como apunta Eduardo Camacho refiriéndose a esta obra:

El propio poeta no daba mucha importancia a estos poemas, al parecer, e incluso se deduce que no los consideraba dignos de su talante poético (...) En verdad, estos poemas no tienen valor poético y debe considerárseles más bien como una denuncia abierta, como un grito de rebeldía contra la sociedad que rodea al poeta, contra la mezquina realidad local, la simulación, las convenciones, la inautenticidad de la vida de esa clase que empieza a ser burguesía sin dejar de ser arcaica, colonial y provinciana⁶.

Y es que estos versos, tan cercanos a la coloquialidad, no podían formar parte de la obra de un escritor tan apegado a los cánones literarios de la época; como también se podrían pasar por alto algunas expresiones que después serán muy

⁵ José Asunción Silva, *Obra completa* (prólogo de Eduardo Camacho Guizado, edición notas y cronología de Eduardo Camacho y Gustavo Mejía), Caracas, Ayacucho, 1977, p. 48.

⁶ *Ibid.*, pp. XXXI-XXXII.

frecuentes en las obras de los coloquiales como las que aparecen en *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones y algunos versos de su primera etapa en los que se acerca a la prosa poética y a la llaneza del tono coloquial, trasgresor y experimentador. Como ha dicho Guillermo Sucre:

Lugones descubre que no es necesario recurrir a la mitología para darle intensidad a la realidad, (...) descubre que lo cotidiano es como un espejo donde de algún modo se refracta lo mítico, esto es, lo mítico comienza a funcionar en su obra como otro signo más de la realidad y no como su opuesto⁷.

Sírvannos, como botón de muestra, los siguientes versos del *Lunario sentimental*:

Muy luego, ante su botella
Y su rosbif, el joven pasajero
Se ha puesto a pensar –¡qué bueno!– en una estrella.
Cuando, de pronto, un organillo callejero
Viene a entristecerle la vida⁸.

Para Daniel Torres, el afán por escribir una poesía que sea claro reflejo de la realidad y que incluya entre sus versos el coloquialismo se encuentra ya, como apuntábamos en una cita anterior del mismo crítico, desde el Modernismo. Según él, son las siguientes obras las que van configurando el espacio de la poesía comunicativa: *Lunario sentimental* de Lugo-

⁷ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, pp. 45-46 y 49.

⁸ Leopoldo Lugones, «Vida ciudadana», *Lunario sentimental* (edición de Jesús Benítez), Madrid, Cátedra, 1988, p. 226.

nes, *Altazor* de Huidobro, *20 poemas para ser leídos en tranvía* de Oliverio Girondo, *U* de De Rokha, *Los heraldos negros* de Vallejo, *Estravagario* de Neruda, *Poemas y antipoeemas* de Parra, *Tarumba* de Sabines, etc⁹.

Los escritores modernistas, y los que después les sucedieron, introdujeron en sus poemas expresiones que no fueron depuradas por el tamiz ortodoxamente poético, y muchas veces no pudieron sustraerse del lenguaje que utilizaban cotidianamente ¿pero qué presencia y qué significación tendrán estos escritores en los poetas coloquiales? ¿qué recuperación del lenguaje modernista mantendrán en sus versos? Ciertamente, pocos cisnes, parajes exóticos o experimentaciones métricas aparecerán en sus composiciones, porque lo que les interesa a los poetas coloquiales es recuperar esa parte oculta del Modernismo, ese otro lado menos aparente del cual la crítica se ha venido interesando en las últimas décadas al estudiar el Modernismo. Por otro lado, cuando los poetas coloquiales ponen su mirada en la poesía de comienzos de siglo XX, su objetivo es la poesía de Rubén Darío; no olvidemos que, como se sabe y ya hemos señalado anteriormente, es el autor más significativo de la renovación poética en América Latina y punto de referencia indispensable para admirarlo, pero también para criticar la superficialidad que, según juzgan los poetas coloquiales, hay en muchos de sus versos.

Nuestra propuesta pretende trazar un recorrido de reconocimiento, de deudas y también de renunciadas que los poetas posteriores a Rubén Darío harán sobre la obra del nicara-güense. Empezaremos con José Coronel Urtecho (1906-

⁹ Vid., Daniel Torres, *op. cit.*, p. 57.

1994) –compatriota de Darío y maestro de la vanguardia nicaragüense– que en 1927 publicó la «Oda a Rubén Darío». En esta composición, el poeta y traductor nicaragüense se pronuncia contra la inautenticidad de muchos de los poemas del autor de *Azul* y de haber caído en una retórica que, al inmiscuirse excesivamente en la palabra, olvidaba otros aspectos que hubiesen sido necesarios para la definitiva consolidación de un arte puramente latinoamericano. En una ficcional conversación con Darío, Coronel Urtecho, introduciendo versos darianos, le dirá al poeta:

Tú que dijiste tantas veces «Ecce
Homo» frente al espejo
y no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
–donde antes de morir rezaste al cabo–
donde yo me paseo con mi novia
y soy irrespetuoso con los cisnes¹⁰.

Según Guiseppe Bellini, «se trataba de despojar al poeta Rubén Darío, odiado y amado al mismo tiempo, ponerlo en pantuflas (...) Matar al cisne para encontrar al hombre»¹¹. Y Coronel Urtecho terminará el poema diciendo,

¹⁰ José Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta Dedójmia T'élson: imitaciones y traducciones*, Managua, Nueva Nicaragua, 1993, p. 96.

¹¹ Guiseppe Bellini, «Notas sobre la evolución de las Vanguardias en Centroamérica: Nicaragua», *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 76.

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y cin-
co. Amén¹².

Con estas palabras, Coronel Urtecho pretenderá además hacer una reivindicación del «Maestro» Rubén, como dirá a lo largo del poema, pero también destacará la caducidad de parte de su obra en un tiempo, 1927, donde la literatura ya es vanguardia. No menos interesante será la reflexión que Ernesto Cardenal (1925), el creador del exteriorismo, hará de esta composición; reflexión que, por supuesto, está en la línea de otros poetas coloquiales como Roberto Fernández Retamar (1930), Mario Benedetti (1920) o José Emilio Pacheco (1939). Cardenal dirá al respecto:

Mediante la burla, Coronel quería en esa oda despojar a Rubén de sus anacrónicas vestiduras, su apolillado disfraz de príncipe con que se presentaba en las grandes paradas militares, en nombre de ese otro Rubén sincero, el que se quitaba su traje por las noches, a la hora de los *Nocturnos*:

Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno...

La oda es una defensa de este Rubén íntimo, sin artificios, el Rubén en pijama, cuando sus ilusiones y su poesía de antes ya le quedaban cortas como un traje de marinero de la infancia. El Rubén que decía: «Ya no hay princesas que cantar» (...) Sin embargo, debajo del oropel y las piedras falsas existía el otro Darío Verdadero, el de «el horror de sentirse

¹² José Coronel Urtecho, *op. cit.*, p. 99.

pasajero, el horror de ir a tuestas», «La tortura interior», «Y esta atroz amargura de no gustar de nada». «¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!», «Ser y no saber nada, ser sin rumbo cierto», etc. Es este mismo Darío, «triste de fiestas», el que nos pregunta: «¿No oyes caer las gotas de mi melancolía? «Gotas que Coronel le recuerda:

«Hay unas gotas de sangre en tus tapices»¹³.

Ese acto reivindicativo del «otro» Rubén se plasmaría en algunas manifestaciones literarias como la de Granada (Nicaragua), en 1931, cuando en *El Diario Nicaragüense* del 17 de abril apareció la *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense* con el epígrafe de un verso de Darío, «De las Academias líbranos, Señor»¹⁴.

A esta conjura dariana, entre el reconocimiento y la reivindicación de ese otro Rubén, se unirá otro vanguardista, Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), para quien Darío devolvió la voz verdadera a su pueblo:

Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana.

En nuestra patria las palabras estaban ya escupidas en el pavimento de la vulgaridad cuando Rubén volvió –inmenso y desconocido como un dios extranjero– a entregar su muerte a Nicaragua. Nadie podrá nunca saber en qué misteriosa medida está vinculada esa muerte de Rubén en nuestra

¹³ Ernesto Cardenal, «El grupo de Vanguardia» en *El Pez y la Serpiente*, 22-23, pp. 10-11. *Cit.*, por Giuseppe Bellini, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ *Cit.*, por Guiseppe Bellini, *ibid.*, p. 78.

tierra con la resurrección poética de esta misma tierra por obra de la nueva poesía vernácula¹⁵.

Hemos sacado a colación las opiniones de estos poetas vanguardistas, José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, porque además de ser nicaragüenses –como el vate del Modernismo– reflejan una opinión muy similar a la que manifestarán años después los poetas coloquiales sobre Rubén Darío; opiniones que como se aprecia más arriba son similares a la de Ernesto Cardenal.

Si pasamos de Nicaragua al Uruguay, y de la vanguardia a los tiempos de la poesía coloquial, otro poeta, Mario Benedetti, en un artículo titulado «Rubén Darío, Señor de los tristes» publicado en 1967 y que formó parte de la «Introducción» a una antología de Rubén Darío¹⁶, el poeta uruguayo nos informará sobre lo que él destacaría de la obra de Rubén Darío:

...es esa zona conjetural y oscura la que más me interesa en la obra de Darío, y a ella pertenece el reducido núcleo de poemas que conmueven mis fibras de lector y dejan su rastro en

¹⁵ Pablo Antonio Cuadra, «Los poetas en la Torre (Memorias del Movimiento de 'Vanguardia')» en *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, pp. 148-149. *Cit.* por Bellini, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶ Como nos indica el autor, un trabajo más breve fue leído en «El encuentro con Rubén Darío» el 20 de enero de 1967 en Varadero (Cuba), evento organizado y convocado por Casa de las Américas. Considerablemente ampliado pasó a ser la «Introducción» de una antología sobre Darío que se publicó en la Colección Literaria Latinoamericana de Casa de las Américas. Nosotros tomamos el texto de la recopilación de artículos de Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995.

mi vida sensible; esos pocos poemas que instalan para siempre a Darío en la galería de mis venerables, de mis jóvenes eternos. Me refiero a «Sinfonía en gris mayor», «Yo soy aquel que ayer no más decía», «Nocturno», «Allá lejos», «Lo fatal», «Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones», «Los bufones» y «A Francisca». Poemas concentrados, notales, indiscutibles obras maestras¹⁷.

Si revisamos la obra de Darío, las composiciones citadas por el poeta uruguayo son las que más se alejan de la pomposidad y la exhuberancia latentes en el lenguaje dariano, y no precisamente las composiciones más reconocidas y destacadas del escritor nicaragüense. Más adelante nos dirá Benedetti:

Singularmente, son esas fugas las que me parecen de una más palmaria actualidad. Poemas como «Allá lejos» o los que integran la serie «A Francisca», están augurando toda una corriente de actualísima poesía intimista, franca, tierna y a la vez despojada. La «Epístola a la señora de Lugones» es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada, es decir sin que sea necesaria la previa acomodación histórica de nuestro ánimo. Octavio Paz califica este poema de «indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad». Habría que agregar que toda una concepción del prosaísmo poético, tan importante en la poesía que actualmente se escribe en América Latina y en España, se halla prefigurada en ese poema escrito en 1907¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

Y de la teoría a la práctica. En el año en que Mario Benedetti publicó estas palabras que anteceden, escribiría un poema titulado «Abuelo Rubén», perteneciente a su libro *A ras de sueño* (1967), y que comienza con estos versos:

Seguramente nunca habrías escrito:
«Un siglo es un instante».
Menos aún: «Cien años, qué locura»,

para terminar el poema con el agradecimiento a aquel que abrió las puertas a la nueva poesía:

Tú no lo habrías escrito.
Pero nosotros, gracias a ti,
no tenemos vergüenza de decir en tu nombre:
«Un siglo es un instante»,
y menos aún de pensar, en el nuestro:
«Cien años, qué locura»¹⁹.

Este reconocimiento a los versos de Darío, y a la libertad y a la amplitud de posibilidades que dio el poeta nicaragüense a la poesía, se une a otros versos del poema en los que Mario Benedetti reivindica un nuevo arte para una sociedad llena de conflictos y en la que no cabe una poesía centrada en el ensimismamiento de la palabra y en experimentación versal:

Diríase que el tiempo es otro, que en este mundo en llaga
no caben tus marquesas ni tus cisnes unánimes,

¹⁹ Mario Benedetti, «Abuelo Rubén», *A ras de sueño*, en *Inventario. Poesía 1950-1985*, Madrid, Visor, 1993 (10a. edición), pp. 439-440.

que al cándido hombre de hambre no le importa
la dieta frutal de miel y rosas
que aconsejaste para los dromedarios.

Esta composición, «Abuelo Rubén», le sirve al poeta uruguayo no sólo para hacer una reflexión acerca de la función del arte en una sociedad como la latinoamericana, sino llamar la atención sobre la necesidad de hacer una poesía de urgencia porque los tiempos irremediablemente son otros.

En el mismo año de 1967, y en las mismas circunstancias en las que Benedetti escribió la citada composición –a raíz del «Encuentro con Rubén Darío» en Varadero (Cuba)–, otro poeta coloquial, José Emilio Pacheco, escribirá un poema titulado «Declaración de Varadero», donde presenta la dicotomía del poeta nicaragüense al enfrentarse con su propio lenguaje y la caducidad del modernismo:

Cierra los ojos para verse muerto.
Comienza entonces la otra muerte, el agrio
batir las selvas de papel, torcerle el cuello
al cisne viejo como la elocuencia:
incendiar los castillos de hojarasca,
la tramoya retórica, el vestuario:
aquel desván llamado «modernismo».
Fue la hora
de escupir en las tumbas²⁰.

²⁰ José Emilio Pacheco, «Declaración de Varadero», *No me preguntes cómo pasa el tiempo (1964-1968)*, en *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (2ª edición), pp. 74-75.

Para concluir con:

Pasaron, pues, cien años:
Ya podemos
perdonar a Darío.

La crítica a la fastuosidad y a la ostentación de la poética dariana resurgen en estos versos de Pacheco; también a Darío hará referencia el escritor mexicano –parafraseándolo e imitando la sonoridad de sus versos– en otro poema incluido también en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, «R.D. nuevamente»; una breve composición en la que no sólo se recupera el aire dariano, sino también el símbolo modernista por excelencia: «el Cisne de ámbar y de nieve»²¹.

Será otro poeta coloquial, Roberto Fernández Retamar, quien desde un punto de vista crítico resalte la importancia de «esa zona oscura» de la que hablaba Mario Benedetti en la obra de Darío; y que es en definitiva la que recuperarán los poetas coloquiales del movimiento modernista y, más explícitamente, de la obra de Rubén Darío.

Dice Fernández Retamar en una entrevista realizada por Víctor Rodríguez Nuñez:

La presencia de la oralidad en nuestra poesía es fuerte desde Darío, como lo apreciaron Pedro Henríquez Ureña²² y

²¹ *Ibid.*, p. 76.

²² Roberto Fernández Retamar hace referencia a lo que dijo, en 1905, Pedro Henríquez Ureña: «Contra lo que generalmente piensan los que confunden la sencillez con la vulgaridad, la revolución *modernista*, al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica, impuso un modo de expresión natural y justa, que en los mejores maestros es flexible y diáfana, enemiga de las licencias consagradas y de las imágenes clichés», en

Sanín Cano²³. Para ellos, lo más novedoso en la poesía dariana no fue la introducción de términos cultos, de neologismos (que ciertamente existió), sino de giros cotidianos. En uno de sus poemas, Darío dice: «Que se humedezca el áspero hocico de la fiera/ de amor si pasa por ahí». Ese «si pasa por ahí» era impensable en la poesía de lengua española antes de Darío, dice Sanín Cano. Igual que el verso: «Los Estados Unidos son potentes y grandes». Esto alcanza en Vallejo niveles magníficos de intensidad. La incorporación de la oralidad es uno de los grandes aportes de la poesía hispanoamericana de este siglo. El conversacionalismo hege-

«Rubén Darío» (1905), *Obra crítica* (edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges), México, 1970, pp. 100-101. Citado en Roberto Fernández Retamar, «Rubén Darío en las modernidades de Nuestra América», texto leído en el Congreso «Rubén Darío: la tradición y el progreso de modernización», celebrado entre el 5 y 7 de marzo de 1988 en la Universidad de Illinois.

²³ Baldomero Sanín Cano apuntó sobre la poética de Darío que «en lo exterior de las formas el cambio se hizo visible rápidamente: consistía en introducir en la poesía los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales en la conversación ordinaria: leemos en Rubén Darío:

*Que se humedezca el áspero hocico de la fiera
De amor, si pasa por ahí.*

La última frase era inaceptable para los poetas anteriores al período de que se habla. Nadie se había atrevido antes de Rubén Darío a decir en verso: *Los Estados Unidos son potentes y grandes* (...). En el concepto de transformación siguió el mismo sendero con la preocupación de acercarse al modo de pensamiento de las gentes. La pompa imaginativa, la mera riqueza verbal, las exageraciones del romanticismo, las crudezas estudiadas de las escuelas naturalistas quedaron excluidas de la nueva poesía americana. Los poetas de que hemos hecho mención tenían el empeño, como sus maestros griegos del siglo II, de poner la poesía, por la forma y por el concepto, dentro del círculo de conocimientos del pueblo y en su natural lenguaje», Baldomero Sanín Cano, «El modernismo», *Escritos* (selección y prólogo de J.G. Cobo Borda), Bogotá, 1977, pp. 423-424. *Cit.*, por Fernández Retamar, *ibid.*

mónico hace unas décadas se nutrió de hallazgos de poetas muy diversos, como Darío y Vallejo, Neruda y Borges, Lezama y Paz²⁴.

Roberto Fernández Retamar, partiendo de las observaciones de Pedro Henríquez Ureña y Baldomero Sanín Cano, concluye que la originalidad de Darío está precisamente en esos versos que se alejan de la más pura esteticidad y son precisamente esos los que pervivirán de la obra dariana:

No sería pues por las hazañas versales que tanta fama le dieron en vida por lo que Darío sería acogido por los poetas y lectores posteriores a él, por lo que se le iba a reconocer la pervivencia de su condición de moderno. Pero sí por haber aportado «un modo de expresión natural y justa». Mientras lo que parecía más visible en su momento (los versos insólitos o reconquistados, los alejandrinos con hemistiquios sorprendentes...) reveló ser, al cabo, no el inicio sino el fin de una época, en cambio el haber hecho entrar «los modos corrientes del decir», «el modo de pensamiento de las gentes» lo abrió hacia un mañana que no ha concluido²⁵.

Además, como apuntará Fernández Retamar en el texto que citamos a continuación, muchas de las características destacables de los poetas coloquiales ya se encontraban en la poesía de Rubén Darío; para concluir enfatizando que preci-

²⁴ Víctor Rodríguez Nuñez, «La poesía es un reino autónomo. Entrevista con Roberto Fernández Retamar», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo-abril de 1992, pp. 28-29.

²⁵ En «Rubén Darío en las modernidades de nuestra América».

samente esos versos en los que se vislumbra un tímido coloquialismo son los que agudizan la grandeza de los versos del nicaragüense, que dan originalidad a la poesía, y que no siempre han sido vistos por la crítica; y sin embargo son los que se abren a la poesía venidera:

En la poesía de Darío ya están presentes el ilogicismo, el desmantelamiento en la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión propios de la poesía moderna; la ampliación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo, y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema.

Me gustaría mencionar aquí la voz nocturna de Darío, que se siente resonar en *Trilce* y *Poemas humanos*, en las dos primeras *Residencia en la tierra*, acaso en *Altazor*, seguramente en los póstumos *Últimos poemas* de Huidobro, en Villaurrutia, en Ballagas. Y también, más allá de la vanguardia, en el posvanguardismo y en la poesía que vino después²⁶.

El reconocimiento a la figura de Rubén Darío por parte de Roberto Fernández Retamar se ampliará también en un poema que le dedica al escritor nicaragüense. En la composición «R.D.» reconoce la fructífera osadía que tuvo Darío con el idioma y el haber hecho entender al mundo que la renovación desde América, desde Nicaragua, también era posible. El citado poema reza lo siguiente:

²⁶ *Ibid.*

Descubrió que nacer en Nicaragua no era (como se
aseguraba) una insalvable limitación
Y se fue a Chile
Donde suspiró por Francia
Hasta que en un café del Quartier Latin encontró a su
Verlaine
Quien le dijo *merde*.
Se reconcilió con el idioma, con España, con América.
Volvió a Nicaragua, y verificó que sólo la muerte es
limitación²⁷.

Asimismo, la figura de Rubén Darío en la obra poética del escritor cubano llegará hasta su poemario *Aquí* (1996), donde Roberto Fernández Retamar dedicará un soneto a su nieto Rubén. En la composición enlaza la evocación de la obra del nicaragüense con la llegada al mundo de su nieto, y nuevamente resaltaré la trascendencia de Darío al reivindicar la defensa de la palabra. La significación de este poema radica en que el escritor cubano cumple una vez más con su homenaje a una de las grandes figuras de la poesía hispanoamericana, pero además, en este caso, vinculándolo a un familiar. Todo esto corrobora lo que viene siendo una de las características de la poesía última de Fernández Retamar que es la presencia del intimismo, centralizado en poemas que hablan de sus familiares y amigos y fusionar estos referentes con su mundo cultural. Con tono coloquial y con palabras darianas escribiré «Elogio de mi Rubén»:

²⁷ Roberto Fernández Retamar, «R.D.», en *Que veremos arder*, La Habana, Unión, 1970, p. 58.

Como el nicaragüense que me habló junto al mar
Cuando todo era en mí o tristeza o estrella
Vespertina mitad mujer mitad jazmín
Y como el ígneo joven cubano que pusiera

Para siempre en mi alma el deber de ser fiel
A una verdad más pura y a quien escribiría
Mi adolorido himno con fervor que no muere
Sin resignarme nunca a que sea noche el día

Así mi colibrí que hoy vienes a la Tierra
Te han nombrado tus padres encomendandoté
Que defiendas las cosas que aquéllos defendieron

La princesa y el buey y la escala y el iris
Y la palabra que es la palabra del héroe
Y la casi imposible la imprescindible fe²⁸

Como puede observarse, el poeta cubano se sirve del nombre propio –Rubén– para evocar a Darío y enlazarlo con otro poeta cubano –Rubén Martínez Villena–, y ponerlos como ejemplo de poesía y de vida.

En resumen, los poetas coloquiales recuperarán del Modernismo esa parte más desconocida y más sincera de Rubén Darío: los versos donde el prosaísmo, el humor y la libertad poética se hacen patentes, fuera de esos otros en los que el exotismo y el perfeccionamiento formal son la nota

²⁸ Roberto Fernández Retamar, *Aquí*, Santa Clara (Cuba), Ediciones Capiro, 1996, p. 53. El libro recibió el Premio Internacional Pérez Bonalde en 1995 y fue publicado por primera vez en Ediciones Pomaire de Venezuela.

dominante. Su reconocimiento a lo que supuso Darío en la historia de la poesía hispanoamericana del siglo XX está patente en sus escritos teóricos, y también en los versos que dedican al gran escritor nicaragüense; sin embargo, también existe esa reserva hacia los versos en los que, según ellos, el poeta de *Azul* se dejó llevar por el exotismo olvidando en demasiadas ocasiones la realidad americana. La realidad que viven los escritores coloquiales de la década de los sesenta requiere otro tipo de arte, «un arte de urgencia» que por supuesto, no estaba, ni tenía por qué estar presente en la mente de Rubén Darío.

3. RETRATO VIVENCIAL Y POÉTICO DE GABRIELA MISTRAL A TRAVÉS DE LA CRÍTICA Y DE LOS POETAS DULCE MARÍA LOYNAZ, PABLO NERUDA Y GONZALO ROJAS

Adivina, adivinanza

Es mujer, no es modernista pero tampoco es vanguardista, escribió algunas prosas pero sobre todo fue poeta, la «poeta de América» la llamaron; una americanidad que vivió con desgarramiento –como afirma Mauricio Ostría¹–, aunque hay quien la considera una antimalinche (Mario Rodríguez Fernández²), y que en sus versos combinaba en ocasiones el hispanismo con el antihispanismo, al decir de Luis Vargas Saavedra³. Fue soltera pero madre, «madre de nadie pero de todos los chilenos», como dijo Neruda. Amó a

¹ En «Gabriela Mistral y César Vallejo: la americanidad como desgarramiento», *Revista chilena de literatura*, núm. 42, Chile, agosto de 1993, pp. 193-199.

² En «Gabriela Mistral, la antimalinche», *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, núm. 459-460, Chile, 1989, pp. 131-139.

³ En «Hispanismo y antihispanismo en Gabriela Mistral», *Mapocho*, núm. 22, Santiago, 1970, p. 524.

los niños y ellos formaron parte de sus versos, y fue maestra. Tuvo un amor que se suicidó y otro cuyo nombre nunca delató, pero hay quienes comentan que también tuvo alguna amante femenina, aunque Volodia lo desmiente. Siempre habló de la muerte, pues desde joven le fue muy próxima: la pérdida del amante, de la madre, del ahijado, de amigos como Stefan Zweig y, simbólicamente, el sentimiento de pérdida de la tierra.

Su poesía y su persona nos remiten a la justicia, a lo religioso, a lo casi místico, al no deseo, a lo sublime, e incluso se planteó la explicación del no ser: con estos precedentes casi se la consideró santa, *Santa Gabriela*, así se titula un libro de Benjamín Carrión⁴; y parece ser que el primero que así la llamó fue el argentino Alberto Gerchunoff⁵. Virgilio Figueroa prefiere llamarla divina, *La divina Gabriela*⁶; sin embargo, Martín Taylor desmiente que estemos ante una asceta: «No tuvo visiones ni trances, y nunca pretendió ser mística o santa. Fumaba, le gustaban el vino y la Coca cola, y le agradaba comprar libros bellamente encuadernados»⁷; tampoco Grínor Rojo la ve tan mística, *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*⁸, incluso habla de estructura histórica en sus poemas y define como «mascaradas» sus textos, aunque admite que

⁴ En *Santa Gabriela (Ensayos)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.

⁵ Según Jaime Concha, «El primero en lanzar el elogio de «santa» parece haber sido el argentino Alberto Gerchunoff, en 1925», en *Gabriela Mistral*, Madrid, Júcar, 1987, p. 16.

⁶ Publicado en Santiago de Chile, El Esfuerzo, 1933.

⁷ En *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, Madrid, Gredos, 1975 (1968), p. 30.

⁸ Publicado en Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997.

escribir para ella fue «abrir una herida». Por eso hay quien afirma que su poesía tiene una forma «reacientemente masculina»⁹, porque su vida estuvo llena de carencias, de abandonos, de privaciones, por eso escribió *Tala*; tampoco se alejó de la locura si nos atenemos a las observaciones de Santiago Day-dí-Tolson¹⁰.

Desde su austeridad de temperamento abordó la poesía social, la amorosa, la temática descriptiva, el idealismo, y compartió la amargura de ser mujer y poeta como Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou. En definitiva, una «rebelde magnífica» como la califica Matilde Ladrón de Guevara¹¹, o *Una mujer nada tonta* como lo prefirió Roque Esteban Scarpa¹²: una mujer que vivió los truenos y los silencios en su vida pública y secreta, como nos diría Volodia Teitelboim¹³.

Así ha definido la crítica a esta mujer, con términos tan contradictorios como quizá ella fue, o como quiso que la viesen. La resolución de la adivinanza está clara, una chilena llamada Gabriela Mistral, aunque éste no fue su verdadero nombre sino el de Lucila Godoy Alcayaga; la primera mujer hispanoamericana que recibió el Premio Nobel y que nunca

⁹ Así la enjuicia Armando Donoso en «Gabriela Mistral: un poeta representativo», *La otra América*, Madrid, Espasa Calpe, 1925, p. 15.

¹⁰ En «La locura en Gabriela Mistral», *Revista chilena de literatura*, núm. 21, Santiago de Chile, abril de 1983, pp. 47-62.

¹¹ Matilde Ladrón de Guevara, *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*, Buenos Aires, Losada, 1962.

¹² Roque Esteban Scarpa, *Una mujer nada tonta*, Santiago de Chile, Fondo Andrés Bello, 1976.

¹³ En *Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano*, Santiago de Chile, BAT, 1991.

quiso publicar en demasía, si comparamos su obra con la de otros grandes escritores. Suyos fueron *Desolación* (1922), *Tala* (1938), *Lagar* (1954), los poemas infantiles que reunió desde 1924 en sucesivas ediciones con el nombre de *Ternura*, y el póstumo *Poemas de Chile* (1967).

Innumerables son las miradas que se han acercado a la vida y a la obra de Gabriela Mistral, pero de entre todas ellas he elegido tres que me parecen significativas: la de la cubana Dulce María Loynaz –por pertenecer a su generación (aunque la cubana era más joven), y por sus encuentros amistosos y desastrosos; la de Pablo Neruda –por ser chileno y porque Gabriela Mistral le dijo desde muy joven que iba a ser un enorme poeta, y la de Gonzalo Rojas –por ser también chileno y por tenerla a menudo en mente.

La mirada de Dulce María Loynaz

En tres ocasiones visitó Gabriela Mistral la isla de Cuba. La primera fue en 1922, en el mismo año en el que se había publicado *Desolación*, y se la invitó para rendirle un homenaje en el Hotel Inglaterra, lugar en el que habitualmente se reunían los intelectuales cubanos de aquellos años. La segunda fue en 1938, y viajó a la isla del caimán para dictar una conferencia sobre su poética aunque también aprovechó esta ocasión para visitar el Liceo de Guanabacoa, donde habló sobre José Martí, y en el Teatro La Comedia dictó otra conferencia sobre la mujer. Éste fue el año en el que Dulce María Loynaz publicó su primer libro, *Versos*, y se lo envió a la chilena. Gabriela le respondió con una nota en la que lamentaba que recibía el libro demasiado tarde ya que abandonaba la isla pocos días después, y ya no era posible conocerla per-

sonalmente. La chilena calificó a la cubana de «orgullosa» por no haber dado a conocer su obra con anterioridad y Dulce María, en respuesta, le explicó que no era orgullo sino «timidez y que le atemorizaba la crítica adversa»¹⁴. En una carta que Loynaz le envió a la chilena poco tiempo después de este primer contacto le confesaba: «Gabriela: Pocas cosas pueden darme ya la alegría que me dieron sus palabras. Y fue bueno el elogio responsable pero más bueno fue sentirla venir a mí a través de catorce años: los catorce años que la estoy queriendo sin buscarla...»¹⁵.

En 1951, Dulce María, en compañía de su esposo y de otros amigos, visitaron Italia y se fueron hasta Rapallo para encontrarse con Gabriela. En aquella tarde, según cuenta el biógrafo de Dulce María Loynaz, Aldo Martínez Malo, Gabriela Mistral le contó a Dulce María su vida desde la juventud. Finalmente, en 1953, conmemorándose el Centenario de José Martí, Gabriela Mistral volvió a Cuba. Por ciertos avatares, la Mistral terminó en casa de la Loynaz y se gestó una verdadera amistad entre ambas; aunque la chilena, en boca de la cubana, era «difícil y áspera» y «decía lo que pensaba sin preocuparse si hería a su interlocutor. Era muy directa en sus apreciaciones» y «nuestra afinidad venía del amor a la belleza, de nuestra fe religiosa. Aunque en ella había una dureza de carácter que en mí no hay»¹⁶.

¹⁴ Vid., Aldo Martínez Malo, «Gabriela y Dulce María», en *Portal Dulce María Loynaz*, www.cervantesvirtual.com

¹⁵ Dulce María Loynaz, *Cartas que no se extraviaron*, Valladolid/ Pinar del Río (Cuba), Fundación Jorge Guillén/ Fundación Hermanos Loynaz, 1997, p. 49.

¹⁶ Aldo Martínez Malo, «Gabriela y Dulce María», *op. cit.*

En varias oportunidades Loynaz hablará con su biógrafo, sobre la coincidencia de los gustos literarios de ambas, y así cuenta Aldo Martínez Malo evocando las palabras de la escritora cubana:

Una tarde dedicada a estos temas, le pregunté que cuál era, en su opinión, el mejor poeta de América Latina. Gabriela sin titubear me respondió: «Rubén Darío», lo cual me llenó de sorpresa, pues él era algo pomposo, dado a la grandilocuencia. Y seguidamente, de manera capciosa fue Gabriela quien me preguntó: «Ah, y la poetisa?». Palidecí y ella salvándome del aprieto me dijo: «No vaya a cometer la simpleza de decir que soy yo». Entonces dueña de mí le conteste con el genio vivo: «No voy a poner a otra a su lado, pero voy a decirle otra verdad que tal vez no le parezca tan simple: si otra de nosotras, como dice usted hubiera vivido los años suyos no sería usted la primera poetisa de América, sino Delmira Agustini». Gabriela, sin inmutarse, contestó: «también coincido con usted»¹⁷.

El desencuentro vino por los desplantes de Gabriela Mistral. Como explica la cubana a su biógrafo en carta fechada el 1 de agosto de 1976: «Debe Ud. saber que ella, como todos los genios, tenía sus impertinencias porque cuando no las tienen por naturaleza, se las fabrican. Éste no era su caso, porque su indolencia de raíces indias, no le hubiera permitido fabricar nada. Eran pues, impertinencias auténticas»¹⁸. La visita de Gabriela terminó con el descalabro de sus Sevres y sus Baccarat «no debidos a ella, que no

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Dulce María Loynaz, *Cartas que no se extraviaron*, p. 107.

bebía ni comía, sino algunos de sus admiradores»¹⁹. El primer desencuentro fue en una cena organizada por Dulce María y su esposo en su honor y en la que Gabriela prefirió no cenar y retirarse a una habitación contigua con el escritor Ciro Alegría y «tres botellas de coñac Napoleón»²⁰. «Cositas así se fueron repitiendo», como dice Dulce María, hasta que «llegó un momento en que el hechizo se rompió» y fue cuando los Loynaz hicieron los honores de invitar al embajador de Chile en Cuba a su casa y Gabriela, acompañada por la periodista Mariblanca Sabas Alomá, se fueron a la playa. Dulce María las llamó repetidas veces al Club donde sabía que estaban, y las palabras de la Mistral, contundentes y directas, fueron: «No quiero ver el feo rostro de Chacón y Calvo. Prefiero mirar el mar»²¹. Cuando Gabriela llegó por la noche, se encontró con una nota en su cuarto donde la anfitriona le decía que, ante los desplantes, mejor podía marcharse a otro sitio. Pasadas pocas horas, la chilena se trasladó a un hotel... No pasaría mucho tiempo hasta que ambas, aunque no volvieron a verse nunca más pero sí a escribirse, sintieran que lo ocurrido fue un mal entendido: «Esa actitud mía –reconoció posteriormente Dulce María– la he lamentado muchas veces. No sé como no pude entender que a Gabriela aquellos homenajes la tenían sin cuidado. Era la personificación de la modestia, tan es así que en más de una vez, en íntimo coloquio, me confesó que el Premio Nóbel se lo habían dado por casualidad. Estoy convencida de que no sintió orgullo de su fama, aunque reitero que no era mujer

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 109.

dulce, tampoco nunca la vi encolerizada. No era sensible a la lisonja. Pero era un genio»²².

Cuando el 10 de enero de 1957 Gabriela Mistral falleció, la cubana se sintió en deuda con la amiga y en el Lyceo de la Habana dictó una conferencia titulada «Gabriela y Lucila», en la que expresó toda la grandeza de su persona pero sobre todo de su poesía²³. Como Loynaz afirma en la extensa carta a su biógrafo: «la conferencia fue hecha y dicha con una emoción tan grande que por primera vez ante un gran número de personas, tuve que hacer esfuerzos para que las lágrimas no saltaran de mis ojos»²⁴. El 8 de enero de 1996, el embajador de Chile en Cuba colocaba en el pecho de la Premio Cervantes 1992 la medalla Gabriela Mistral.

La mirada de Pablo Neruda

En 1920, Gabriela Mistral es nombrada directora del Liceo de Niñas de Temuco. Cuenta Volodia Teitelboim, en su biografía sobre Neruda, que «su delgado presidente, mal vestido de oscuro (...) medio tartamudeante, va a ofrecerle el título de Miembro Honorario del Ateneo que encabeza. El muchacho es tímido. Apenas se atreve a dirigir la palabra a

²² Aldo Martínez Malo, *op. cit.*

²³ Recién fallecida Gabriela Mistral, la Sociedad del Lyceo de La Habana preparó, en el mes de marzo del 57, un ciclo de conferencias sobre Gabriela Mistral en el que participó Dulce María con el citado texto, leído el 12 de marzo de 1957, y que apareció publicado en el *Diario de la Marina* unos días después, el 17 de marzo, y en *El Mercurio* chileno el 2 de junio. Un año después, el 19 de septiembre de 1958, Dulce María disertó también sobre Gabriela en el Museo Canario.

²⁴ Dulce María Loynaz, *op. cit.*, p. 111.

esa señora alta, con vestido largo, ropa severa, que no sólo venía de las nieves de Punta Arenas, sino que llegaba envuelta por la aureola de la poesía»²⁵. Así lo contará Neruda en *Confieso que he vivido*: «Por ese tiempo llegó a Temuco una señora alta, con vestidos muy largos y zapatos de taco bajo (...) Se llamaba Gabriela Mistral»²⁶. La que con los años será Premio Nobel de Literatura, al igual que él, le inducirá en la lectura de grandes novelistas rusos que ella admiraba: Tolstoi, Dostoievski o Chejov.

Explica también Volodia, por medio del recuerdo de Laura Rodig, que, en una ocasión, el joven Pablo Neruda fue a casa de Gabriela Mistral a enseñarle sus versos y la indisposición de ésta no le permitió recibirlo, pero el joven poeta decidió dejar allí sus versos. Tiempo después volvió a la casa y Gabriela Mistral le dijo: «Me he arreglado para recibirlo. Estaba enferma. Pero me puse a leer sus versos y me he mejorado, porque tengo la seguridad de que aquí sí que hay un poeta de verdad. Luego agregó: una afirmación de esta naturaleza no la he hecho nunca antes»²⁷.

Después de algunos años, un triste incidente diplomático para la poeta hará que sus vidas se encuentren y se desencuentren. En octubre de 1935 se publicó en una revista de Santiago, *Para todos* (en realidad se llamaba *Familia*), una carta personal en la que Gabriela Mistral describía con tintes muy negativos la España del bienio negro, lo que dio

²⁵ Volodia Teitelboim, *Neruda*, Chile, Editorial Sudamericana, 2003 (1996), p. 41.

²⁶ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 28.

²⁷ Volodia Teitelboim, *Neruda*, p. 39.

como resultado la separación de Gabriela de su cargo de Cónsul en Madrid y su traslado a Lisboa. Su sustituto fue Pablo Neruda. El chileno, quizá refiriéndose a estas inestabilidades en las que vivió Gabriela Mistral, dirá en *Para nacer he nacido*:

Me consta que Gabriela, aún después del Premio Nóbel, vivía temblando por su puesto, aterrorizada por el Ministerio, esperando de alguna manera el zarpazo, el ataque, la represalia. Esta desconfianza permanente desgarró su carácter, la transformó, dejándola huraña, como esos pinos de la Patagonia amenazados por el viento, pinos que ella cantó, autorretratándose un poco²⁸.

En el año 1945, un 20 de noviembre, pocos días después de anunciarse que el Premio Nobel había recaído en Gabriela Mistral, el presidente del Senado dio la palabra a Pablo Neruda –en presencia de Gabriela– que dijo sobre la Mistral que sentía su obra «empapada por una misericordia vital que no alcanza a convertirse ni en rebeldía ni en doctrina, pero que traspasa los límites de la caridad limosnera», o que es una «gran amadora de nuestra geografía y de nuestra vida colectiva», y que ha sabido mejor que nadie evocar el amor por los humillados y los ofendidos²⁹. De ella también hablará en numerosos discursos –como el que dictó en Veracruz– o donde se presentarse hacerlo. Por su parte, Gabriela había dicho en su discurso de aceptación del Premio Nóbel que «Si la Academia de Estocolmo quería honrar la poesía de Chile,

²⁸ En Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 245.

²⁹ *Vid.*, Volodia Teitelboim, *Neruda*, pp. 293-294.

debería haber dado el galardón a Pablo Neruda, que es el más grande de mi patria»³⁰. Gabriela Mistral, contra vientos y mareas, como siempre había hecho, recibirá a Pablo Neruda cuando ejercía de cónsul en Italia; a pesar de que el Ministerio de Relaciones Exteriores casi prohibieran abrirle las puertas al vate chileno. Como le confiesa en carta a una amiga:

Me prohibieron desde allá recibir a Neruda. Qué poco me conocen. Me hubiera muerto cerrándole la puerta de mi casa al amigo, al más grande poeta de habla hispana y, por último, a un chileno perseguido. Yo fui perseguida, y cómo. También fui echada de diarios y revistas. Y lo serán muchos otros. No olvide nunca esto. Hay que transmitir la integridad del alma y decir con valentía lo que brota del corazón³¹.

Ella fue también una de las que firmaron un manifiesto para que Neruda pudiese volver a su patria, y él la recordará en el prólogo *Las piedras de Chile* e intervendrá para que sus restos fuesen llevados a su aldea natal, en un lugar desde donde pudiesen divisarse aquellos valles a los que tantas veces recordara en su poesía.

Neruda aprendió de Gabriela el paisaje chileno, la mirada chilena y la posible concepción de una poética en un tono menor. De ella dirá en el Discurso pronunciado en la Universidad de Chile, en su 50º aniversario de poeta, palabras tan emotivas y sinceras como las que siguen:

³⁰ *Ibid.*, p. 333.

³¹ *Ibid.*, p. 356.

Anoche, con los primeros regalos, me trajo Laura Rodig un tesoro que desenvolví con la emoción más intensa. Son los primeros borradores escritos con lápiz y llenos de correcciones de los *Sonetos de la muerte*, de Gabriela Mistral. Están escritos en 1914. El manuscrito tiene aún las características de su poderosa caligrafía. Pienso que estos sonetos alcanzaron una altura de nieves eternas y una trepidación subterránea quevedesca. Yo recuerdo a Gabriela Mistral y a Rubén Darío como poetas chilenos y al cumplir cincuenta años de poeta, quiero reconocer en ellos la edad eterna de la verdadera poesía³².

La mirada de Gonzalo Rojas

El Premio Cervantes 2003, Gonzalo Rojas, y también Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1992), ha sido uno de los poetas chilenos que más en consideración han tenido a Gabriela Mistral. A ella le dedica la prosa «Mistraliano» en la que en sus primeras líneas declara que «me crié oyendo hablar de ella pero no como de una diosa sino por paisana de mi gente», y que «la cordillera viva que fue siempre Gabriela nos enseñó la piedra fundadora como nadie»³³. De ella, el poeta de *Metamorfosis de lo mismo* aprendió el valor del mestizaje y, a través de los versos mistralianos, se deleitó de «la materia porfiada y ácida de las piedras» que tanta presencia tienen en la poesía rojiana. Asimismo recordará, en otras de sus prosas, que en su voluntario destierro a

³² Incluido en Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, p. 256.

³³ Gonzalo Rojas, *Poesía esencial* (selección y notas de Pedro Lastra y prólogo de Eugenio Montejo), Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2001, p. 367.

las tierras de Atacama se llevó consigo cuatro libros, entre ellos *Tala*, y reprochará a sus compadres poetas de finales de los treinta la poca consideración que tuvieron con este libro y el no haber sabido apreciar sus *materias fundadoras*³⁴. Y la Mistral reaparecerá en una de las prosas claves para entender la poesía de Rojas, «De donde viene uno», en la que el poeta reflexiona sobre sus escritores señeros:

Por eso me gustaba la Mistral en sus claves mayores de *Tala* y de *Lagar* que, habiendo vivido el plazo de las vanguardias, no se encandiló con las vanguardias, sino más bien se quedó oyendo sin prisa la lengua oral de sus paisanos de América con arcaísmos y murmullos como Teresa de Ávila, y así nos dijo el mundo entre adivina y desdeñosa. Mis compañeros del 38 se burlaban y, sin leerla, le decían vieja novecentista y retardaria; pese a que ese mismo año se estaba publicando en Buenos Aires *Tala*, una obra maestra.

Para afirmar, un poco más tarde, que los críticos «no quieren distinguir en nuestra fundadora el oficio lateral de enseñar del oficio mayor de escribir y de apostarle la palabra al Mundo»³⁵.

Si bien la poética mistraliana tiene sus lógicas diferencias con la rojiana, sin renunciar por ello a sus conexiones, no es menos cierto que Gonzalo Rojas siempre tendrá palabras de agradecimiento a la que se detuvo a poetizar con palabras mínimas las grandezas de su patria natal y la que a través de sus versos logró la «palabra desollada», como bien dijo Gonzalo Rojas.

³⁴ En su prosa «Algo sobre el libérrimo», *ibid.*, pp. 381 y 383.

³⁵ «De donde viene uno», *ibid.*, pp. 435-436.

En la lectura de su discurso del Premio Cervantes, hasta en tres ocasiones aparecerá el nombre de la Mistral y, en una de ellas, para encumbrarla entre los mejores poetas del siglo que nos dejó: «Cuando hablo de la amarra entre la Edad de Oro y los Cronistas de Indias, estoy pensando necesariamente en los progenitores de la gran narrativa iberoamericana, los Carpentier, los Rulfo, los Arguedas, los Cortázar por ejemplo, y aún en nuestros poetas visionarios: un Huidobro, una Mistral, un Pablo de Rokha, un Vallejo, un Neruda o un Octavio Paz».

En estos tiempos de posmodernidad en los que vivimos, quizá el mensaje poético de Gabriela Mistral ya no tenga los mismos resortes que en épocas anteriores; pero creo que para ser honestos tendremos que admitir que sus materias fundadoras, utilizando los términos de Gonzalo Rojas, han sido asumidos y fagotizados por los poetas que vinieron después; aunque más de uno critique o diga que la Mistral pertenece a ese tiempo en el que «Todas íbamos a ser reinas».

4. DE LO QUE VIO Y OYÓ FEDERICO GARCÍA LORCA EN NICOLÁS GUILLÉN Y VICEVERSA

La relación entre Nicolás Guillén y Federico García Lorca podríamos definirla como una confluencia limitada en un tiempo y en un espacio y que por razones que trataremos de esgrimir, donde también entran cuestiones históricas, se alimentó más en Guillén que en el poeta granadino.

El espacio será La Habana; el tiempo, el que estuvo García Lorca en Cuba, unos tres meses. A partir de ahí, lo que vio y oyó Federico García Lorca en Guillén y viceversa pudo tener, y de hecho creo que tuvo, consecuencias inmediatas en la obra de ambos escritores. Después de su viaje cubano, Lorca publicará el *Poema del cante jondo* (escrito en el año 1921 y publicado en 1931)¹; Guillén en ese mismo año, sacará a la luz su *Sóngoro cosongo* en el que algún poema tiene claras reminiscencias lorquianas. Seis años después

¹ Sobre las razones por las cuales posiblemente Lorca publicó *Poema del cante jondo* diez años después de su elaboración, *Vid.*, Guillermo Rodríguez Rivera, «Federico García Lorca, Nicolás Guillén y el son», en María Rubio Martín, (coordinación), *Palabras para Nicolás Guillén*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 83-95.

de su estancia en isla, el poeta andaluz será asesinado en los comienzos de nuestra Guerra Civil y Guillén le dedicará un extenso poema, incluido en *España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza*, transfigurando nuevamente, el estilo lorquiano. Un homenaje a un poeta con el que tuvo una corta relación personal pero sin duda intensa en lo poético.

Nicolás Guillén en sus *Páginas vueltas* refiere lo siguiente sobre Lorca: «Aunque no lo traté mucho –nos veríamos una o dos veces– su presencia me era cercana por razones obvias»². Imaginamos que las razones obvias se pueden entender por sus afinidades poéticas, pero el mismo autor, a continuación, relata las ocasiones en las que se vieron y eran más de tres: en las «fritas» de las playas de Marianao, en la exposición de Carlos Enríquez y una mañana en compañía de José Antonio Fernández de Castro; sin contar con la asistencia a las conferencias que dio Lorca en la capital cubana. Lo curioso del asunto es que a pesar de las contadas veces que se vieron, por los testimonios que tenemos de otros escritores, esta relación dejó huella en los dos.

En cualquier caso, la historia de lo que vio y oyó Federico García Lorca en Nicolás Guillén y viceversa comienza con la llegada a La Habana del poeta andaluz, procedente de Nueva York, un 7 de marzo de 1930, y que se prolongó hasta el 12 de junio del mismo año. Su misión era la de dictar unas conferencias invitado por la Sociedad Hispanocubana de Cultura, presidida en aquel tiempo por Fernando Ortiz. A él le dedicará Lorca el único poema donde hay referencias explícitas a Cuba, e implícitamente a su música, el «Son de

² Nicolás Guillén, *Páginas vueltas*, Madrid, Mondadori, 1982, p. 82.

negros en Cuba» incluido en *Poeta en Nueva York*. Su amistad con Fernando Ortiz y, de otro modo, con Nicolás Guillén, creo que debió ser muy decisiva para entender la cultura negra cubana –fundamentalmente poesía y música– y diferenciarla de la cultura negra norteamericana que acababa de conocer; y lo más importante, identificarla con la suya: «Y salen los negros –nos dira en su conferencia sobre *Poeta en Nueva York*– con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama (para diferenciarlos de los negros norteamericanos) que ponen los ojos en blanco y dicen: ‘Nosotros somos latinos’»³.

Al nombre de Ortiz se unirán otros como el de José María Chacón, activo americanizador de la cultura española, quien acompañará a Lorca a Caibarién y lo presentará a los poetas e intelectuales del lugar. El escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, que en esos momentos estaba en Cuba, también se dejará llevar por la magia lorquiana y lo calificará como «una leyenda». Sin embargo, serán los hermanos Loy-naz –Flor, Dulce María, Carlos y Manuel Enrique– sus principales interlocutores; mucho tiempo pasará García Lorca en compañía de estos músicos y poetas en «mi casa encantada», como la llamaba el poeta granadino.

Igualmente profunda fue su relación con el matrimonio español formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, músicos que Lorca conoció por mediación de Manuel de Falla, Federico de Onís y Fernando de los Ríos y, como fruto de esta amistad, publicará su «Son» en la revista *Musicalia* dirigida por Quevedo. El «Son» fue editado junto a una foto de

³ El texto lo hemos tomado de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. *Tierra y luna*, Eutimio Martín (ed.), Madrid, Ariel, 1981, pp. 316-317.

García Lorca, realizada por el fotógrafo cubano Rembrant, y unas frases muy elogiosas, con un final significativo, que rezan así: «Tres meses han durado los desposorios paganos de García Lorca con La Habana; poeta y urbe se han comprendido bien y se aman. ¡Qué nazca ahora el romance criollo!». Su relación con estos dos españoles cubanizados «lo familiarizan con la música cubana de resonancias africanas», como apunta César Leante⁴. Este interés por la música iría acompañado, como siempre en Federico, por el de la poesía⁵.

Otros escritores como Juan Marinello, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Eugenio Florit, Emilio Ballagas o Nicolás Guillén, pertenecientes algunos –y otros muy próximos– a la revista de *Avance*, acogerán también con entusiasmo al poeta. Juan Marinello, por ejemplo, resaltaré que «el nuevo modo, genialmente arbitrario a veces de Federico, levantó en la Cuba de los años 30 el ceño adusto de escritores maduros, presos sin remedio de las maneras transitadas». Algo que sin duda entusiasmó a Nicolás Guillén, quien estaba dispuesto con sus *Motivos de son* a romper con los estrechos moldes de una poesía que aún seguía enclavada en un desgastado modernismo e incluir «un tratamiento de la raza como concepto cultural y como valor étnico», tal como afirma Nancy Morejón⁶.

⁴ César Leante, «Federico en Cuba», *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (julio-agosto de 1986) p. 237.

⁵ A estos nombres se añadirían otros como el del maestro Pedro San Juan –director de la orquesta Filarmónica– o el crítico musical Adolfo Salazar. Su afición por la pintura le llevaría a conocer a artistas como Gabriel García Maroto, Carlos Enríquez y Mariano Miguel.

⁶ Nancy Morejón, «Prólogo» en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Serie «Valoración múltiple», La Habana, Casa de las Américas, 1994, p. 10.

Detengámonos en este punto. Cuando Lorca llega a Cuba ya es un escritor conocido y reconocido; al menos, en poesía, ya había publicado su *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1927) y su *Romancero gitano* (1928); en cambio Nicolás Guillén aún era un poeta desconocido y, precisamente, estando García Lorca en La Habana se publican los *Motivos de son* en la sección «Ideales de una raza» del *Diario de la Marina* el 20 de abril de 1930. Los *Motivos* eran poemas cargados de osadía y novedad donde Nicolás Guillén trataba de amular con humor el romance español en un intento de fusionar música y literatura, formas culturales éstas preferentes para el poeta granadino. Sin duda, por ese interés mutuo en la música y en la poesía, Lorca leería aquellos «minidramas barrocos», aquellos poemas breves –tan abundantes en la primera poesía lorquiana– que trataban de acercarse a la cultura y a las costumbres afrocubanas; un modo de acercamiento similar –en este caso con la cultura gitana– que Lorca había hecho ya en su *Romancero gitano* y en el ya escrito pero aún no publicado *Poemas del cante jondo*. Como afirma Ángel del Río, García Lorca en su estancia en La Habana «escucha y siente los ritmos afrocubanos que ya han creado en Cuba con Nicolás Guillén toda una tendencia nueva de poesía»⁷.

Por tanto, una misma poética basada en el acercamiento a las raíces culturales de sus respectivos pueblos y, en consecuencia, un intento de rescatar esa parte del ser nacional que por razones políticas, sociales y económicas quedó excluida de la cultura y, específicamente, de la poesía. Cuba será el escenario en que los dos escritores confluyan e intercambien

⁷ Citado en César Leante, *op. cit.*, p. 238.

sus impresiones sobre sus proyectos poéticos. Una confluencia de la que curiosamente ya habló Regino E. Boti, recién publicado *Motivos de son*:

Y Nicolás Guillén, el artista que ausculta, tiende la pluma para encerrar en estrofas esa vena que bota intocada de los repentes gregarios, ajena a la acucia del colector, que también es poeta.

Lo que indica que cuando se busca por los caminos naturales, por los caminos vitales –siempre úberos– se halla. Como García Lorca había hallado, Nicolás Guillén después halló. Son dos casos que traen aparejado el contagio. Ostentando mejor o peor gusto, en cada momento vemos disfraces de lo menos granado, pero de los más llamativo, de García Lorca. Nuestra América, víctima de la fonolosis, ya se está tiñendo de romances y espinelas garcialorqueses. Mientras no trasciendan al continente –y después también– padeceremos, dentro de nuestro círculo cuadrado, todas las proyecciones imaginables –y aún las inimaginables, que en eso somos sorprendentes– de los *Motivos de son*⁸.

En este tiempo cubano, las relaciones personales del andaluz con intelectuales cubanos, como hemos visto, se fueron acrecentando por la resonancia del nombre de Lorca y, sobre todo, por el éxito de sus conferencias. Un total de cinco conferencias dictó Federico en la citada ciudad, todas ellas en el desaparecido Teatro Principal de la Comedia y para los socios de la Asociación Hispanocubana de Cultura: el 9 de marzo dio su primera conferencia, «La mecánica de la poesía», leída dos años antes en Granada con el título «Imagina-

⁸ Regino E. Boti, «El verdadero son» en *Recopilación*, p. 248.

ción, inspiración y evasión». A esta conferencia también asistió Nicolás Guillén como apunta César Leante:

Desde que pronuncia su primera disertación en el teatro La Comedia, a platea llena, despierta la sorpresa –si no el desconcierto– no sólo lo inusitado de sus reflexiones y el lenguaje relampagueante metafórico, sino incluso sus maneras y atuendo (...) El entonces joven poeta Nicolás Guillén estaba entre el auditorio⁹.

Y el poeta cubano dirá de estas conferencias:

En esas mañanas habló García Lorca, y sus conferencias alcanzaron una resonancia única, tan otra cosa como eran de las conferencias-conferencias, almidonadas y con vaso de agua, que dan las personas importantes cuando tienen que dar conferencias¹⁰.

Por lo dicho, el poeta cubano asistiría a las cuatro conferencias restantes que dictó el granadino en La Habana; pero de cualquier modo también el *Diario de la Marina* se encargó de dar continuas noticias sobre el contenido de éstas.

Las charlas de Lorca, dictadas en La Habana y también en Santiago de Cuba y en Cienfuegos, respondían a afanes tanto didácticos como teóricos. Lo que pretendía Lorca con estas disertaciones era, según Christopher Maurer, «reivindicar y difundir valores culturales que consideraba importantes y característicos del arte español»¹¹, dar expresión a sus ideas

⁹ En *op. cit.*, p. 236.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Federico García Lorca, *Conferencias*, I (edición, introducción y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 9.

estéticas, ponderando la doble tradición de su obra: la culta y la popular; así como hablar de autores y obras de difícil alcance para el público. Esa doble tradición, culta y popular, tan presente en la poesía que había publicado Lorca hasta esos momentos coincide enteramente con los versos publicados por Guillén en *Motivos de son*, y de esta manera lo ratifica Nancy Morejón: «De modo que los *Motivos de son* no sólo realizaron una conquista formal, la introducción del son como ritmo poético, a la poesía culta, escrita, sino que en ellos están presentes temas que abrieron las puertas del rescate cultural»¹². Una confluencia poética que sin duda afianzaría al poeta cubano para dar continuidad a esa poética que se venía gestando años atrás en la tradición cubana, pero sobre todo en el pensamiento de Guillén.

Además de las conferencias, el andaluz visitó asiduamente las afueras de La Habana –Guanabacoa, Regla, Guanajay o Santa María del Rosario–, pero su lugar preferido eran las playas de Marianao y será precisamente Nicolás Guillén quien recordará que «le gustaba irse en las noches a las ‘fritas’, a los cafetines de Marianao, donde ya está el Chori, y allí se hizo amigo de treseros y bongoseros»¹³; experiencia ésta, la de la playa de Marianao, que será decisiva desde mi punto de vista en la interpretación del duende lorquiano¹⁴. Además, como apunta César Leante, «sintomáticamente, este ambiente fue pintado por Guillén y que era del gusto de Federico»¹⁵.

¹² Nancy Morejón, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹³ César Leante, *op. cit.*, p. 238.

¹⁴ *Vid.*, Carmen Alemany Bay, «Federico García Lorca en Cuba», en *Federico García Lorca* (a cura di Rolando Garbuglia e Giulia Mastrangelo Latini), Recanati, Centro Nazionale di Studi Leopardiani, 1999, pp. 146-158.

¹⁵ César Leante, *op. cit.*, p. 238.

Lorca se encontró en Cuba –también lo encontró, aunque de otro modo, en el barrio de Harlem con los músicos de jazz y con el poeta Langston Hughes– con el negro y con su riquísimo folclore, con la fusión de la sensualidad y la Naturaleza, con el mundo onírico de lo primitivo, con el instinto y la pasión y, sobre todo, con lo terrenal, lo mortal y lo demoníaco. Como se sabe, factores estos que definen al duende y que también están muy presentes en la poesía de Nicolás Guillén. Los sonos del poeta cubano, por su carácter sincrético, entrarían perfectamente en la categoría de duende; por tanto, la poesía de Guillén, sin duda, sería el ejemplo cubano para Lorca de esa poesía que busca las raíces en lo popular. Para afianzar esta idea, queremos sacar a colación la siguiente cita de Giuseppe Bellini quien al hablar de la poesía de Guillén afirma:

En la lírica del poeta cubano ritmo y rito logran fusión perfecta. Por las cualidades musicales, pictóricas y plásticas su poesía presenta puntos de contacto con la de Lorca, el poeta español que mayor influencia ejerció sobre la poesía antillana contemporánea¹⁶.

Creo que no sería descabellado afirmar que la experiencia neoyorkina, y después la cubana, con los ejemplos poéticos de Guillén, le ayudaron a redondear su teoría sobre el duende y, al mismo tiempo, sacarla de un espacio geográfico concreto; de ahí que afirme en «Teoría y juego del duende» que «todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa»¹⁷; o bien «(el duende) no es una cuestión

¹⁶ Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997 (3ª ed.), p. 429.

¹⁷ Federico García Lorca, *Conferencias*, p. 114.

de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto», «el duende (...) rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe estilos», o «la llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas»¹⁸.

Lorca vio y oyó en Guillén que su poesía nacía del contagio de los sonos y los conjuros de los negros cubanos; como también oyó un día, como apuntó José Lezama Lima, en un artículo titulado «García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita»,

de uno de aquellos *cantaores*, una sentencia memorable; todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende (...) Cuando Lorca logró su estribillo *Iré a Santiago*, estaba lleno de esa teoría (...) Ahí Lorca intuyó que el prodigio de nuestro sol es, trágicamente, tener sonidos negros, como el caer de una cascada sombría detrás de las paredes donde se lanzan al asalto los cornetines del bailongo¹⁹.

Lorca vio en Guillén a un hermano en la poética, a un poeta que como él tenía un compromiso con la tradición, a un excelente conocedor de los ritmos de la versificación tradicional, a un adaptador de los ritmos del son; así como al escritor que ya en su primer libro había captado las posibilidades poéticas del habla del pueblo. Guillén oyó de Lorca que en sus poemas había sabido hacer realidad lo que el

¹⁸ *Ibid.*, pp. 112 y 113.

¹⁹ En José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras cubanas, 1981, p. 62.

andaluz apuntó en esa primera conferencia dictada en La Habana: «La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa».

De lo que nació de la relación Nicolás Guillén-Federico García Lorca

Uno podría pensar por lo dicho hasta ahora que como fruto de esta relación, que en apariencia no fue más intensa que la que tuvo con otros intelectuales cubanos, nació el conocido «Son de negros en Cuba», composición que escribió en su residencia habanera (el manuscrito lleva el membrete del Hotel La Unión), y que fue incluido en *Poeta en Nueva York*; pero pocas relaciones —aparte de la adaptación en son montuno— encontramos entre los *Motivos* y este poema que es más bien una concesión del poeta, un agradecimiento o un guiño, por su estancia en Cuba²⁰. En el poema, a partir de continuas metaforizaciones, Lorca plasma sus recuerdos infantiles (las cajas de puros de su padre en las que aparecía Fonseca con su cabellera rubia o «el rosal de Romeo y Julieta», referencia a otra marca de puros) y su propia visión sobre la

²⁰ César Leante apunta al respecto: «En cuanto a que el Son de Lorca tenga influencia de los de Guillén, ya es más hipotético, pues como se sabe Federico compuso el suyo estando en la propia Cuba y los *Motivos de son* del poeta mestizo son justamente de ese año 1930», *op. cit.*, p. 238. Guillermo Rodríguez Rivera, en *op. cit.*, dirá: «El «Son» de Federico viene de la tradición popular que encontró en Cuba, pero también de la comprensión de esa tradición, de su refracción en la sensibilidad que la vuelve poesía», p. 93.

isla: los plátanos, las palmas, el tabaco, el alcohol o la sensualidad de los cubanos. Sin duda, estos versos, los únicos que publicó en Cuba, son el resultado de sus vivencias personales, vivencias que contrastan con el desgarramiento, la tristeza, la angustia y la soledad de los negros neoyorkinos como leemos en los versos de *Poeta en Nueva York*.

Sin embargo, creo que hay algo más interesante. Si como dicen Allen Josephs y Juan Caballero en su edición del *Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano*, «El cante jondo no puede considerarse nunca un tema «regionalista» o «ligero»; conviene tener en cuenta siempre que «los sonidos negros» representan una preocupación artística constante en la obra de Lorca»²¹; es probable que el granadino viese en la poesía de Guillén, en ese intento de combinar lo poético y lo musical, un apoyo más para que su *Poema del cante jondo* viese la luz y, curiosamente, a su regreso de Cuba, lo publica²². No olvidemos que una de las razones por la que se demoró la publicación fue su temor a ser tachado de excesivamente folclórico. También, curiosamente (otra nueva confluencia), Guillén nos ofrece en el 31 su *Sóngoro cosongo*, obra en la que se incluyen las composiciones de *Motivos...* y otras en las que se aprecian, aparte de las evoluciones expuestas por Cintio Vitier²³, significados mucho más profundos y

²¹ Federico García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano* (ed. De Allen Josephs y Juan Caballero), Madrid, Cátedra, 1989, p. 55.

²² Guillermo Rodríguez Rivera apunta que «En La Habana, García Lorca encuentra el neopopularismo bebiendo directamente en fuentes intocadas. Lo que Nicolás Guillén estaba haciendo con la más popular de las estructuras musicales de Cuba, era análogo a su propio proyecto no concluido del *Poema del cante jondo*», p. 92.

²³ *Vid.*, Cintio Vitier, «Hallazgo del son» en *Recopilación*, pp. 147-158.

reminiscencias ancestrales que dotan al libro de una mayor sugestión y espiritualidad. Por supuesto, estamos hablando de la evolución de un poeta, pero también de quien ha visto y oído en boca de otro gran poeta que la poesía es sugerencia, evocación, misterio.

No cabe duda de que la persona y la poesía de Guillén no pasaron de largo para García Lorca, así lo testifica Miguel de Unamuno en una carta que le envió al poeta cubano en la que le felicitaba por la publicación de *Sóngoro cosongo*:

Hace ya tiempo, señor mío y compañero, desde que recibí y leí –apenas recibido– su *Sóngoro cosongo*, que me propuse escribirle. Después lo he vuelto a leer –se lo he leído a amigos míos– y he oído hablar de usted a García Lorca. No he de ponderarle la profunda impresión que me produjo su libro, sobre todo «Rumba», «Velorio de Papá Montero», y los motivos del son. Me penetraron como a poeta y lingüista²⁴.

La cita nos sirve, al mismo tiempo, para hablar también de la relación entre el poema de Guillén «Velorio de Papá Montero» y sus relaciones con el lorquiano «Muerte de Antoñito el Camborio» del *Romancero gitano*. La crítica ha reparado, aunque no con intensidad, en la posible analogía entre ambos poemas; algunos han llegado más lejos, como Rubén Martínez Villena, quien en el año 1934 apuntaba, a propósito de *Sóngoro cosongo*, que «aunque algunos poemas recuerdan a los romances de García Lorca, hay cosas formidablemente originales, a fuerza de ser iguales a las

²⁴ Recogido en «Otras opiniones» de *Recopilación*, p. 324. Guillén incluirá esta carta como prólogo en sucesivas ediciones.

palabras, frases y sentimientos del pueblo negro»²⁵. Sí es verdad que el léxico —algo tan característico y fundacional en la poesía de Guillén, sobre todo en sus primeros libros— en *Sóngoro cosongo*, y a diferencia de *Motivos de son*, aparece aquí enriquecido «en favor de un lenguaje poético más normado que, para sugerir el mundo totémico y rítmico del África en Cuba, se apoya en onomatopeyas y jitanjáforas, combinadas con el romance y otras formas métricas de la tradición literaria clásica española», como afirma Robert Márquez²⁶. También es verdad que en el léxico de *Sóngoro cosongo* están presentes palabras tan lorquianas como *luna, navaja, guitarra, sangre, noche, puñalada*; pero quizá esto deba entenderse como una coincidencia en esa voluntad de conseguir un «lenguaje poético más normado» del que hablaba Márquez; sin eludir, por supuesto, que el contagio del léxico lorquiano hizo mella en Guillén, como así se puede comprobar el poema citado más arriba.

En la «Muerte de Antoñito el Camborio», Lorca cuenta con gran dramatismo la muerte del gitano a mano de sus primos, la resistencia del Camborio a ser apuñalado, la llamada de auxilio del propio Camborio al poeta para que llame a la Guardia Civil y, finalmente, la agonía y muerte. En cambio, Guillén se centra en la descripción del velorio de Papá Montero con grandes dosis de ironía y humor. Sí hay algunas imágenes que a pesar de las diferencias señaladas se pueden comparar en un texto y en otro. Por ejemplo, García Lorca describe a Antonio el Camborio y también lo hace Guillén en su poema con Papá Montero. Como ha señalado José

²⁵ Recogido en «Otras opiniones» de *Recopilación*, p. 325.

²⁶ Robert Márquez, «Introducción a Guillén» en *Recopilación*, p. 132.

Hierro, «en los romances españoles no es infrecuente ni mucho menos, detenerse la acción narrativa para describir las armas de un caballero o los vestidos de una dama»²⁷. El poeta andaluz lo presenta así:

Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín²⁸.

Nicolás Guillén dirá de Papá Montero:

Y aun te alumbran, más que velas,
la camisa colorada
que iluminó tus canciones,
la prieta sal de tus sonos,
y tu melena planchada²⁹.

Interesante es también el final de los dos poemas. Tras la muerte del Camborio, el andaluz dirá: «Un ángel marchoso pone/ su cabeza en un cojín» (267); el poeta cubano, por su parte, terminará la composición con esa misma imagen, pero será el propio Guillén quien se inmiscuya en el poema:

²⁷ José Hierro, «El primer Lorca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 75, 1968, p. 461.

²⁸ Citamos de la edición de Allen Josephs y Juan Caballero, *op. cit.*, p. 266. En adelante citaremos los versos por esta edición y anotaremos en el texto principal el número de página.

²⁹ Tomamos estos versos de la siguiente edición: Nicolás Guillén, *Summa poética* (ed. de Luis Íñigo Madrigal), Madrid, Cátedra, 1990 (7ª ed.), p. 82. En adelante citaremos por esta edición.

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;
de filo cayó en la tierra,
y allí se quedó clavada.
Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche,
y te la puse de almohada (82)

Aires lorquianos, seguramente, pero con claro sabor guilleniano.

La muerte de García Lorca, a comienzos de la guerra civil, conmocionó a intelectuales y poetas, y los homenajes en verso no pararon de sucederse: Antonio Machado, Emilio Prados, Pedro Garfias, Juan Gil Albert, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández y muchísimos más, entre ellos, Nicolás Guillén, quien en *España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza* (1937), dedicará la «Angustia cuarta» al poeta granadino.

Se trata de un largo poema dividido en cuatro partes —«Federico», «(Una canción)», «(Otra canción)» y «(Momento en García Lorca)»— y un gran homenaje al poeta granadino, ya que Guillén lo eleva a la categoría de místico. Estos versos nos dan su visión poetizada de la muerte y de la transmuerte del andaluz con formas poéticas tan lorquianas y guillenianas como son las estrofas paralelísticas y el romance, donde la continuidad temática se une a una métrica y a un tono cambiantes de acuerdo con una aguda intensidad que va aumentando en el poema. Símbolos lorquianos como *aceituna*, *clavel*, *luna*, *Granada*, *limoneros*, *gitanos*, alcanzan una dimensión mística, y algunos versos como «En afilada soledad dormía» o «caminaban descalzos los sentidos» nos recuerdan al

Cántico de San Juan de la Cruz. Pero si en el *Cántico* el alma pregunta a los pastores, en la «Angustia cuarta» es Guillén quien se desvive preguntando por Federico:

Toco a la puerta de un gitano.
– ¿No anda por aquí Federico?
Nadie contesta, no habla nadie...
¡Federico! ¡Federico! (123)

Asimismo, Guillén se lamenta con un «¡Dónde estará, *que no viene!*», tan propio al mismo tiempo de la lírica tradicional de la que tanto gustaban ambos escritores. Para escribir un poema así no sólo vale la maestría de un gran poeta, se necesita además haber conocido al homenajeador y vivir su poesía; como también atreverse a decir, como lo hizo Guillén, que «Nadie como él ejerció (salvo Rubén Darío) influencia tan pronunciada en los jóvenes poetas americanos».

En el año 1930, en La Habana, García Lorca oyó de Guillén que la poesía, para él, era algo más que tener presente el sentido técnicamente dramático del poema con continuos cambios de voces, con la presencia de réplicas, de antífrasis y de cierto sentimiento coral, tan presente en ambos poetas. García Lorca vio en la poesía de Guillén, con todos sus atrevimientos fonéticos y su intento de acercarse al romance español «dos elementos originales de su sensibilidad: lo africano y lo español» como recuerda Cintio Vitier³⁰; vio –digo– que Guillén dignificaba culturalmente, al igual que él, una parte del ser nacional discriminada durante siglos.

³⁰ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1970, p. 423.

Guillén vio y oyó de García Lorca, ya poeta afamado y glamuroso, que sus proyectos poéticos no se distanciaban demasiado a pesar de la distancia entre las dos orillas, y que sus *Motivos de son* eran el comienzo de un logro poético, eran una apertura hacia posibilidades reales de una expresión que dotaba a la poesía cubana de nuevos símbolos, de verdaderos valores culturales autóctonos.

Sea como fuere, esta historia, lejos de caer en los tópicos de quién influyó en quién, de quién admiró más a quién, de quién leyó más a quién, ésta, digo, es una historia de confluencias.

5. MIGUEL HERNÁNDEZ EN EL CORAZÓN DE PABLO NERUDA

Pablo Neruda y Miguel Hernández, uno chileno y el otro español, nos ofrecieron poéticamente los secretos de la naturaleza, del amor, de la amistad, de la solidaridad; pero también, como hombres que sufrieron por mantener sus principios, nos dejaron versos de ausencia, de desgarramiento, de pesimismo. Por eso, por ser poetas que escribieron desde la más profunda experiencia, sus palabras aún están entre nosotros a pesar de guerras, de dictaduras y de deseos de acallar su voz.

¿Quiénes fueron Pablo Neruda y Miguel Hernández?, ¿por qué sus versos y su mensaje han perdurado y perdurarán en la historia y en la mente de tantos hombres y mujeres?, y ¿por qué se estableció entre el chileno y el oriolano una fuerte relación de amistad que perduró a pesar de guerras y sinsabores? A estas preguntas quiero responder pero no sólo con mis palabras, que sin duda serían menores y pretenciosas al lado de las de nuestros poetas; sino que responderé con señales de sus vidas que nos ayuden a explicarnos los motivos por los cuales Miguel Hernández entró tan profundamente en el

corazón de Neruda y viceversa; y también responderé con sus versos, porque creo que en ellos podemos descubrir algunos enigmas de sus vidas y de su profunda relación.

Caminos poéticos de Pablo Neruda y Miguel Hernández desde una y otra orilla del Atlántico

El día 12 de julio de 1904 nace Nefalí Ricardo Reyes Basoalto, en Parral, un pequeño pueblo del centro de Chile. A los cuatro años se trasladará con su padre, de profesión ferroviario, un poco más al sur, a Temuco. Su madre, Rosa Basoalto, había muerto de tuberculosis un mes después del nacimiento del poeta. En una niñez solitaria, el que tiempo después adoptaría el pseudónimo de Pablo Neruda vivirá rodeado de una intensa naturaleza que tan presente estará siempre en su poesía. Sus primeras lecturas fueron las hazañas de Búffalo Bill, o los viajes de los libros de Salgari. «Por ese tiempo» contará Neruda en sus memorias, «llegó a Temuco una señora alta, con vestidos muy largos y zapatos de tacón bajo (...) Se llamaba Gabriela Mistral»¹. La que con los años será Premio Nobel de Literatura, al igual que él, le inducirá en la lectura de grandes novelistas rusos que ella admiraba como Tolstoi, Dostoievski o Chejov. Y el poeta, muchos años después, recordará que en ese tiempo «Fui creciendo, leyendo, enamorándome y escribiendo al paso del tiempo, entre los amargos inviernos de Temuco y el misterioso estío de la costa»².

¹ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 28.

² *Ibid.*, p. 24.

A este lado del Atlántico, pero en el Mediterráneo, nacerá Miguel Hernández el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, en el seno de una familia cuyo padre era propietario de un ganado de cabras. Desde su nacimiento hasta su primer viaje a Madrid, su vida se desenvuelve en una sociedad cerrada y tradicional como la oriolana. Asiste al Colegio de Santa María, regentado por los jesuitas, entre 1917 y hasta abril de 1925; pero por decisión de su progenitor tiene que abandonar el colegio, a pesar de la resistencia de sus profesores quienes veían en Miguel a un muchacho con posibilidades de seguir estudiando con resultados brillantes.

Sin otro remedio, el poeta, que aún no lo era, tendrá que ser pastor; pero sus idas y venidas al monte con las cabras irán acompañadas de libros de Virgilio, de Fray Luis, de Góngora, de Lope. La avidez por la lectura y el gusto por la poesía le dan a Hernández la posibilidad de empezar a escribir poemas; composiciones sencillas cuyo eje principal es el mundo cotidiano que le rodea, la naturaleza, como se puede comprobar en uno de los primeros poemas que escribió siendo aún muy adolescente:

En cuclillas, ordeño
una cabrita y un sueño.
Glú, glú, glú,
hace la leche al caer
en el cubo. En el tisú
celeste va a amanecer³.

³ Miguel Hernández, *Obra Completa. Poesía* (edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay), tomo I, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 118. En adelante citaré por esta edición y pondré en el texto principal, entre paréntesis, el número de página.

Su incitación cultural se amplía con otras lecturas desordenadas de libros que le presta el canónigo Almarcha y, también, con su amistad con otros jóvenes de Orihuela que tenían –como él– inquietudes literarias: Ramón Sijé, los hermanos Fenoll o Manuel Molina, con quienes formará el grupo poético Silbo y, en años posteriores, la revista *El Gallo Crisis*. Son años de tanteos de escritura donde el mimetismo de sus composiciones nos remiten a escritores costumbristas como Gabriel y Galán o Vicente Medina, pasando por el modernismo de Rubén Darío o por los principales poetas del Siglo de Oro.

La escritura de muchos poemas y la publicación de alguno de estos en revistas de Orihuela y de Alicante le llevan a tomar la determinación de viajar a Madrid para codearse con los grandes poetas, con esos que verían en el joven muchacho a un pastor sin cultura y exento de refinamientos. El 30 de noviembre del año 31, Miguel viaja a la corte con un cuaderno de poemas pastoriles y el ánimo del triunfo, pero vuelve a Orihuela el 15 de mayo del 32 como un Quijote derrotado; pero con el firme sentimiento de que tiene que demostrar su valía. Su ansia por poetizar le lleva a copiar y estudiar composiciones de otros poetas como Jorge Guillén y traducir, con su precario francés, a escritores que revolucionaron la poética europea: Verlaine, Mallarmé, Cocteau, etc.

Por su parte, el ya poeta Neruda, terminados sus estudios de humanidades en el liceo de Temuco, se traslada a Santiago para ingresar en la universidad. Su cabeza está llena de libros, de sueños, de poemas. Se instala en una pensión de la calle Maruri, donde escribe frenéticamente y se dedica a conocer el ambiente literario de la capital hasta que decide,

en 1923, publicar a su costa su primer libro, *Crepusculario*. También en el 23, con ocasión de un corto viaje a Temuco y deslumbrado por el cielo nocturno de su infancia, escribe con efusivo arrebató *El hondero entusiasta*, libro que publicará años después. Sin embargo, el poeta no queda satisfecho y decide buscar una forma de expresarse más sencilla: así nacerán los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* que editará en el 24, y que pronto lo convertirán en un reconocido poeta. Estos serán versos dolorosos que describen el tormento de sus pasiones de adolescente:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».

El viento de la noche gira en el cielo y canta.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise, y a veces ella también me quiso⁴.

El amor y la naturaleza se confabularán en unos poemas en los que están presentes «las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madreSelva, del amor compartido», como apuntó el poeta⁵. Pronto cambiará el signo de su vida y, en

⁴ Pablo Neruda, *Obras Completas*, t. I (De *Crepusculario* a *Las uvas y el viento*), edición de Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999, p. 195. En adelante, cuando citemos versos de Pablo Neruda lo haremos por esta edición y anotaremos en el texto principal el número de página entre paréntesis.

⁵ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 65.

1925, gracias a la intervención de amigos funcionarios consigue ser nombrado cónsul en un lugar del que sólo le sonaba el nombre: Rangoon. En junio de 1927 se embarca para ocupar su empleo consular en el lejano Oriente. Durante su estancia en Birmania, Neruda se siente un expulsado de su patria, la distancia de lo suyo, de los suyos, se le vuelve insoportable. A su estancia en Rangoon le seguirán Ceilán, Colombo, Singapur, Batavia: lugares que sólo le servirán para aumentar la soledad del poeta. En 1930, en Batavia, se casa con María Antonieta Hagenaar (Maruca), joven holandesa establecida en Java y con ella regresará Neruda a Chile en 1932. Trae consigo muchos poemas que después reunirá en su primera *Residencia en la tierra* y que verán la luz un año después. Ya en Santiago, donde pasa penurias económicas y no pocas dificultades conyugales, tendrá la posibilidad en el 33 de publicar otro libro escrito ya hacía algún tiempo, *El hondero entusiasta*.

Después vendrá un tiempo bonaerense en el que conocerá a Federico García Lorca, pero su estancia en tierras argentinas durará poco y en mayo de 1934 viaja a Barcelona para hacerse cargo del consulado de Chile: «A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo, antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España».

Por su parte, Miguel, el oriolano, después de su infructuoso primer viaje a Madrid, y con este primer aprendizaje, publica en 1933 *Perito en lunas*, libro compuesto por cuarenta y dos octavas reales donde se asume la metáfora gongorina como principal centro de creación. El amor a la naturaleza y, en concreto, la luna, se convierten en vocabulario clave de su poética. El libro no tuvo ninguna repercusión crítica.

Madrid une en la poesía a Pablo Neruda y a Miguel Hernández

En marzo del 34, Miguel Hernández decide nuevamente viajar a Madrid donde empieza a trabajar con José María Cossío para la enciclopedia *Los toros*. Este segundo viaje será decisivo para su formación o, mejor, para su consolidación como poeta. Allí conocerá a muchos de los escritores del 27, pero su amistad la ofrecerá al poeta chileno Pablo Neruda y a Vicente Aleixandre con quienes compartirá confraternidad y poesía; pero eso ocurrirá más tarde.

El oriolano en estos primeros meses madrileños andaba desolado, había dejado en Orihuela una parte de su corazón y el poeta sufre y se duele de no poder tener a su lado a una modistilla llamada Josefina Manresa, con quien formalizará su noviazgo en septiembre de 1934. El poeta la imagina y su amor hacia ella le hace cantar así:

Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos,
que son dos hormigueros solitarios,
y son mis manos sin las tuyas varios
intratables espinos a manojos (488)

Todo el universo de Miguel Hernández se centra ahora en el amor de Josefina, su Josefinica como le dirá en las cartas, y cada día sigue alimentando de versos ese poemario venturo que llevará por nombre *El rayo que no cesa*; y es a ella a quien se lo dedica, aunque también otras mujeres participarán de estos versos. El poeta juega con sus sentimientos y le escribe sonetos del siguiente calibre:

Te me mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla (499)

Pero este amor se tiñe de otros matices vivenciales: la pena, la presencia de la muerte y la ausencia son palabras que desgraciadamente seguirán hasta el final de sus días; ese «carnívoro cuchillo» del que habla en *El rayo* se convertirá en parte de su existencia:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita? (494)

Cuatro meses después de su estancia en Madrid, el 19 de julio, el oriolano conocerá a Pablo Neruda, quien residía aún en Barcelona pero realizaba constantes viajes a la capital de España. Fue una casualidad que el poeta de *Perito* fuese a la redacción de *Cruz y raya* y Neruda, casualmente, estaba allí. En diciembre del 34, desde Orihuela –adonde Miguel vuelve en algunas ocasiones– le escribe al chileno: «Desde aquí, mi pueblo, mi casa, mi limonero, de mi huerto soleado por un sol inacabable lleno de limones que lo enjoyecen fríamente, atiendo a su voz, su persona y su amistad poéticas y humanas (...) Escríbame, que oiga su voz dolorida que duele: alívieme

esta soledad de palma sin compañía, dígame algo aunque no me diga nada de lo que me importa»⁶. Poco antes de que cambiase su residencia a Madrid, el chileno le envía una carta, el 4 de enero del 35, en la que Neruda –quien ha recibido un ejemplar de la revista oriolana *El Gallo Crisis* dirigida por Ramón Sijé y en la que Miguel había publicado un poema– le comenta: «Querido Miguel, siento decirle que no me gusta *El Gallo Crisis*. Le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso... Ya haremos revista aquí, querido pastor, y grandes cosas»⁷. Miguel no tarda en contestarle y bromear y darle muestras de admiración: «Las vecinas de mi calle, mi madre, mi hermana, qué sorprendidas y admiradas ante el sobre suyo. ¡Carta de un embajador a Miguel! Mi hijo, mi vecino, mi hermano, el poeta, el cabrero, ése que va como loco por la sierra, ése que se baña en el río en pleno invierno?... Ese» (2330-2331).

Finalmente, el escritor de *Veinte poemas...* se trasladará de Barcelona a Madrid en donde vivirá una de las más plenas experiencias de su vida como repitió en numerosas ocasiones. Pablo Neruda se instala en la llamada Casa de las Flores, un edificio del barrio de Argüelles, a las puertas de la Ciudad Universitaria, con la entonces su esposa M^a Antonieta Hage-

⁶ Miguel Hernández, *Obra Completa. Teatro, prosas, correspondencia* (edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay), tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 2328. En adelante citaré por esta edición y pondré en el texto principal, entre paréntesis, el número de página.

⁷ Carta de Pablo Neruda a Miguel Hernández del 4 de enero de 1935. *Vid.*, Concha Zardoya, «Miguel Hernández: vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, XXI, 1955, p. 212.

naar y la hija de ambos, Malva Marina, nacida el 18 de agosto del año anterior:

Mi casa era llamada la casa de las flores,
porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos (369)

Muy cerca de la casa viven Federico García Lorca y Rafael Alberti, y también Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. Hernández, más pobre, vivía más lejos, en los arrabales de Madrid. El grupo se ve casi todos los días, se reúnen en los mismos bares, sobre todo en la cervecería de Correos, y allí comentan sus creaciones diarias. En el mes de abril homenajean al poeta chileno y, entre ellos, el ya casi inseparable Miguel Hernández, quien ha visto en Pablo Neruda al hombre amable y compasivo que no menosprecia –como sí hicieron muchos de los poetas de 27– los orígenes del oriolano y sus conocimientos intuitivos y autodidactas: «Yo lo conocí cuando llegaba de alpargatas y pantalón campesino de pana desde sus tierras de Orihuela, en donde había sido pastor de cabras (...) Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva frescura subterránea. Vivía y escribía en mi casa. Mi poesía americana, con otros horizontes y llanuras, lo impresionó y lo fue cambiando»⁸.

Miguel ha aprendido en estos meses madrileños –y cada vez más gracias a Neruda– que la poesía podía ser algo más

⁸ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 147.

que la referencia a la naturaleza y al catolicismo –como le había enseñado su amigo Sijé–, y que el verso podía tener libertades inusitadas que él nunca había experimentado; pero no sólo en lo poético le influirá Neruda, también en lo político. El poeta de *Perito en lunas* se acerca cada vez más a una visión social y comprometida que, si bien en algunos momentos se manifestó en ciernes, cada vez es más evidente. Desde Orihuela, Sijé intuye a través de las cartas de Miguel que su amistad y su magisterio van a la deriva y, en carta del 12 de mayo, le recuerda: «Miguel, acuérdate de tu nombre. Te debes, y no a nadie». Pero el oriolano ya ha entrado en la órbita nerudiana y en el corazón del chileno: visita continuamente la Casa de las Flores y juega incansablemente con la niña Malva Marina, aquejada de una enfermedad que va poco a poco deformando más y más su pequeño cuerpo. Hernández, conmovido, le escribe a Juan Guerrero Ruiz en junio del 35: «Mire: yo quisiera llevar para agosto a Pablo Neruda a ver lo mejor de esas tierras (...) Quiero saber si podría residir en la isla de Tabarca (...) A él sé que le agradaría un lugar donde el mar no se encontrara con arenas al ir a la tierra, donde el agua tuviera más grandeza (...) Además: Pablo tiene una niña de diez meses enferma y le agradeceré me diga si hay médicos buenos, especializados en enfermedades de niños» (2345). Miguel volverá a Orihuela por un tiempo, pero sin Pablo y su familia, aunque éste no deja de escribir al perito e ironizar sobre *El Gallo Crisis*: «Celebro que no te hayas peleado con *El Gallo Crisis*, pero esto te sobrevendrá a la larga. Tú eres demasiado sano para soportar ese tufo sotánico-satánico», y Miguel vuelve a Madrid.

El poeta chileno, en la capital de España, dice sentirse como en su propia casa y, a iniciativa de Manuel Altolagui-

re, funda una revista literaria con el título *Caballo verde para la poesía*. Allí publica «Sobre una poesía sin pureza» y también Miguel Hernández dará a conocer dos de sus poemas, «Vecino de la muerte» y «Mi sangre es el camino», en los que imágenes surreales, muy al estilo nerudiano, se hacen patentes. En *Confieso que he vivido*, Pablo Neruda manifestará: «Yo publiqué sus versos en mi revista *Caballo verde* y me entusiasmaba el destello y el brío de su abundante poesía»⁹.

En esta euforia literaria, Pablo Neruda conocerá un nuevo amor, Delia del Carril, una argentina quince años mayor que el chileno y de un atractivo tal que todos y cada uno de los poetas de la estela nerudiana quedaron impresionados por esta mujer llena de vida, de don de gentes y de cultura. Pronto llegará el divorcio con su anterior compañera y la marcha de ésta de Madrid con la pequeña Malva Marina.

Carmen Conde cuenta que, en esos días, «Frecuentamos mucho a Gabriela Mistral y un día vamos a casa de Pablo Neruda. Allí está Miguel también; está mucho con Neruda, son amigos verdaderos. Cuando nos despedimos, Miguel se viene con nosotros y en la escalera, Pablo y Delia nos dicen adiós... Delia besa a un Miguel de anchos ojos azules, todo eufórico y trotador...». Por eso no es extraño que el joven poeta le escriba aduladores y bellos versos, con pinceladas nerudianas y hernandianas, a la compañera de Neruda en «Relación que dedico a mi amiga Delia»:

⁹ *Ibid.*, p. 147.

No encontraréis a Delia si no muy repartida como el pan de
[los pobres
detrás de una ventana besable: su sonrisa,
queriendo apaciguar la cólera del fuego,
domar el alma rústica de la herradura y el pedernal (525)

El poema forma parte de otros que Hernández escribió entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo* en los que el escritor ha cambiado la preferencia de estrofas antiguas como las octavas de *Perito*, las décimas escritas entre *Perito* y *El rayo* o los sonetos de *El rayo*, por un versolibrismo que ha descubierto en la poética de Neruda, y también en la poesía de otro de sus más entrañables amigos, Vicente Aleixandre. El sensualismo se dispara, como también las imágenes torrenciales provenientes de la presencia nerudiana, y el poeta exclama en «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda»:

Alrededor de ti y el vino, Pablo,
todo es chicharra loca de frotarse,
de darse a la canción y a los solsticios
hasta callar de pronto hecha pedazos,
besos de pura cepa, brazos que han comprendido
su destino de anillo, de pulsera: abrazar (524)

Hernández se encuentra alegre, pletórico, ha encontrado nuevos caminos; pero una muerte acecha, y el 24 de diciembre de 1935 muere, estando Miguel Hernández en Madrid, su amigo del alma, Ramón Sijé. El distanciamiento entre ambos en los últimos meses, y la imposibilidad de remendar lo ya evidente, le lleva a escribir una de las composiciones más desgarradas de la poética española del siglo XX, la elegía:

(En Orihuela, su pueblo y el mío se me ha muerto
como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería)

Yo quiero ser el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma tan temprano (509)

Su amor por el amigo es tan intenso que reclama hasta su
resurrección:

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero (510)

Hernández decide incluir la elegía en el ya finalizado *El rayo que no cesa*. A esta muerte le sucederán muertes interminables con el comienzo de la Guerra Civil española que planteará, además, un cambio sustancial en la poética y en la vida de Pablo Neruda y de Miguel Hernández. Antes de ese fatídico julio, el poeta de Orihuela siguió alimentándose de la poética nerudiana y el 2 de enero del 36 publicará en los folletones del periódico *El Sol* una reseña sobre uno de los libros que más influyeron en el cambio poético hernandiano, y más presencia tuvo entre los poetas españoles, *Residencia en la tierra*; libro en el que el poeta chileno exclamaba:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
Marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
Navegando en un agua de origen y ceniza (308)

Hernández ya se había empapado suficientemente de estos versos nerudianos y se atreve, como crítico literario, a ensalzar «un libro de proporciones, valor e importancia definitivos, que, revolucionario de aspecto y eterno de voz, viene a empequeñecer y derribar cosas consideradas hasta hoy como grandes y resistentes» (2159). Más personal será en una prosa dedicada al chileno, «Pablo Neruda, poeta del amor», escrita seguramente poco antes de iniciarse la guerra y en la que Hernández pone de manifiesto la profunda relación entre ambos. Miguel ya estaba en el corazón de Neruda y Neruda en el de Miguel:

Nos enfrentamos por vez primera una noche de hace más de dos años. Acabábamos de llegar a Madrid, él con polvo en la frente y los talones de la India, yo con tierra de barbecho en las costuras de los pantalones. Y me sentí compañero entrañable suyo desde los primeros momentos (...) Lo he visto sufrir, y ha compartido conmigo su pan y sus sufrimientos y los de cada uno, y he compartido con él los tiempos decisivos de mi poesía. La suya ha sido una profunda enseñanza y una profunda experiencia para mí (2165).

Pablo Neruda no será menos intenso: «En mis años de poeta, y de poeta errante, puedo afirmar que la vida no me ha dado contemplar un fenómeno igual de vocación y de eléctrica sabiduría»¹⁰.

Cuando parecía que las cosas no iban mal para ambos da comienzo la guerra civil española. Ahora más que nunca se sienten implicados en una causa y se me meten «pueblo adentro». A Pablo le duele España y durante la guerra escri-

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

be versos revolucionarios que formarán parte de *España en el corazón*, publicado en el 37. Es retirado de su cargo consular en Madrid por haber participado en la defensa de la República. Se traslada a París donde frecuenta la casa de Rafael Alberti y entabla una fuerte relación con Alejo Carpentier y con los padres del surrealismo francés. Crea una nueva revista para difundir poemas antifranquistas: el poeta sigue creyendo en el poder de la palabra. Se le intenta expulsar de Francia por servir de correo para las instrucciones soviéticas provenientes de España pero, realmente, lo que hizo fue coordinar en París, bajo la dirección de André Malraux, el II Congreso de Intelectuales Antifascistas que se celebró en Madrid y Valencia en 1937, en donde se encontrará, nuevamente y por última vez, a Hernández.

Miguel, por su parte, participa doblemente en el acontecimiento bélico: primero como soldado al lado de los republicanos y, después, como comisario de cultura en una división del Ejército popular. El compromiso adquirido con la causa republicana y su militancia comunista le llevan a participar en el II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura en julio del 37; más tarde irá a Moscú para asistir al V Congreso de teatro revolucionario.

Hernández se ha convertido en el abanderado de la libertad y de unas ideas que le parecen justas, y sus versos, los de *Viento del pueblo*, se convierten en piezas humanas. El poeta con la garganta seca, pero con más fuerza que nunca gritará:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta (557)

El escritor mezclará en los poemas sus experiencias de la guerra y su vida personal: de su unión matrimonial con Josefina, el 9 de marzo de 1937, nace su primer hijo, el 19 de diciembre del mismo año, y ambos se convierten en símbolos de su lucha:

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos (604)

Pablo, desde Francia, y antes de regresar a su Chile natal, viajará a Valencia para participar en el Congreso de escritores antifascistas. El Congreso continuará en Madrid y, acompañado por Hernández, regresa a su apartamento de la «Casa de las flores» que tuvo que abandonar furtivamente. Lo encuentra casi derruido. Neruda recordará en sus memorias ésta última visita a la casa:

Miguel Hernández, vestido de miliciano y con su fusil, consiguió una vagoneta destinada a acarrear mis libros y los enseres de mi casa que más me interesaban. Subimos al quinto piso y abrimos con cierta emoción la puerta del departamento. La metralla había derribado ventanas y trozos de pared. Los libros se habían derrumbado de las estanterías (...) Miguel encontró por ahí, entre los papeles caídos, algunos originales de mis trabajos. Aquel desorden era una puerta final que se cerraba en mi vida. Le dije a Miguel:

-No quiero llevarme nada.

-Nada? Ni siquiera un libro?

-Ni siquiera un libro -le respondí.

Y regresamos con el furgón vacío¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 167.

Pasado el Congreso en defensa de la Cultura nunca más volverán a verse; pero sí a recordarse. En el prólogo a *Viento del pueblo*, que Hernández dedica a Vicente Aleixandre, dirá: «Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles» (550).

Miguel, entre un frente de batalla y otro, empieza a escribir versos que cada vez más se tiñen de amargura, de desesperanza, de muerte, de dolor, de heridos, de presentimientos de cárceles y de derrota. De todo ello nacerán los poemas de *El hombre acecha*; pero a pesar de esto, el hombre y el poeta siguen en la lucha:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

Para la libertad siento más corazones
que arenas en mi pecho: dan espumas mis venas,
y entro en los hospitales, y entro en los algodones
como en las azucenas (666)

El libro, que nunca llegó a publicarse en vida del autor, está dedicado al chileno: «Pablo: Te oigo, te recuerdo en esa tierra tuya, luchando con tu voz frente a los aluviones que arrebatan la vaca y la niña para proyectarla en tu pecho» (647). Pablo también estará presente en uno de los poemas del libro, «Llamo a los poetas»:

Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre
y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra:
tal vez porque he sentido su corazón cercano
cerca de mí, casi rozando el mío (674)

Casi al final de la guerra, Miguel Hernández empieza a escribir su último libro que continuará en las trece cárceles que el poeta tendrá que recorrer. Se trata del *Cancionero y romancero de ausencias*, donde se concentra la expresión y se depura el mundo poético. Las metáforas se atomizan en una serie de motivos que se convierten en obsesivos: la ausencia, la mujer, la muerte de su primer hijo a los diez meses de nacer, la alegría por el nacimiento de su segundo hijo el 4 de enero de 1939, la posibilidad de supervivencia y, a pesar de todo, la esperanza. Una poesía de enorme calado autobiográfico que inaugurará una parte de la poética de la posguerra española.

Tras la terrible experiencia de la guerra civil española, Neruda, ya en su país natal y desde la revista *Aurora de Chile*, vuelve otra vez a dirigir toda su artillería literaria. Miguel, a comienzos del 39, acude a la embajada de Chile y manifiesta su deseo de salir de España, pero con su familia; aunque finalmente decidirá seguir en el campo de batalla hasta que –debido a la situación caótica que se vive en Madrid– regresará a pie hasta Cox, donde se encuentran su mujer y su hijo. Inseguro en tierras alicantinas, a mediados de abril marchará hasta Sevilla, después a Huelva con destino a Portugal; pero tras pasada la frontera portuguesa es detenido por la policía y entregado a la guardia civil española y acusado de ser escritor, alistarse voluntariamente contra el Glorioso Alzamiento Nacional y ser miembro activo de la Alianza de Intelectuales.

Aquí empezará su calvario por las cárceles españolas: Huelva, Sevilla y, a mediados del mes de mayo del 39, será trasladado a la cárcel de Torrijos en Madrid. Desde allí, el 26 de junio del 39 le escribe a Pablo Neruda: «Es de absoluta necesidad que hagas todo cuanto esté en tu mano por conseguir mi salida de España y el arribo a tu tierra en el más breve espacio de tiempo posible (...) Conmigo habrán de salir mi mujer y dos amigos nuestros (...) No olvides que nuestra situación es bien difícil (...) Te necesito como nunca» (2548). Y el corazón de Pablo, como siempre, respondió. Años después, contará el chileno que:

Yo estaba otra vez en mi puesto en París, organizando la primera expedición de españoles a Chile. Me alcanzó a llegar su grito de angustia. En una comida del Pen Club de Francia tuve la dicha de encontrarme con la escritora María Anna Comnene. Ella escuchó la historia desgarradora de Miguel Hernández que llevaba como un nudo en el corazón. Hicimos un plan y pensamos apelar al viejo cardenal francés, monseñor Baudrillart.

El cardenal Baudrillart tenía ya más de 80 años y estaba enteramente ciego. Pero le hicimos leer fragmentos de la época católica del poeta que iba a ser fusilado.

Esa lectura tuvo efectos impresionantes sobre el viejo cardenal, que escribió a Franco unas cuantas conmovedoras líneas. Se produjo el milagro y Miguel Hernández fue puesto en libertad.

El corazón, como casi siempre en Hernández, ganó a la razón. A mediados de septiembre fue liberado y volvió a Cox a ver a su esposa y a su hijo pero, en pocos días, fue detenido y ya nunca más liberado. En noviembre fue trasladado a la

cárcel de Conde Toreno en Madrid y a comienzos del 40 juzgado y condenado a muerte, allí le visitaron miembros de la Embajada chilena; cinco meses después le fue conmutada la pena de muerte por treinta años de cárcel. Será trasladado a la prisión de Palencia donde enfermará de neumonía y, por gestiones de sus amigos, Vicente Aleixandre y también Neruda a través de la embajada, fue trasladado al Reformatorio de Adultos de Alicante donde contraería el tifus.

En el largo calvario de cárceles el poeta siente la destrucción de todo su mundo y el de sus compañeros, y la sensación de hundimiento late en todos sus poemas; pero aún encuentra el tiempo para cantarle al hijo y a la esposa. Cuando Josefina le cuenta que su hijo sólo come cebolla arrancará imponente con estos versos:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda (731)

Para terminar con estas palabras:

Vuela niño en la doble
luna del pecho.
Él, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre (733)

Desolación, enfermedad, hambre y rabia le esperan a Miguel Hernández hasta el final de sus días; pero poco antes de morir, pero herido ya de muerte, el poeta ve aún la esperanza en una composición que quizá sea la última que escribió, «Eterna sombra», en la que decía:

Soy una ventana abierta que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida (759)

El poeta muere en la cárcel de Alicante el 28 de marzo de 1942. El día antes fue a visitarlo Josefina, su esposa: «Esta vez no me llevé al niño, y me preguntó por él. Con lágrimas que le corrían por la mejilla me dijo varias veces: 'Te lo tenías que haber traído' Tenía la ronquera de la muerte (...) Al día siguiente aún fue mi esperanza a llevarle el alimento, y al poner la bolsa en la taquilla me la rechazaron mirándome. Yo me fui sin preguntar nada. No tenía valor de que me aseguraran su muerte»¹². Era el 28 de marzo, sábado. Víspera de Domingo de Ramos. No se autorizó velorio alguno, «aunque la banda de la cárcel entonó, excepcionalmente, la *Marcha fúnebre* de Chopin»¹³. En coche de caballos fue llevado al cementerio Municipal de Alicante hacia las seis de la tarde, acompañaban al féretro su mujer, su hermana Elvira, una vecina y dos amigos. «El largo camino del cementerio» —relata Josefina— «era de bancales a un lado y a otro. Los campesinos en el barbecho, se

¹² Josefina Manresa, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981 (2ª ed.), p. 158.

¹³ Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 311.

incorporaban apoyándose en los riñones quitándose el sombrero. Muchos de ellos se quedaban largo rato mirando el entierro»¹⁴. Llegaron de noche y no les fue permitido velar el cuerpo, pues era normal que terminado el día llevarsen presos para fusilarlos en las paredes del cementerio.

En el mismo año de la muerte de Hernández fallece también la hija de Neruda, Malva Marina, y se publica la *Tercera residencia* en donde el poeta chileno canta:

MADRID sola y solemne, julio te sorprendió con tu alegría
de panal pobre: clara era tu calle

claro era tu sueño.

Un hipo negro

de generales, una ola

de sotanas rabiosas

rompió entre tus rodillas

sus cenegales aguas, sus ríos de gargajo (368)

El chileno, desde el final de la Guerra Civil española había realizado gestiones a favor de los refugiados españoles, algunos de ellos fueron embarcados en el «Winnipeg» que llegó a Chile a finales del 39: «La más noble misión que he cumplido en mi vida», confiesa el poeta en sus *Memorias*. Es nombrado cónsul en ciudad de México y aprovecha para viajar por varios países hispanoamericanos, entre ellos Perú y las ruinas de Macchu Picchu en donde concibe su poema «Alturas de Machu Picchu».

En el 43 es elegido senador de la República por las provincias de Tarapacá y Antofagasta, y obtiene el Premio Nacional de Literatura; y es en esta época cuando ingresa en el Partido

¹⁴ Josefina Manresa, *op. cit.*, pp. 158-159.

Comunista de Chile. Entre 1945 y 1947 el senador Pablo Neruda lucha sin descanso contra la injusticia social de un régimen que sumía en la miseria a su pueblo; no obstante, la preparación de sus encendidos discursos parlamentarios o la clandestinidad obligada en otros momentos no le impiden continuar escribiendo. Poco antes de tener que huir de su patria, perseguido políticamente, termina su *Canto General* que se publicará en el 50 y en él será incluido el poema «A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España»:

Llegaste a mí directamente del Levante. Me traías,
pastor de cabras, tu inocencia arrugada,
la escolástica de viejas páginas, un olor
a Fray Luis, a azahares, al estiércol quemado
sobre los montes, y en tu máscara
la aspereza cereal de la avena segada
y una miel que medía la tierra con tus ojos (745)

Sale de Chile con papeles falsos y entra a Francia: se suceden los viajes, los países, hasta recalar en Italia con Matilde Urrutia, su nueva compañera con la que se casa en 1955 después de separarse de Delia del Carril. En Italia terminará su libro *Los versos del capitán* en el que vuelve a cantar al amor; también ha escrito en estos años *Las uvas y el viento*, donde está presente la reafirmación de una esperanza para la humanidad y, entre sus versos, emerge nuevamente el recuerdo de Miguel en «El pastor perdido»:

Se llamaba Miguel.
Era un pequeño
pastor de las orillas
de Orihuela.

Lo amé y puse en su pecho
mi masculina mano,
y creció su estatura poderosa
hasta que en la aspereza
de la tierra española
se destacó su canto
como una brusca encina
en la que se juntaron
todos los enterrados ruiñeños,
todas las aves del sonoro cielo (1968)

En 1958 se reconoce legalmente al Partido Comunista en Chile y Pablo Neruda incrementa su participación política en la campaña para las elecciones presidenciales. Por estas fechas ven la luz sus tres libros de odas y *Estravagario*; a los que le seguirán *Cien sonetos de amor*, dedicado a Matilde Urrutia, *Navegaciones y regresos* y *Canción de gesta*. La revolución cubana ha sido la inspiradora de éste último libro que escribe a bordo del barco que lo lleva a la Unión Soviética, punto de partida de una gira que también incluirá Polonia, Bulgaria, Rumania y Checoslovaquia; en él retoma la línea épica inaugurada en el *Canto general* pero los versos denotan nuevas preocupaciones inéditas en su poesía.

De regreso a Chile, en el 61, verán la luz *Las piedras de Chile* y *Cantos ceremoniales* y, un año después, *Plenos poderes*. Cuando cumple sesenta años, Neruda sorprende con su *Memorial de Isla Negra*, que significa un nuevo esfuerzo para lograr una poesía cíclica, fundiendo las experiencias del pasado con la incertidumbre del futuro:

Y fue a esa edad... Llegó la poesía
a buscarme. No sé, no sé de dónde
salió, de invierno o río.
No sé cómo ni cuándo,
no, no eran voces, no eran
palabras, ni silencio,
pero desde una calle me llamaba,
desde las ramas de la noche,
de pronto entre los otros,
entre fuegos violentos
o regresando solo,
allí estaba sin rostro
y me tocada¹⁵.

Le seguiré *Barcarola*, en 1967, y sucesivamente *Las manos del día* y *Fin de mundo*. En septiembre de 1969 es proclamado candidato a la presidencia de Chile. Durante varios meses recorre el país de sur a norte hasta que su actividad cristaliza en la formación de la Unidad Popular, que finalmente lleva a la primera magistratura a Salvador Allende en 1970.

Pablo Neruda es nombrado embajador en Francia y al año siguiente ocurre uno de los acontecimientos más importantes de su vida: la Academia Sueca le concede el Premio Nóbel de Literatura y en su discurso dirá que «la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza» para terminar afir-

¹⁵ Este poema está incluido en el tomo II de las *Obras Completas* de Pablo Neruda, p. 1155.

mando que «sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano».

En 1973, después de haber renunciado a la embajada en París, publica *Alabanza de la Revolución Chilena*. El 11 de septiembre, un golpe militar derriba al presidente constitucional Salvador Allende: el presidente murió sin salir del palacio de gobierno durante el levantamiento. Neruda muere el 23 de ese mismo mes y es sepultado, al igual que Hernández, entre el silencio de miles de voces quebradas por la dictadura. El amigo, Miguel Hernández, desde un lugar sin nombre recordó uno de los versos que al chileno dedicó: «oigo tu voz, tu propia caracola».

6. GONZALO ROJAS POETIZA A SUS POETAS CHILENOS

Gonzalo Rojas (1917) es un poeta peculiar en muchos sentidos, y también disidente, como él mismo se ha definido en alguna ocasión. Esa disidencia le lleva a sentirse chileno porque allí nació, en Lebu, pero se siente más «iberoamericano que chileno». El origen de su panamericanismo, según ha manifestado, hay que buscarlo en su progenitor: «Soy hijo de un minero y no tengo ningún sentido del límite. Además, como todos los poetas, vengo simultáneamente del norte y del sur, del este y del oeste y he vivido a lo largo de muchos párrafos del planeta»; por ese motivo «nunca pensé chilena-mente. Yo no soy chileno para nada. Me-a-bu-rre-ser-chi-le-no, mapochero. O de mi paraje precioso de la provincia de Arauco. No soy esencialmente o exclusivamente del país»¹. Este espíritu iberoamericanista e incluso universalista le ha llevado a beber poéticamente de escritores de muchas partes del mundo sin hacer caso a fronteras, y muy poco a corrien-

¹ Rodrigo Hidalgo, Jaime Pinos y Luis Valenzuela (entrevista), «No me pongan flores encima. Pongan aire», *La calabaza del diablo*, Santiago de Chile, 13 enero de 2002.

tes estéticas; pero algunos poetas chilenos del siglo XX pesan lo suficiente para que el acercamiento a ellos sea imprescindible.

Su disidencia también le ha llevado a publicar a su manera, a su tiempo, comenzando en 1948 con *La miseria del hombre* y esperar unos cuantos años hasta *Contra la muerte*, de 1964. La vida y su reposado sentir de lo poético harán que hasta finales de la década de los setenta, y ahora ya ininterrumpidamente, nos ofrezca un gran volumen de poemas que se han materializado en libros como *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *50 poemas* (1982), *El alumbrado* (1986), *Antología personal* (1988), *Materia de testamento* (1988), *Desocupado lector* (1990), *Antología de aire* (1991), *Las hermosas* (1991), *Zumbido* (1991), *Río turbio* (1996), *América es la casa y otros poemas* (1998), *Obra selecta* (1999), hasta llegar a su recopilación más completa: *Metamorfosis de lo mismo* del 2000.

Una extensa obra en la que Gonzalo Rojas se muestra como poeta del aire –sobre todo del aire, de la transparencia del aire–, del fuego, de la materia, de la belleza, del amor, de la muerte y de la vida, temas que se materializan a través de una sintaxis quebrada y enérgica, con ritmos entrecortados que tienen como resultado una poética del vitalismo arropada en ocasiones por el humor y la ironía, sin dejar de lado el compromiso, un compromiso –también– un tanto disidente. En definitiva, toda una cosmología cargada de panteísmo en la que sobresalen tres temas centrales, según ha señalado el propio autor: «Tres son, por lo menos, mis vertientes: la numinosa (...); la erótica y toda la dialéctica del amor; la del testigo inmediato de la vida inmediata (...)

Incluyo en eso el ejercicio del testigo político, pero sin con-signa»².

De estas vertientes nos quedamos con la que él denomina *numinosa*, entiéndase el enigma de la poesía que él representa con una imagen, un tanto surrealista, como es la del relámpago: una iluminación instantánea e inapresable. En ese enigma de lo poético entrarían también sus devociones literarias y, sin ningún tipo de pudor ni de miedo a que escarben en su poesía las posibles filiaciones literarias («No creo en la originalidad. Todos somos parte del coro»), ha declarado como sus maestros a poetas tan diversos como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rocka, Pablo Neruda, Jorge Cáceres o Jorge Teillier entre los chilenos; entre los latinoamericanos a César Vallejo, Jorge Luis Borges u Octavio Paz; entre los españoles a San Juan de la Cruz, Juan de Yepes o Francisco de Quevedo, y entrarían también en esta nómina Baudelaire, Rimbaud, Breton, Cesare Pavese, Pound o Eliot y quizá algunos más, sin olvidar la importancia que en su formación poética tuvieron los clásicos griegos y latinos.

Discípulo directo de Vicente Huidobro, Rojas se integró al tardío movimiento surrealista chileno a través del grupo que reunía la revista *Mandrágora* (1938–1941); pero abandonará pronto la poesía «de escuela» sin llegar nunca a practicar el surrealismo en el sentido más extremo o puro y sí crear

² Gonzalo Rojas, *Poesía esencial* (selección y notas de Pedro Lastra. Prólogo de Eugenio Montejo), Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2001, p. 438. Las referencias a las prosas de Gonzalo Rojas que aparezcan en el texto principal las tomamos de esta edición y, en adelante, pondremos el número de página entre paréntesis en el texto principal.

una poética que dialoga voluntariamente con los escritores citados a través de los textos de aquellos y de sus pensamientos poéticos.

No nos interesa aquí reseñar las relaciones intertextuales que nos ofrece la obra rojiana con los autores citados –de ello ya se han ocupado los mejores críticos de su obra–, sino escudriñar en algunas composiciones que el autor dedica explícitamente a sus poetas chilenos a manera de homenaje o como medio para entender, a través de la poesía, su filiación chilena. Seis son los poemas que Gonzalo Rojas dedica a sus compadres poetas, poetas que, por otra parte, son claves de la poesía chilena contemporánea: «Carta a Huidobro», «Pablo de Rokha», «Llamado Neftalí», «Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres», «Sin Lihn» y «Pacto con Teillier»³. Creemos que en estas composiciones el autor intenta no sólo homenajearlos sino revivirlos –que es también otra forma de homenaje– y, si bien en ellas hay un acercamiento a sus respectivas poéticas, creo que éste es indirecto ya que lo que le interesa resaltar al chileno son los respectivos proyectos poéticos y sus trayectorias personales como escritores del verbo. Por tanto, no es extraño que en la lectura de los versos rojianos resuenen acordes de poemas de los escritores homenajeados con el fin de prolongar él, con sus palabras, con sus versos, lo que estos poetas universales y chilenos nos legaron; pero lo cierto es que también en estas

³ La referencia a los poemas la tomamos de Gonzalo Rojas, *Metamorfosis de lo mismo*, Madrid, Visor, 2000. Los poemas objeto de nuestro estudio están en las siguientes páginas: «Carta a Huidobro» (23-24), «Pablo de Rokha» (33-34), «Llamado Neftalí» (28), «Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres» (350), «Sin Lihn» (378) y «Pacto con Teillier» (41-42).

composiciones la voz disidente de Gonzalo Rojas se hace presente para, en ocasiones, subvertir el proyecto al que hace referencia. Lo mismo, creemos, ocurre con sus otros poetas a los que ha escrito versos: «Por Vallejo», «Aleph, Aleph», «Urgente a Octavio Paz», «El domingo en persona soñé con Juan de Yepes», «Almohada de Quevedo», «Adiós a Hölderlin», «Rimbaud», «A la salud de André Bretón», «No le copien a Pound» y otros más.

Para defender lo que estamos argumentando tomaremos como punto de partida las composiciones que dedicó a poetas chilenos, pero también las prosas que Rojas escribió sobre esos mismos escritores ya que, como afirma Eugenio Montejó, «Un rasgo definitorio de la prosa de Rojas viene dado por la escasa distancia que se aprecia entre ésta y su escritura propiamente poética»⁴; reforzaremos estos aportes con algunas entrevistas al autor.

«Carta a Huidobro»: Gonzalo Rojas subvierte el proyecto huidobriano

En una entrevista realizada a Gonzalo Rojas, ante la pregunta de qué autor más le ha influido en su poética responde: «Sobre todo de Vicente Huidobro. Vicente sembró en mi cabeza de muchacho la libertad, el proyecto libérrimo de la poesía. Además, tenía una gracia especial, era un cruce animal. Entre imaginación y coraje»⁵. En muchas de sus prosas

⁴ Eugenio Montejó, prólogo a Gonzalo Rojas, *Poesía esencial*, op. cit., p. 22.

⁵ Entrevista realizada por Manuel Rico para *Babelia. El País*, 30 de diciembre de 2000.

resaltará, además, que de Huidobro heredó el desenfado, y en la dedicada al poeta de *Altazor* insistirá en que «Personalmente vivo en diálogo con su espejo por lo menos desde 1933 –cuando empecé a leerlo casi niño– unos cuatro años antes de conocerlo en persona en su departamento de la cuadra 23 de la Alameda en aquel Santiago plácido y remoto (...) Una y otra vez, a lo largo de medio siglo, he reconocido mi filiación con el espíritu convulso y lúcido del binomio 1938-1939, con sacudón de parto hasta en el orden geológico (...) Pero la imantación huidobriana llegó a su plenitud en el proceso del '38 y casi todos los poetas jóvenes de esos días registramos su influjo, y fuimos literalmente atrapados por una relación dialéctica con su persona y con su obra» (369-370)⁶.

Respecto al poema, Gonzalo Rojas alude, a través de cuarenta y tres versos divididos en tres partes numeradas con caracteres árabes, a la cualidad profética de la obra huidobriana y, particularmente, el poema rojiano está directamente vinculado a *Altazor*, –y adelantamos que específicamente al Canto IV de esta obra; aunque la frase final del poema «de

⁶ En la entrevista «No me pongan flores encima. Pongan aire», *op.cit.*, Gonzalo Rojas ampliará esta información: «Ahí en la Alameda, en la cuadra 26, encima de una botica, vivía un hombre en un departamento, un tipo que iba y venía hacia París, que era muy raro en esa época. Vicente, Vicente Huidobro. Era un pije trasgresor. Un señorito, un niño bien, pero trasgresor. Se divertía, le parecía un cretinismo todo este cuento chileno. Altanero. Muy díscolo con los tontos, con los viejos, y muy abierto con los nuevos, con los jóvenes. Ese pasó por mí temprano, sin prosternación por parte mía. Yo tampoco fui del círculo de ellos. El Volodia estaba más cerca, el Eduardo Anguita. Había otros. Pero yo lo veía y me parecía de interés. Había muchos. Bueno. Y además me interesaron los poetas iberoamericanos, no sólo los poetas, había figuras de importancia».

repente», podría remitirnos al *Tout à coup* (1925) huidobriano. El poema se construye desde la incertidumbre y Gonzalo Rojas se siente proféticamente –como profética intentó ser la poética huidobriana– desconfiado con el futuro inmediato: «Poca confianza en el siglo XXI, en todo caso algo pasará». Sin embargo, ya desde los primeros versos hay una apuesta desafiadora al proyecto huidobriano a pesar de que la sintaxis es muy similar a la del poeta de *Altazor* por las atrevidas posiciones del sujeto y del predicado, del verbo y de los complementos; así como la aproximación de lo semánticamente inaproximable o contradictorio.

Vayamos por parte. En el primer bloque poemático, a diferencia de Huidobro, Gonzalo Rojas apuesta por una nueva humanización del universo que vendrá de «...otra física» que «en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra»; y en clave creacionista (e aquí la paradoja) Rojas crea un nuevo mundo poético que se distancia sustancialmente del imaginado por el poeta de *Altazor*, ya que el rojiano está excesivamente humanizado:

... no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
de las galaxias

Sin perder de vista la cosmología huidobriana Rojas, como decíamos, humaniza el proyecto creacionista; de ahí que apueste por un hombre que a diferencia del huidobriano sea «más humilde, más terrestre». Éste es sólo el inicio de un contraproyecto que se refuerza en la segunda parte del poe-

ma, una segunda parte en la que «Sin vaticinio» desaparecerán todos los elementos negativos del mundo actual que concretiza Rojas en las drogas, el pésimo cine y algo que personal y especialmente rechaza el autor, los «mercaderes del aplauso ignominioso». Frente a estos referentes negativos, «en la apuesta de la creación» todo volverá a ser como en el origen de los tiempos: «no pensaremos en inglés», «volverá a hablarse etrusco» y «se unirán los continentes», incluso se unirá la Antártida, y, como ha afirmado en versos anteriores,

... el ojo
volverá a ser ojo, el tacto
tacto, la nariz éter
de Eternidad...

Y es aquí donde de forma más explícita se entrevén términos huidobrianos por excelencia, especialmente los aparecidos en el Canto IV como anunciábamos antes. Si en este canto Huidobro proponía la renovación cíclica del arte, como ha señalado René de Costa⁷, en contraposición, Rojas ofrece la renovación cíclica de la humanidad, y el «éter» será el de la «Eternidad» y no el «eterfinifrete», esa eternidad finita que encontró Altazor en el citado canto.

En la última parte del poema, de clara negación mesiánica («Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá/ en la fecha...»), no dejará de afirmar con convicción absoluta lo que habrá de sobrevenir. Rojas acude nuevamente al lengua-

⁷ René de Costa, introducción a *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 1983 (2ª ed.), p. 34.

je creacionista huidobriano para afirmar que «... pájaros/ de aluminio invisible reemplazarán a los aviones» y, en esa nueva mutación de la humanidad y sin siquiera ser testigos de tal mudanza, el ser humano se convertirá en eterno («celebraremos el proyecto de durar») para, finalmente, como fruto de una maravilla permanente, ser «—como los divinos— de repente». Nos cabe la duda si en este último tramo de la «Carta a Huidobro», a quien no se le cita en todo el poema, Rojas está aludiendo al establecimiento final del reino de la poesía —como deseaba Huidobro—, en donde todo es posible, todo es portento y maravilla permanente, y también si finalmente se ha llegado a ese último horizonte que no es otra cosa que la poesía, como pensaba el poeta de *Altazor*. En cualquier caso, apuesta por un mundo más humanizado sirviéndose de imágenes huidobrianas y pensando, al igual que su compatriota, que en el reino de la poesía todo es posible, y así lo expresa Gonzalo Rojas, con ese desenfado que heredó de un maestro llamado Huidobro.

Gonzalo Rojas retrata y reivindica a Pablo de Rokha

De talante muy distinto será el poema que Gonzalo Rojas dedica a Pablo de Rokha (1894-1968), pseudónimo de Carlos Díaz Loyola, porque en estos versos hay una reivindicación del hombre y del poeta —como en la composición que dedicará a Jorge Teillier— y, asimismo, un retrato a modo de homenaje a aquel que, como afirma al final de la composición, «... Vino a su propia casa/ y los suyos no lo recibieron».

Pablo de Rokha, el que según Rojas fue un expresionista a su modo, ha sido el poeta chileno contemporáneo más apo-

calíptico, contradictorio, polémico, blasfemo, anárquico, dramático y, además, fue quien rompió con los moldes poéticos decimonónicos para iniciar una búsqueda totalizadora en la poesía chilena. Así lo demuestran algunos títulos de su abundante bibliografía como *Versos de infancia* (1916), *Los gemidos* (1922), *Satanás* (1927), *Suramérica* (1927), *Jesucristo* (1930), *Idioma del mundo* (1958), *Mundo a mundo* (1965) y *Mis grandes poemas* (póstumo, 1969).

El proyecto poético rokhiano, creo, tiene bastante que ver con el de Rojas; además, en la obra del autor de *Los gemidos* caben también temáticas y formas diversas como las amorosas, populares, épicas, trágicas, al igual que en la del autor de *Oscuro*. En una entrevista Gonzalo Rojas confiesa: «¡El Rokha poh! Por afinidades de temple. Yo con De Rokha. No hay que limitar, pero a De Rokha yo le celebraba esa espontaneidad, ese desafío, esa ruralidad esencial que tenía, más que Mariano Latorre, que era el pontífice del ruralismo; más que don Lucho Durán, a quien quise mucho»⁸.

El poema dedicado al autor empieza con una referencia al Macho Anciano «que nos dio el fundamento del instrumento»; esta referencia nos remite al «Canto del macho anciano», composición incluida en *Acero de invierno* (1961) y en la que De Rokha expresaba la angustia del Yo degradado por el paso del tiempo a través de la lucha entre un presente aniquilador y un pasado mitificado por la memoria, pasado que a su vez es visionado como un paraíso. De modo que, el único encuentro posible entre el hoy y el ayer está en un futuro que De Rokha describe a través de imágenes visionarias; por eso, según Rojas, «... nadie/ pudiera nunca haber llegado al alum-

⁸ En «No me pongan flores encima. Pongan aire», *op. cit.*

bramamiento/ con desenfado así diciendo tú/ al peligro». Estas primeras referencias al «Canto del macho anciano» en la composición de Rojas van seguidas de la referencia a «la república asesinada»:

... ninguno que no fuera su coraje para el abordaje
del vaticinio hasta el estremecimiento soplándonos lo que
ni el ojo vio antes ni la oreja oyó, la inmensidad
de la Herida el 58 con todo lo cruel
de su premonición en lava
líquida: *La república*
asesinada...

Pablo de Rokha poetizaba en uno de los fragmentos de la citada composición:

Caduco en «la República asesinada»
y como el dolor nacional es mío, el dolor popular me horada
la palabra, desgarrándome,
como si todos los niños hambrientos de Chile fueran mis
[parientes

Esta misma mención a *La república asesinada* aparece también en una de sus prosas rojianas, «De donde viene uno», en la que, creo, se nos aclara lo dicho en el poema que Rojas dedica a Pablo de Rokha; ya que el autor de *Metamorfosis de lo mismo* considera que Rokha se anticipó y «vaticinó la caída del Chile clásico y democrático (...) Me honro pues en nombrar aquí al más desconocido de nuestros «cosmogonautas», lo que se llama un «veedor» del mundo» (434).

A partir de estos juegos de intertextualidad poética, Rojas bajará a lo más puramente biográfico y contará –entiéndase

poetizará— la forma peculiar con la que De Rokha vendía sus libros. Sabemos de este poeta que vivió pobre y recorrió a pie, en tren o por carreta, casi todo el territorio nacional para vender puerta a puerta sus libros, obras que autoeditaba y que intentaba vender junto a pinturas, originales y copias de artistas nacionales: «Ingresé a la cofradía aventurera, trágica y dolorosa del vendedor viajero», y Gonzalo Rojas dirá:

... él mismo fue voceando con
su vozarrón por los caminos como una auriga encima
de lo destartalado de un carruaje viejo tirado
por cuatro jamelgos yendo y viniendo en la noche
fantasmal por lo polvoriento del polvo...

Sin embargo, Pablo de Rokha más que nunca fue un «veedor» de lo político a través de lo poético en su obra *Los gemidos* (1922), pues inició en Chile la poesía de ruptura con un extenso canto en prosa poética en el que expresaba la crisis nacional y la fragmentación del proceso social. En la citada obra, el hablante poético integra elementos de la economía, la política, la religión, la vida cotidiana, la represión sexual y asume todas las contradicciones del vivir actual como parte de la condición degradada del mundo; de ahí que Rojas compare este poemario con el de *Trilce*, no sólo porque fueron publicados el mismo año, sino porque le atribuye la misma grandeza (por ser «el primer injerto de expresionismo en nuestra poesía y mucho, mucho tremendismo» (433)) que al libro de Vallejo al afirmar que «¡De él venimos!» o, como dice en versos anteriores, «... De Rokha/ fue vertiente». Esta referencia literaria aparece nuevamente enlazada

con la biográfica: De Rokha se suicidó el 10 de septiembre de 1968 con la misma arma que usó su hijo, Carlos Díaz Loyola para suicidarse: «Comprendo que moriré bramando/ amarillo y horroroso de soledad», decía en uno de sus versos. Y Gonzalo Rojas alude a ese suicidio pero sobre todo a la posible hipocresía de homenajes después de su muerte, precisamente a aquel que no se los dieron en vida:

... Y nada
de liviandades con el muerto. Si se mató
se mató, nada de *Sic transit gloria mundi*,
con mortadela o algo así. No amó la gloria.

El autor de *Oscuro*, como es costumbre en estos poemas dedicados a poetas, ha seleccionado de toda la producción de un autor, en este caso de De Rokha, aquellos libros que dentro del proyecto poético rokhiano son el aporte necesario, acordes de referentes poéticos que se van combinando con los biográficos y que aparecen reforzados con términos de clara raigambre chilena como «pellín» o «amarditamiento».

No cabe duda de que Gonzalo Rojas sintió una enorme admiración hacia ese «padre violento» que fue «sílaba en el Mundo, vertiente» y que, como ocurre con los mejores poetas, fue «... él tocado/ por el rayo del/ no Dios...»

Gonzalo Rojas escribe a Nefthalí, el Pablo por antonomasia

Son muchas las ocasiones en las que Gonzalo Rojas ha tenido que hablar de los dos Pablos chilenos, Neruda y De Rokha, y al referirse al segundo ha apostillado «el otro Pablo»; y es que la fortuna y la rivalidad entre ambos Pablos

ha provocado que De Rokha sea, inmerecidamente, el segundón. Pero creo que en el caso de Gonzalo Rojas el otro Pablo ha tenido más incidencia en su obra, y más querencia, que el Pablo por antonomasia. De Pablo Neruda (1904-1973) aprendió, como dice en la prosa titulada «Borges», «cierto ritmo respiratorio que él aprendió en Whitman (tan caro a Borges)» (379) y que leer *Crepusculario*, *Veinte poemas*, *Tentativa del hombre infinito* y *El habitante y su esperanza* cuando tenía quince años fue «entrar en la tonalidad afectiva de Pablo, en sus experiencias y sus visiones, en el respiro mágico de sus ritmos» (372) porque de él «aprendimos a ver, a oler, a oír el mundo con su palabra, transidos de ella; arrebatados por ella; como por la de Huidobro y la del otro Pablo» (373). El Neruda de Rojas, sin embargo, es el de *Residencia en la tierra*: «este libro esencial. Antes bien lo leíamos y lo releíamos sin delirio alguno de interpretación, en la certeza de que eso no era la niebla ni el estrago, sino la semilla» (374)⁹. Estos juicios sobre la obra del autor de *Veinte poemas...* proceden de una prosa, «Neruda», escrita el 23 de septiembre de 1978 y, al final del texto, apunta algo que nos parece fundamental para entender el poema que dedica a Neruda, «Llamado Neftalí». Ese final reza así:

⁹ En una entrevista realizada por María Teresa Cárdenas, «Aprendiz inconcluso», Rojas abundará sobre la importancia de *Residencias*: «Neruda es fragmentariamente genial. En *Residencias* es un tipo genial, porque propone una visión sombría de la existencia de un tipo tremendo que no había estudiado a Heidegger y se metía con el tiempo, con la materia... Además con un lenguaje... el lenguaje balbuceante de *Residencias* sólo tiene par con el otro tremendo poeta que siempre lo ven más abajo de Pablo y no es así, que se llama Vallejo».

Lástima de tanta y tanta hermenéutica de adhesión total tanta por apenas el nombre. Seguro que él mismo estuvo siempre con el que lo leyó en la búsqueda y nada más. Porque no hay otro encuentro con la Poesía (374).

Del poema dedicado a Pablo Neruda llama la atención, de entrada, su título: «Llamado Neftalí», es decir, el verdadero nombre del poeta que él mismo cambió por el pseudónimo; por tanto, por parte de Rojas intuimos que ya desde el título hay una voluntad de reencuentro con el hombre verdadero, con Neftalí. Y es ese llamado a la verdad, al encuentro con el verdadero poeta, el que planea por toda la composición; una composición dividida claramente en dos partes: una primera escrita en verso y una segunda en la que Rojas escribe en el margen inferior derecho un texto en cursiva que es casi una apostilla a lo versificado¹⁰.

El poema está escrito después de la muerte de Pablo Neruda, «Se nos fue el único que hablaba con el Hado por nosotros», para añadir: «se/ nos cayó del encanto/ el encantador..», y es ahora el momento de –prescindiendo de todo lo que significó el hombre Neruda y su poesía– valorar otras cosas: «admírese ahora/ el Mundo de sus zapatos azules», palabras, por otra parte, de clara raigambre nerudiana. Pero lo más enigmático es el final del poema en el que Rojas escribe:

¹⁰ La apostilla al poema es una copia con ligeras variantes de uno de los párrafos de la prosa titulada «Neruda», y que hemos transcrito parcialmente más arriba; tan sólo se añaden dos frases inéditas, la que comienza, «Desabrimiento del respondo»; y la que termina, «No cuenta el nicho para la resurrección».

Tarros de agua
enfrién fama y fortuna, frescor
para el cemento.

Con esta sentencia creemos que nuestro poeta propone una nueva revitalización de la obra nerudiana, una nueva lectura que surja, irremediamente, ya enterrado el poeta. Lo que importa, al fin y al cabo, es cómo vivió la poesía y cómo la hizo vivir a los demás.

Gonzalo Rojas llora la muerte de Jorge Cáceres

Por lo dicho hasta estos momentos, y por lo que acaecerá, llegamos a la conclusión de que, como suele ocurrir, estas composiciones dedicadas a los poetas chilenos por parte de Rojas nacen como homenajes póstumos: hay siempre en ellos un intento de acercamiento –si es que en algún momento hubo disidencia– y un deseo de revalorizar –o de dejar en su justo punto– la obra de los autores homenajeados desde un punto de vista rojiano. De muy diferente talante, creemos, es el poema «Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres», porque de las composiciones que conforman este grupo es ésta la que brota de lo más profundo:

Pudo ser volcán, pero fue Jorge Cáceres
esta médula viva,
esta prisa, esta gracia, esta llama preciosa

Quizá es el poema en el que con más naturalidad y de forma más directa nuestro poeta expresa sus sentimientos: ambos fueron miembros del grupo de la Mandrágora y se cuenta que fue en el año 38 cuando Gonzalo Rojas presentó

a Jorge Cáceres al director de la revista *Mandrágora*, Braulio Arenas. Gracias a esta amistad que nació de la mediación de Rojas, Jorge Cáceres y el director de la *Mandrágora* colaboraron conjuntamente en las exposiciones surrealistas que se realizaron en Santiago en el año 41 y en el 43. Sin embargo, Gonzalo Rojas no hará referencia, al menos explícitamente, a experiencias vividas conjuntamente ni siquiera a sus poemarios (*René o la mecánica celeste* (1941), *Pasada libre* del mismo año, *Por el camino de la gran pirámide solar* (1943) o *El frac incubadora* (1946)); sino que irá a lo más profundo, a la esencia de lo temporal, para convertir a ese hombre y a ese poeta llamado Jorge Cáceres en inmortal. El autor de *René o la mecánica celeste* murió a los veinticinco años (1923-1949), pero su corta vida fue de tal intensidad, según Rojas, que a pesar de su muerte aún sigue entre nosotros. Será en el segundo momento del poema –en el primero Rojas ha hecho una reflexión sobre la lucidez y la sabiduría que el poeta desplegó en vida– en el que a la manera surrealista, como gustaba Cáceres, resucita al poeta entre nosotros:

Ahora está en la luz y en la velocidad
y su alma es una mosca que zumba en las orejas
de los recién nacidos:
–¿Por qué lloráis? Vivid.
Respirad vuestro oxígeno.

Palabras limpias, directas, sin fisuras, como el aire, como las de la transparencia del aire que son las que gustan a Rojas se concentran en este poema que no tiene ni más ni menos pretensiones que hablar de aquel que «anduvo tan lejos, tan libremente lejos/ que nadie vio su rostro».

Gonzalo Rojas habla de Lihn en «Sin Lihn»

Cuentan que Enrique Lihn (1929-1988) y Gonzalo Rojas tuvieron sus más y sus menos pero esto es algo común en la casa de los poetas; y es que Lihn, también según cuentan, era persona de carácter difícil, pero la poesía de Rojas tuvo siempre su lugar en los artículos que el poeta de Santiago escribió.

Enrique Lihn quiso dibujar en sus textos una poética ligada a la veta existencialista: le gustaba hablar de la muerte, del sentido y de la precariedad de la vida, y por ello buscó en sus propios versos un paraíso irremediablemente perdido; y por ello también buscó la escisión –no exenta de ironía– del hablante poético, de un hablante con instinto de supervivencia en una poesía voluntariamente contradictoria que buscaba –quizá sólo en la superficie– la destrucción de sí misma. Su obra, en síntesis, es el retrato del hombre angustiado entre las desgracias de la sociedad contemporánea; un tema de tal vigencia hace que su obra siga estando entre nosotros a pesar de que un cáncer se lo llevara en el año 1988 y, nuevamente, es a raíz de esta muerte que Rojas lo recuerde en el poema titulado «Sin Lihn». En esta composición, el poeta de *Metamorfosis de lo mismo* parte con una paradoja: «Lihn sangra demasiado todavía para hablar/ de Lihn ido Lihn» y, como ocurría en el poema dedicado a Neruda, «no importa lo del sepelio de la parábola/ de la corrupción del sepelio». De este inicio, de esta *introductio*, pasará a lo personal, a señalar la importancia de ese pacto –probablemente imaginario– entre ambos que le sirve a Gonzalo Rojas para abrir sus sentimientos y metaforizar sobre el momento presente. El poema sigue, «Cada uno/ en su U-Bahn bajo otro Spree/ irreal/

cada féretro/ en su corteza,/ cada nadie/ en su nadie». Por algunas indicaciones como «U-Bahn», metro en alemán, o «Spree», el río que pasa por Berlín, y por otras que aparecerán en el texto como «las gaviotas de Berlín», situamos al hablante poético, Gonzalo Rojas, en tierras berlinesas; aunque, quizá, lo interesante sea la utilización que el chileno hace de estos términos: ambos se encuentran bajo la tierra, uno vivo viajando en metro y otro muerto sepultado en la tierra, pero insiste, «cada nadie en su nadie». El sujeto poético, desorientado, «sin más allá ni más acá», recuerda a través de los puntos cardinales a una de las compañeras que tuvo Lihn («en el sur hacia el oeste Adriana la tristísima») y también a la hija de éste, Andrea, para casi concluir con: «—Ahora Lihn tiene la palabra». Más enigmático será el final, el verso «muro y muro», que podría ser interpretado como la imposibilidad de ir más allá de lo impenetrable, desde esa tierra, Berlín, en la que el muro quedará para la historia.

Gonzalo Rojas pacta con Jorge Teillier

Gonzalo Rojas dedica otra composición a otro de sus poetas chilenos, Jorge Teillier, en «Pacto con Teillier», poema que nace a raíz de la muerte del poeta de Lautaro. En este caso no se trata de un maestro o de un poeta mayor que el autor, ya que el escritor de *El árbol de la memoria* era más joven que el maestro Rojas. La amistad, mayor o menor entre ambos, fue un hecho pero sobre todo, la melancolía, los símbolos ancestrales y puros, los temas de la infancia y el recuerdo tan presentes en libros como *Para ángeles y gorriónes* (1956), *El cielo cae con las hojas* (1958), *El árbol de la memoria* (1961), *Poemas del país de nunca jamás* (1963), *Los*

trenes de la noche y otros poemas (1964), *Crónica del forastero* (1971), *Muertes y maravillas* (1971) y *Para un pueblo fantasma* (1978), no dejaron inmune al autor de *Oscuro*, como bien se demuestra en el poema. El texto, al igual que el dedicado a Vicente Huidobro, se divide en tres partes; pero aquí, a diferencia del mencionado, la presencia del yo poético, es decir, la experiencia personal de Rojas es notoria. El poema es un homenaje, sobre todo, a la persona de Teillier y en él Rojas va entrelazando datos autobiográficos, experiencias vitales, obsesiones, gustos, etc.; pero también es un poema de dolor, de desamparo.

En la primera parte de «Pacto con Teillier», Rojas anuncia ya el motivo de la composición: «Lo que pasa con el gran láríco es que nació muerto de sed», verso clave para el desarrollo de los siguientes. Jorge Teillier, como se sabe, fue el máximo exponente de la llamada poesía láríca, es decir, la poesía del lugar de origen, la poesía de frontera de la que fueron precedentes los chilenos Efraín Barquero o Rolando Cárdenas. A éste tipo de poética Teillier dedicó dos proclamas, dos artículos a manera de manifiesto: «Los poetas de los lares» (1965) y «Sobre el mundo donde verdaderamente habito» (1968), y en el primero de ellos incluye una de las obras de Rojas, *Contra la muerte*, como perteneciente a esta corriente poética¹¹.

¹¹ En una entrevista realizada al autor, Rojas apunta a este respecto: «Eso sí que, les aseguro, lo tuve yo: apertura. Fui de mundo. Y no presumo. Se me dio así. Por eso alguna vez tuve pequeñas diferencias con este niño maravilloso que se nos ha muerto hace poco, Jorge Teillier. Jorge tenía un gran sentido de la poesía. Un sentido del límite. Cuando hablo de poesía del límite quiero decir rigor. Pero él le daba con la idea de los lugares, de los lugareños, lo que llamaban los lares; creía que estaba descubriendo el mundo con mostrar aquello. No caía en el paisajismo, yo sería

Como también apunta Rojas «nació muerto de sed» y continúa anunciando, «y no la ha saciado». No sólo los amigos del poeta, eran muchos los que conocían el alcoholismo del escritor de Lautaro y que su muerte fue consecuencia de su impulso desmesurado a la bebida, como él mismo anunciaba en poemas como «Paseos con Carolina»:

No te importa
que me jale la barra del Bar
como dices con tu acento de Cuyanquén, Palermo, o Puente
de los Suspiros

De ahí que más adelante Rojas lo califique de «dipso y mágico»; pero también en esta primera parte nos habla de su muerte en «Valparaíso este lunes», lugar en el que falleció el poeta, en el hospital Von Buren el 22 de abril de 1996. Los datos de dipsómano y de poeta lárlico se enriquecen con la identificación que Rojas hace de Teillier con el alerce:

dipso y mágico hasta el fin entre los últimos
alerces que nos van quedando –¡yo
también soy alerce y sé lo que digo!–: lo que nos pasa
con este Jorge
Teillier es que ha muerto

un falsario si dijera eso. No era un costumbrista ni un paisajero. Pero él quería hablar de esa infancia y remitirse a los trenes de Chile, y a los juegos así, de lo muy inmediato. Muy importante. Casi lo vernacular, y algo trascendido. En cambio yo, que era tan de pueblo, y más bajo que él de clase social, yo era más del poverío, a mí se me dio el mundo desde temprano. Yo fui poeta mundano. Mundano de mundanidad real. Y los dioses me ayudaron en eso».

Identificación ésta última –ambos son como el alerce, árbol de gran tamaño y madera resistente– que simboliza el amor a la naturaleza y también la resistencia ante los vientos y mareas de la vida.

En la segunda parte del poema, el yo poético del escritor Rojas se inmiscuye en los versos:

Y yo aquí sin nadie, vagabundo sin él, en el carrusel
de la Puerta del Sol, vacío
entre el gentío, errando
por error...

Y el poeta dolorido, errante por las calles de Madrid, por los metros de Madrid, no es más que un sujeto vagabundo, un errante, un desterrado en la gran ciudad al igual que los personajes poéticos de Teillier; de este modo el poeta Rojas pasa a convertirse en uno de los sujetos poéticos que deambulan desterrados en los versos del poeta de Lautaro. Pero el autor de *Metamorfosis de lo mismo* va más allá, en este deambular por las calles madrileñas conecta con uno de sus poetas preferidos, Quevedo, para identificar vivencialmente la experiencia quevediana con la teillierana y de ahí surgen, intertextualmente, versos quevedianos:

por la calle del Arenal a la siga de Quevedo
que algo supo de la peripecia
del perdedor, y algo y algo
de las medulas que han gloriosamente ardido

El último verso, perteneciente al conocido soneto quevediano «Amor constante más allá de la muerte», sirve de engarce con una tercera parte en la que vuelven, nuevamente,

las referencias personales a Teillier: «Ay, polvo enamorado, ya este loco habrá/ entrado en la eternidad de su alcohol»; y es a partir de aquí donde surge el desarrollo poético del mundo de la niñez –tan presente en la poética de Teillier–, el sur lluvioso de Lautaro, sus amores y sus odios con otro gran poeta chileno, Enrique Lihn, quien «le habrá llenado la copa» para huir de la escalofriante realidad, razón por la que decían que Teillier bebía desmesuradamente. De las referencias personales se pasa a las literarias al citar a uno de los escritores preferidos de Teillier, Sergei Esenín, quien «le habrá abierto la puerta alta al gran despiadado/ de sí mismo»; y el propio poema se convierte en «mi pacto que no firmamos a tiempo» y en un homenaje en el que Rojas sintetiza al poeta y al hombre llamado Jorge Teillier.

Faltaría, entre estos pilares de la poesía chilena, la poeta Gabriela Mistral. No existe, al menos explícitamente, un poema dedicado a ella, pero sí una prosa, «Mistraliano», en la que Rojas la califica como «piedra fundadora como nadie» (368). Si la poética mistraliana poco tiene que ver con la rojiana no es menos cierto que Gonzalo Rojas siempre tendrá palabras de agradecimiento a la que se detuvo a poetizar con palabras mínimas las grandezas de Chile, y la que nos entregó en sus versos la «palabra desollada» como bien dijo Gonzalo Rojas.

7. JUAN RODOLFO WILCOCK: POETA DE DOS PATRIAS Y DE DOS LENGUAS

La historia personal y literaria de Juan Rodolfo Wilcock es uno de los pocos casos de transculturación que de forma pura el lector puede encontrar en la historia de la literatura hispanoamericana. El hecho de haber nacido en Buenos Aires en 1919 determinó que su obra estuviese enmarcada en un ámbito literario concreto y que fuese reconocida como una de las voces poéticas más representativas de los años cuarenta en Argentina. Su traslado voluntario a tierras italianas –con tonos de exilio por sus diferencias con el gobierno peronista–, precisamente en el momento en que debiera haber empezado a dar los mejores frutos poéticos en su país natal, y el hecho sin duda significativo que cambiase de lengua –ahora será la italiana su medio de expresión–, llevó a su obra por un rumbo paradójicamente mucho más complejo por lo que a la originalidad poética se refiere, hasta su muerte en Lubiano di Bagno Regio (Viterbo) en 1978. Sus reservas hacia el mundo cultural y literario argentino –a partir de su estancia en Italia– provocarán incluso el olvido voluntario de lo bonaerense en sus versos, y lo italiano, y por exten-

sión lo europeo, acabarán siendo referentes de su creación literaria¹.

Esta circunstancia, provocada por un cambio tan repentino y radical de una geografía a otra, determinará que la figura de Wilcock sea tan desconocida para los argentinos como para los italianos², a pesar de que tanto en Buenos Aires

¹ En este punto habría que distinguir entre su obra narrativa y la poética. Como afirma Daniel Balderston en «La literatura antiperonista de J.R. Wilcock», *Tramas (para leer la literatura argentina)*, IV, 8, 1998, pp. 45-54 (este artículo, del cual citamos, apareció con el mismo título en *Revista Iberoamericana*, 135-136, abril-septiembre, 1986, pp. 573-581), en sus novelas escritas en italiano, como *L'ingegnere*, Wilcock reflexiona sobre la patria lejana «siendo profundamente argentino en la temática de sus obras y en ese cosmopolitismo irreverente que aprendió de Borges» (p. 48); contrariamente a lo que ocurre en su poesía donde desaparecen las referencias a lo argentino como veremos a lo largo de estas páginas.

² Hasta la fecha, la obra de Wilcock no ha tenido, como el resto de autores de su generación, un aporte bibliográfico destacable. Anotaremos a continuación algunos trabajos sobre Juan Rodolfo Wilcock, prescindiendo de los que citemos a lo largo de estas notas: AA.VV., «Dossier J.R. Wilcock», *Diario de poesía*, 35, primavera 1995, pp. 13-25; Horacio Armani, «El caos como teoría de la existencia», *La Nación*, 15 octubre 1961; Daniel Balderston, «Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock», *Revista Iberoamericana*, 125, octubre-diciembre 1983, pp. 743-752 y «Civilización y Barbarie: un topos reelaborado por J.R. Wilcock», *Revista de temas hispánicos*, Oklahoma State University, 1989, pp. 57-61; Oscar Bietti, «Wilcock y *El caos*», *La Prensa*, 4 junio 1961; Raúl H. Castagnino, «*Teatro in prosa e versi*», *La Prensa*, 14 octubre 1962; Luis Chitarroni, «La nieve y su reflejo», *Sitio*, 3, agosto de 1983, pp. 10-15; Eduardo González Lanuza, «Juan Rodolfo Wilcock», *Ensayos de poesía lírica*, *Sur*, 132, octubre 1945, pp. 111-115; Ricardo Herrera, «Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica», *La ilusión de las formas*, Buenos Aires, El imaginero, mayo 1988, pp. 53-78; H.A. Murena, «*Sexto*, por Juan Rodolfo Wilcock», *Las ciento y una*, 1, junio 1953; César Rosales, «Wilcock, *Paseo sentimental*», *Sur*, 145, noviembre 1946, pp. 80-83. Sorprendentemente, en una noticia publicada el 26 de diciembre de 1998 (p. 24) en el suplemento

como en Roma tuviese contacto con los principales representantes de la literatura del momento y una notable obra poética —a la que haremos referencia a lo largo de este artículo—, además de cuentos, novelas y obras teatrales. A este olvido contribuye seguramente que la poesía de Wilcock no se ajusta siempre a corrientes literarias concretas o a movimientos culturales determinados:

... l'opera poetica di Wilcock in italiano apparirà come la zona più segreta e felice di una multiforme attività di scrittore: appartata, fuori da ogni 'linea', naturalmente elegante, alleggerita da sempre di ogni zavorra ideologica³.

La adopción de una nueva lengua, no extraña para el poeta por la procedencia italiana de su madre, determinó que, como se afirma en la contraportada de su libro *Poesie*, la adaptación fuese rápida y su poesía en italiano adquiriese una riqueza inaudita exenta en la obra en español:

... in brevissimo giro di tempo, Wilcock cambiò insieme lingua e pelle: e riapparve come un poeta che immetteva nella

cultural de *El País*, en *Babelia*, los principales editores argentinos destacaban «al olvidado J.R. Wilcock por *El esteroscopio de los solitarios*», libro que ha tenido notables ventas en estos últimos años.

³ Contraportada del libro *Poesie* de J.R. Wilcock, Milán, Adelphi Edizioni, 1980 (segunda edición, 1993). Este libro incluye poemas y poemarios escritos en italiano, *Luoghi comuni*, *I tre stati*, *La parola morte*, *Italienisches Liederbuch*, *Poesie inedite* y la traducción, realizada por él mismo, de algunos de los poemas escritos en español con el título *Poesie spagnole*. A este apartado le precede una «Introduzione» del autor redactada en tercera persona donde habla de su evolución poética y relata las circunstancias en que fueron escritos esos poemas.

lirica italiana un inaudito timbro agrodolce, una maestria alessandrina, una capacità di sprezzatura tale da spingerlo –una volta «letti tutti i libri»– a tentare le rime più antiche, más elementari, más proibite.

Corroborando las palabras citadas anteriormente, y revisados previamente los motivos y temas de su poesía escrita en español y en italiano, no creemos que sea cierto, como el propio autor afirma hablando de sí mismo en tercera persona en la «Introduzione» a las «Poesie spagnole» del citado libro *Poesie*, que desde el año 58, fecha en la que se instala en Italia, «spinto da una serie pittoresca di casi, egli non accetta di cambiare lingua e pubblico, e avvalendosi di aiuti e di sotterfugi, comincia a scrivere una specie di italiano»⁴. Lo cierto, en cualquier caso, es que Wilcock sí cambia de lengua, también cambia de público, e incluso de estilo, como trataremos de ver a lo largo de estas páginas.

Desde Buenos Aires con amor

Libro de poemas y canciones (1940); *Ensayos de poesía lírica* (1945); tres poemarios publicados en 1946, *Persecución de las musas menores*, *Paseo sentimental*, *Los hermosos días* y, finalmente, *Sexto*, de 1953, son las obras que componen su aportación poética en español, y que le hicieron merecedor de convertirse en «el mejor representante de un intimismo neorromántico especialmente interesado en la experiencia amorosa», o ser considerado «el poeta más sensacional del momento», como afirmó César Fernández Moreno; a estos

⁴ *Poesie*, p. 177.

libros hay que añadir sus colaboraciones en la revista *Sur*, y la elaboración de una obra de teatro, *Los traidores*, con Silvina Ocampo publicada, pocos años antes de instalarse definitivamente en Italia, en el 56.

Estas obras y el nombre de Wilcock quedarían ligados a la llamada «Generación del 40», con poetas como Vicente Barbieri, César Fernández Moreno, Juan G. Ferreyra Basso, Miguel G. Etchebarne, Daniel Devoto, Basilio Uribe, Eduardo Jonquière, Alfonso Sola González, José María González Unsain, Miguel Ángel Gómez y, quizá el más conocido e innovador de este grupo, Enrique Molina, o los prontamente desaparecidos, Jorge Eduardo Bosco y Ana María Chouhy Aguirre, poetisa a quien Juan Rodolfo Wilcock le dedicará su libro *Los hermosos días*⁵. El grupo, que como se sabe compartiría experiencias literarias con Jorge Luis Borges, fue clasificado por la crítica de neorrománticos. Sus referentes inmediatos serán, con el primer Neruda, los escritores de la «Generación del 27»: Alberti, Lorca, Aleixandre, Salinas, Cernuda; europeos como Rilke, Hölderlin o Novalis; y «del pasado (argentino) sólo estiman» —como afirma Anderson Imbert— «al Lugones de los *Romances de Río Seco* y a algunos «martinfierristas» casuales: Borges, Bernárdez, Molinari, Mastronardi, Marechal»⁶. Este grupo reaccionó contra el hermetismo de la vanguardia precedente y, como anota Car-

⁵ Como afirma Carlos Giordano («Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina», *Revista Iberoamericana*, XLIX, 125, octubre-diciembre 1983, p. 785), la actividad del grupo empezó en 1935 y fue activa y coherente hasta 1945. Crearon revistas como *Canto*, *Verde memoria* (dirigida por Wilcock y Ana María Chouhy Aguirre) o *El 40*.

⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, México, FCE, 1970, p. 350.

los Giordano, «significaron, más bien, una irrupción del proceso iniciado por lo que hubo de vanguardismo en los grupos literarios de los años veinte»⁷.

Sin embargo, la mayoría de los citados autores, más allá de lo neorromántico, encauzarán su creación poética a través de diferentes orientaciones: unos buscan la línea filosófica, otros la esencia de la tierra, algunos la herencia de la poesía española o la creación a través del surrealismo, y Wilcock se recreará en un tono cargado de romanticismo⁸. A pesar de las diferentes formas de creación, todos los componentes de este grupo tendrán como centros temáticos la *infancia* y la *muer-te* «sentidos en su caso de una manera experimental»⁹, y preferirán las formas tradicionales y, a veces, poemas de inspiración popular¹⁰. De esta línea creadora participará Wilcock, aunque se desvinculará de ese «deseo de auscultar las palpitaciones del país en su geografía»¹¹, como hicieron otros miembros de la «Generación del 40»¹².

⁷ *Op. cit.*, p. 789.

⁸ *Vid.*, César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panoramas y muestras de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 351.

¹¹ *Ibid.*

¹² Carlos Giordano, *op. cit.*, apunta que en los poemas de este grupo la individualidad, subjetividad, sentimentalidad y la inminencia del caos acentuaron el conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo con un profundo sentimiento de fracaso. Temas como la *nostalgia* y la *patria* serán recurrentes en sus versos (p. 788). El propio Giordano destaca que determinados acontecimientos históricos en Argentina, como el golpe militar de Uriburu en 1930, el posterior golpe militar de 1943, los movimientos populares del 45 y la creciente burocratización del régimen peronista y la represión política contribuyeron a que estos poetas se imbuyesen en un extremo subjetivismo y en una poesía neorromántica. No les afectó sólo la situación política y social de

Este factor diferencial que acabamos de mencionar determinará que en su creación poética escrita en español tenga más peso el modernismo exquisito y decadentista de *Las montañas del oro* (1897) o *Los crepúsculos del jardín* (1905) de Leopoldo Lugones que los *Romances del Río Seco*, obra –como ya hemos apuntado– especialmente valorada por sus compañeros de grupo. Además, Wilcock compartirá con Lugones la importancia de la rima como elemento esencial para la poesía (los críticos italianos reseñaron la capacidad wilcockniana para innovar en este campo), y también la trascendencia que el adjetivo tiene que tener en la poesía; pero en este último punto surge una divergencia notable entre ambos: mientras que para Lugones el adjetivo debe servir fundamentalmente para contener las imágenes y para crear la luminosidad de los cromatismos, Wilcock instrumentaliza el adjetivo para crear la imagen misma. Esta característica estética se mantendrá en la obra escrita en español y se intensificará en los versos escritos en italiano.

En su poemario de 1940, *Libro de poemas y canciones*¹³, se detectan ya alusiones netamente románticas, o bien clasi-

su país, sino también ciertos acontecimientos como los gobiernos dictatoriales de Europa, la guerra de España, la invasión de Polonia por Alemania y Rusia y el inicio de la Segunda Guerra Mundial (p. 787); referencias a estos hechos también aparecerán en la «Introduzione» de Wilcock a *Poesie*. Asimismo, la importancia de estos acontecimientos en la «Generación del 40» también serán descritos por Claudia Baumgart y otros en «La poesía del 40. Introducción», *Capítulo*, Monográfico «La poesía del 40», 105, 1988, pp. 169-170.

¹³ Este libro recibió un premio de poesía otorgado por la antigua dirección de la revista *Martín Fierro*, y el jurado estuvo compuesto por Jorge Luis Borges, Eduardo Lanuza y Luis Emilio Soto. Con este mismo libro recibió el Premio Municipal de Poesía y el de la SADE. *Vid.*, «Cronología de J.R. Wilcock», en *Tramas (para leer la literatura argentina)*, IV, 8, 1998, pp. 16-17 (cronología completa, pp. 15-42).

ficables de modernismo tardío. El amor puebla los primeros poemas del libro y, como afirma César Fernández Moreno,

vuelve a sentir y hace sentir al hombre como una criatura desnuda divagando sobre una tierra paradisíaca compuesta de elementos primarios, llanuras, cielos, ríos y bosques sometidos a las fuerzas elementales del espíritu¹⁴.

El sentimiento aparece intensificado mediante un uso especial de la adjetivación, como ya hemos comentado, porque «la poesía de Wilcock tiene que violar, forzar ese lenguaje, llevarlo a contorsiones gramaticales por momentos extravagantes, para reconquistar la frescura»¹⁵. Empero, la intensificación aludida se completará con el empleo peculiar de las preposiciones y de los adverbios para conseguir efectos inesperados como podemos ver en los siguientes versos: «la luna descansaba *casi toda* en el agua fresca», «la besaba en los brazos *hasta después* de las orejas», «con los ojos *sobre* la sombra se quedaba una jovencita», «desplegada *entre* el sol sobre su rama», etc. Como apunta el propio autor:

... il ventenne autore (...) fu soprattutto spietato con averbi e preposizioni; mediante il solerte scambio di queste particelle che spesso segnano i rapporti spaziali, egli intendeva ricomporre il mondo visivo. L'ucello non era per lui sull'albero, bensì dentro l'albero, o attraverso l'albero, o per l'albero. Conversione dura da rendere in italiano; perciò del

¹⁴ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 256.

¹⁵ *Ibid.*

suo *Primo libro di poesie e canzoni*, scritto appunto a vent'anni, gli è sembrato doveroso riportare soltanto una lirica, a titolo semmai dimostrativo¹⁶.

A pesar de la originalidad de sus versos por esta inusual fruición prepositiva, el valor poético queda mermado por un anquilosado tratamiento del tema amoroso y, sobre todo, por la insistencia de un modernismo al uso por el que la vanguardia pasa sin dejar huella.

Después de un quinquenio de reflexión poética, Wilcock reaparecerá en la escena poética con una intensidad creativa sorprendente: *Ensayos de poesía lírica*, *Persecución de las musas menores* y *Los hermosos días* serán los nuevos títulos que conformarán todo un corpus en el que el escritor, sin olvidarse de referencias propiamente modernistas –jardines desolados, hojas secas, espíritu triste, sueño, lluvia, paisajes viejos y melancólicos, príncipes, ciudades damascadas o personajes mitológicos–, sigue insistiendo en el *amor*, un amor decadentista que se reviste de *sombras* y de *noche*; pero también, y enfáticamente, aparece la *muerte*, hallazgo conceptual que seguirá, y con abundancia, en su obra poética italiana. A estas referencias se unirán otras reflexiones sobre el *tiempo pasado*, entendido siempre como un tiempo mejor; consecuentemente, los temas de la *infancia* y, acaso, de la *juventud perdida*, serán motivos que enriquecerán el tema amoroso descrito en un paisaje crepuscular muy distante, en cualquier caso, del bonaerense y, por extensión, del latinoamericano. Ceñida a esta tradicionalidad poética de los contenidos se encuentra la forma: estrofas marcadamente clásicas y

¹⁶ En *Poesie*, p. 175.

enriquecidas por continuas metaforizaciones y sinestesias. Para completar los libros publicados en 1946, se edita, en este mismo año, *Paseo sentimental*, obra también de *memoria y recuerdo* en la que sonetos y estrofas clásicas, pero además —y ésta es la novedad— canciones de corte popular le sirven al poeta para recrearse en descripciones tocadas por un convencional modernismo:

Allí una vasta bóveda refleja
un estanque y un cisne ensimismado,
los fantasmas que ascienden a un estrado,
y el ruiñeñor que en soledad se queja
(...)

Me dicen en murmullos inaudibles
que preferiste entrar a ese cristal
azul a veces, de ágata inmortal,
huyendo de estos ámbitos terribles¹⁷.

Las referencias modernistas se enriquecen con la presencia continuada de seres mitológicos, incluso con interpretaciones literales de algunas historias como la de «Hero y Leandro» que conforman la primera parte del libro. Las citas de personajes y de lugares comunes de la mitología clásica, como hemos anotado, se repetirán a lo largo de todo el poemario: Caronte, Artemisa o Venus, serán musas constantemente visitadas; sin embargo, esta presencia y el tono acostumbrado se interrumpe en la quinta parte del libro, «Canciones de dos provincias», donde el poeta se convierte en plenamente popular. Es importante destacar esta variante

¹⁷ Juan Rodolfo Wilcock, *Paseo sentimental*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946, pp. 18-19.

dentro del poemario porque no ha sido frecuente en su obra anterior y no volverá a aparecer hasta su primer libro poético italiano. Tanto en este caso, «Canciones de dos provincias», como en «Liriche e canzoni da 'La notte di san Giovanni'», perteneciente a *Luoghi comuni*, Wilcock se acercará momentáneamente a las raíces populares de sus dos culturas, la argentina y la italiana.

A modo de resumen, sobre los libros poéticos escritos entre 1941 y 1946, nos dice Fernández Moreno: «... su poesía se ha metodizado y racionalizado: metodizado porque ataca el tema del amor sistemáticamente, por fragmentos más pequeños y expresables; racionalizado, porque lo hace de una manera más lúdica y más sujeta a su forma». Sin embargo, y como sigue señalando César Fernández Moreno:

... se advierten –como en el primer libro– intenciones poéticas tal vez caprichosas; ingenuidades tal vez excesivas; un excesivo prurito de probar las más diversas técnicas, con rebuscada deliberación formal y conceptual, y, lo que es peor, una excesiva capacidad para llevar tales pruebas a buen término (...) un progresivo aislamiento en círculos cada vez más exquisitos y amanerados, cierto deseo de usar la poesía como expiación o como injuriosa caricatura de sí misma¹⁸.

Esta introversión «exquisita» y «amanerada» es justificada por el autor por la desoladora situación en la que quedó el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, y que invitaba al intelectual a la reflexión y a la contemplación para poder reconstruir simbólicamente lo destruido:

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 257 y 258.

Perciò el poeta adopera così liberamente il metro tradizionale, la rima primigenia e il sentimento cristallizzato, che oltre al profondo bisogno storico fungevano soprattutto da astuti strumenti, necessarie maschere per nascondere provvisoriamente il viso e non venire confuso nella folla disorientata dei ritardatari saltellanti dalla poesia senza senso alla poesia impegnata, rami del gran albero allora cadenti e poi caduti. Non può dirsi tuttavia che l'uso e l'abuso quasi pionieristico delle suddette maschere siano giovati molto alla reputazione del poeta¹⁹.

Unos años después, en el 1953, el autor argentino publicará su último libro escrito en español: *Sexto*. El poemario, compuesto por cuatro partes, no se aleja excesivamente de su producción inmediatamente anterior, los elementos modernistas y la mitología vuelven a recorrer sus versos, aunque sí observamos un cambio en la última parte del libro, «Epitalamio», donde el poeta introduce elementos innovadores, más cercanos al ámbito de la vanguardia que al tan repetido modernismo de sus composiciones. Por supuesto, como en toda su obra, el *amor* será el tema central, pero en esta última parte el tratamiento se aleja de la literatura propia de comienzos de siglo. Una sutil ruptura se hace patente en su poesía, ruptura que será aprovechada y servirá de enlace, como ya veremos, con la poesía escrita en italiano; pero esta modificación, para el lector conocedor de la obra en español, tendrá más trascendencia de la esperada. Reveladoras, en este punto, son las palabras del autor:

¹⁹ *Poesie*, p. 176.

Il sesto libro, per un eccesso di cronologia intitolato *Sesto*, raccoglie invece le poesie, forse più meditate, scritte tra il 1945 e il 1951. Dopodiché, il suo mestiere ormai confermato e la sua reputazione completamente rovinata, l'autore si rivolge all'ozio, alla lettura, alle distrazioni dell'esilio e del teatro²⁰.

Cinco años después de la publicación de este libro, el poeta emigra a Italia. Tal vez, esta vuelta a los orígenes maternos provocó que nuestro autor renovase su espacio cultural y vivencial y que ello tuviese especial incidencia en su creación. Su actividad literaria en tierras italianas sobrepasa en mucho a la argentina, y como resalta César Fernández Moreno «recomienza con éxito su carrera literaria». Al poco tiempo de estancia en Italia publica un libro de cuentos, *Il caos*, otro de notas y apuntes, *Fatti inquietanti*, *Teatro in prosa e versi*, y su primer poemario italiano, *Luoghi comuni*, «un poema que, escrito en castellano y rechazado por una editorial argentina, fue traducido con mayor fortuna: obtuvo el premio Lentini, de 400.000 liras». Sin duda, su traslado al viejo continente supuso algo más que un cambio de piel. Su transformación y el rechazo a su propia actividad literaria argentina quedan patentes en las palabras que Wilcock escribió a César Fernández Moreno:

Al escribir yo a Wilcock pidiéndole sus últimas producciones, me contesta: «tengo algunas poesías en castellano, apenas para hacer un librito, pero no creo que valga la pena copiarlas. Desde hace tres años escribo solamente en italiano; dentro de unos días aparecerá un grueso libro de teatro

²⁰ *Ibid.*, p. 177.

en verso, y después otros libros, pero no son suficientemente mediocres como para interesar al público de habla española»²¹.

César Fernández Moreno completará la respuesta de Wilcock con el siguiente comentario: «Éste es el mismo Wilcock que decía, diez años atrás: 'Miro hacia Buenos Aires,/ costumbre natural de los ausentes'».

Ciao, ciao, Buenos Aires

En el momento que Juan Rodolfo Wilcock se instala en Italia se convierte en un escritor conocido y con cierta reputación entre los intelectuales italianos²². Su actividad se iniciará con la publicación de algunos artículos sobre temas de actualidad en periódicos importantes: *Il Mondo*, *La Nazione*, *Sipario*, y tendrá una columna fija, «I segni del tempo», en *La Voce reppublicana*, donde colaborará hasta su muerte. Un dato significativo y corroborador de lo que hemos apuntado está en un comentario que Italo Calvino le hizo a Elemire Zolla en una carta fechada el 28 de junio de 1958, donde en la posdata apunta lo siguiente:

²¹ *Op. cit.*, p. 258.

²² Como afirma Héctor Bianciotti («La felicidad del poeta», *La Nación*, 1 febrero 1998, p. 1), «A partir de 1972, después de haber visto editadas sus obras por Bompiani y Einaudi, entre otros, Wilcock tuvo la suerte de ser publicado por Roberto Calasso, gran ensayista y factótum de una de las mejores editoriales europeas: Adelphi. Fue una oportunidad de privilegio, por cuanto Wilcock ha sido uno de los primeros escritores vivos que figuró en un catálogo consagrado a escritores de Mitteleuropa y, principalmente, a los muertos ilustres».

P.S. Me he divertido mucho leyendo el anti-Zivago de Wilcock, que a menudo da en el clavo. No sobre el método de composición de los cuadritos, que también es, sin embargo, una prueba de coherencia formal, sino sobre la vanalidad de ciertas argumentaciones y sobre las declaraciones no probadas de santidad de Zivago (que yo también observé en mi ensayo)²³.

Su labor como columnista se completa con la de traductor: el teatro de Marlowe, obras de Joyce, uno de sus escritores preferidos²⁴, y *Per le strade di Londra* de Virginia Woolf, entre otras. Su fama como traductor en tierras italianas queda patente en la confianza que Italo Calvino deposita en el argentino en una carta fechada el 14 de abril de 1965:

Querido Wilcock,/ te hago mandar un libro para traducir, el nuevo libro de Dahlberg, *Because I was flesh*. Si te gusta (a mí me gusta mucho) (...) y si te sientes con ánimo para afrontar sus constantes vuelos de transfiguración enfática, es una traducción que necesitaríamos con cierta urgencia. Nos telefonamos la semana próxima, apenas regrese a Roma. Chao²⁵.

²³ En Italo Calvino, *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)* (ed. de Giovanni Tesio), Barcelona, Tusquets, 1994, p. 145.

²⁴ De esta manera describe Ruggero Guarini la atracción de Wilcock por Joyce y por Wittgenstein: «Pero tampoco él trabaja: escribe poemas y cuentos, pergueña algún artículo para la prensa, traduce dramas elisabethianos y, echado en un diván, lee y relee a Joyce y Wittgenstein», en «Evocación» a *La sinagoga de los iconoclastas* de Wilcock, publicada en la editorial Anagrama de Barcelona en 1981 y traducida por Joaquín Jordá.

²⁵ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 277.

La publicación de obras en prosa, en algunos casos al más estilo borgiano, se suceden hasta su muerte: el ya citado *Il caos*, *La sinagoga degli iconoclasti*, *Lo stereoscopio dei solitari*, *I due allegri indiani*, *Parsifal*, *L'abominevole donna delle nevi* e *Il libro dei nostri*; y *Frau Teleprocu* escrito con Francesco Fantasia. Sin duda, la narración y las crónicas periodísticas ocuparán, como no había ocurrido en Buenos Aires, gran parte de sus preocupaciones literarias.

En el ámbito poético su actividad no será menos incesante, como demuestran los tres libros de poemas que publicará a partir de ahora. En el año 61 sale a la luz *Luoghi comuni* (en la editorial Il Saggiatore de Milán). Si el lector conoce su obra poética escrita en español no observará muchos cambios en los poemas que encabezan el libro: los temas de la *muerte*, la *infancia* y las citas de algunos personajes de la mitología clásica y bíblica (Adán, Odiseo, Circe), nos remiten al Wilcock conocido. Sin embargo, una lectura más atenta nos muestra que nuevas e interesantes transformaciones empiezan a introducirse en sus versos: la dialéctica *anima/corpo*, la presencia de la universalidad (*l'universo/universale*) y del tiempo (*tempo*) suponen ya un cambio respecto a su poética anterior. Las diez primeras composiciones que encabezan el poemario, y que dan nombre al libro, son las que no fueron publicadas en Argentina y sí premiadas en Italia, como apuntaba más arriba Fernández Moreno. Más sorprendente si cabe será la siguiente parte del libro, titulada «Europa», donde nuevas geografías habitan los poemas: Estoril, París, Londres, Moscú, o ciudades italianas como Venecia, Rávena, Milán y ¿casualmente? la ciudad argentina de Mendoza, ciudades que conformarán espacios hasta ahora inéditos en sus versos; la desechada ambientación crepuscular y el empleo

de versos libres nos confirman que estamos ante una nueva y sorprendente poética.

Tras «Europa», aparecerán dos epígrafes, «Epitalamio» y «Temi», inéditos para el lector italiano, pero que son traducciones casi literales de las dos últimas partes del último poemario escrito en español, *Sexto*.

En «Epitalamio», corpus amoroso compuesto por siete poemas, sólo cambia –sorprendentemente– los versos que en páginas anteriores citaba Fernández Moreno: «Miro a Buenos Aires/ costumbre natural de los ausentes», que se han convertido en: «Volgo lo sguardo verso la città,/ il gesto involontario degli ausenti»; el nombre de su ciudad natal ha desaparecido, y el título del poema sexto «Uspallata» se convierte en «Via U.».

Respecto al otro epígrafe, «Temi», se elimina el último de los cinco poemas de la versión española, y se observan otros cambios menores: en la primera composición cambia algunos nombres de ciudades y de personajes: los versos 4 y 5, «viste las Romas sucesivas, México,/ las muertes de Antinoo y Gengis Kan» se transforman en «la prima Roma e quelle successive/ Stalin ed Antinoo, la falsa Elena»; el verso 10, «viste todas las cosas, viste el Alef», se reconstruye de la siguiente manera: «tutto vedi morire, anche gli dèi»; otro verso, el 16, quizá excesivamente personal e identificador, «que en una quinta de Mariano Acosta», cambia por «che in un giardino presso il mare un altro».

Lo más curioso de todos estos cambios radica en que el poeta, en la introducción a las composiciones españolas traducidas al italiano en la edición de *Poesie*, no haga mención a que estos poemas fueron publicados en Buenos Aires: ¿un inocente olvido?. Quizá la respuesta esté en unos versos de

Luoghi comuni en los que Wilcock apunta: «in questo esilio che ti tormenta/ il poeta che non sei più», pertenecientes a la composición «L'esiliato».

Del resto de poemas de *Luoghi comuni* hay que destacar la última parte del libro, «Liriche e canzoni da 'La notte di San Giovanni'», composiciones de corte popular muy similares a las incluidas en *Paseo sentimental*, pero ahora con un referente propiamente italiano.

Tras la publicación de este primer libro poético italiano se edita, en la revista *Intelligenza* (n. 2, 1963), un largo poema titulado «Tre stati». En estos versos sí que existe ya un cambio radical: el centro es el hombre, pero observado desde su animalización en un universo que ya no es el reflejado en su mundo poético anterior. A través de estos tres estados se produce una animalización progresiva del hombre: «L'uomo dall'uomo si difende uccidendo,/ oppure, finché puó, fuggendo»²⁶, y un nexo de unión, la repetición de un verso casi idéntico, «Il mondo è pieno di figli di nessuno»²⁷ que aparece al final de cada estado. Las antítesis y los paralelismos se prodigan a lo largo de todas las composiciones dando una sensación de angustia que se intensificará de otros modos y con otras palabras en obras posteriores.

Si en el poema anterior la animalización del hombre constituía la espina dorsal de los tres estados, en el siguiente libro, *La parola morte* (publicado en 1968 en la editorial Einaudi de Turín), como el propio título indica, es la *muerte* la que obse-

²⁶ En la página 66 de la edición de *Poesie*. A partir de aquí anotaré en el texto principal el número de página de esta edición.

²⁷ Este verso aparece en la página 60 y el mismo en la página 74 y en la 67 con una pequeña variante, «La terra é piena di figli di nessuno».

sivamente reaparece en todas las páginas. Wilcock utiliza todos los tipos de anáfora posibles para explicar que en el inicio de todo está la muerte: todo se puede volver a reinventar, porque nada está inventado, menos la muerte. La originalidad del libro radica en que el poeta *juega* «deconstructivamente» con el término *muerte* y con las palabras en general, para llevar hasta la poesía la idea de los límites del lenguaje y los juegos lingüísticos que constituyen nuestro mundo, idea que Ludwig Wittgenstein había desarrollado, fundamentalmente, en *Investigaciones filosóficas* y otros libros. En múltiples ocasiones, Wilcock expresará el caos, lo absurdo y la muerte a través de combinaciones insólitas dentro del lenguaje; sírvanos como ejemplo el poema 17:

Vuoto, dio, nulla, sono nomi di cose,
 (...)
appare il nome dell'innominabile,
di ciò è fuori del linguaggio,
non vuoto come estrema rarefazione
bensì futy gksatyryj rith islej gkbos
non dio come caos ordinato
ma iostpe net ooruti jamozp ner
non nulla come assenza di qualcosa
ma oefryth ki loppru tirp plutje lé
non morte come assenza di qualcuno
ma uero topha jutfop sertyved. (pp. 89-90)

De estas combinaciones insólitas del lenguaje, lo más interesante es precisamente que revelan otro referente cultural, filosófico, muy europeo, en su poética italiana.

De diferente tono y matiz es la obra que publica en el año 74, *Italienisches Liederbuch. 34 poesie d'amore* (publicado en

Il Saggiatore). De una poética sobre el lenguaje se pasa a un tema frecuentado en todas las literaturas, pero que Wilcock reorienta en la dirección de una nueva poética: la mujer. El sujeto poético se esclaviza, se animaliza, e incluso se cosifica ante el ser femenino. La mujer es la creadora del mundo y de todo lo que existe: sus actos cotidianos son elevados a milagros y la estrella de David ya no conduce a Belén, según Wilcock, «sino que las estrellas sirven para iluminar el hogar de la amada». La mujer, en la mayor parte de poemas aparecerá y se identificará con un espacio urbano muy concreto, la ciudad de Roma; por ello son frecuentes las citas de lugares representativos de la ciudad eterna: el Colosseo, el Palatino, el Panteon, Castel Sant'Angelo, Monte Mario, il Gianicolo, il Tevere, Monte Cavallo, Traforo, Quirinale, l'Appia, Ciampino, Via Veneto, Piazza Venezia, Via Consolari, y un largo etcétera, conformando una visión de lo femenino que de diferente forma, mucho más psicológica, hizo allá por los años veinte Umberto Saba en *Trieste e una donna*.

Nos queda sólo como referencia última una veintena de composiciones inéditas incluidas en *Poesie*; los temas presentes, en su mayor parte, ya habían sido tratados en libros anteriores, pero en estos últimos se inclina más por el aforismo y la sentencia: «Beati loro che pensano al progresso:/ io solo penso alla morte o al sesso». Tampoco falta un homenaje, en prosa poética, a Wittgenstein; de quien Wilcock destaca que se apartó del mundo y demostró que la ética y lo bello exceden al lenguaje: «ignaro pienamente del suo non essere che le rete verde del linguaggio in cui si avvolge il nulla».

Es momento de volver a una cuestión mencionada con anterioridad, y que hemos ido aplazando: la de las razones por las que el poeta argentino decidió cambiar de lengua.

Daniel Balderston ha reflexionado sobre este punto y ha llegado a la conclusión de que para Wilcock, el escribir en italiano supuso la posibilidad de remodelar su lenguaje y apartarse, al mismo tiempo, de los modelos poéticos adoptados por su generación y, desde su posición de extranjero, tratar los temas europeos con mayor irreverencia y desde una posición crítica. En cualquier caso, Wilcock estaba convencido de que el español era una lengua limitada y sin posibilidades de ofrecer nuevas motivaciones para la literatura²⁸.

¿Poeta argentino o poeta italiano? Sin duda estamos ante dos poetas e incluso ante dos formas diferentes de entender la poesía. El contraste entre sus dos espacios vivenciales, de uno y otro lado del Atlántico, dieron a Juan Rodolfo Wilcock una nueva visión del mundo, y el poeta escogió, como indican sus palabras, el italiano y, consecuentemente, la aceptación de todos los referentes culturales que ello suponía. Tal vez quedaron resentimientos y dudas, como lo expresa en uno de sus

²⁸ Daniel Balderston reflexiona sobre este punto en su artículo «La literatura antiperonista de J.R. Wilcock», *op. cit.*, pp. 57-59. Además, en nota final, número 18, p. 67, anota algunas frases significativas que el escritor argentino dijo sobre la lengua española, y que por su importancia anoto aquí: «Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano ya no da para más», contado por su amigo Antonio Riqueni en *Coherencia rilkeana*, suplemento de *Panorama cultural* de *La Prensa*, marzo 1978. En algunos momentos en su obra en italiano, Wilcock expondrá su opinión sobre las limitaciones del español: «Después de todo –dirá uno de los personajes de «Escriba»–, recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta» (En *El caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 156). O en otro momento de *La sinagoga de los iconoclastas*, (*op. cit.*, p. 48) añadirá: «El Maestro era reacio a publicar libros en una lengua desprovista para él de toda lógica como el español (una lengua que ha renunciado desde hace siglos al máximo ornamento del pensamiento, que consiste, como es sabido, en concluir cualquier discurso con el verbo)».

poemas inéditos: «Ho fatto male, nonni, a tornare in Europa?/ Una specie di amore mi attirava:/ venni, bevvi l'amore i sensi»; pero la respuesta es evidente cuando en otro poema apunta: «o madre dell'Europa e madre mia».

Para concluir diré que la evolución poética de Wilcock en cuanto tránsito de una cultura a otra, tránsito sentido y manifestado por el poeta como ruptura desde la cultura italiana con la anterior, la argentina, es un caso más de transculturación que anima a indagar cómo los valores poéticos de una obra iniciada y consolidada se dan y se convierten en otra materia poética, como también los valores de las culturas que se asumen y se rechazan. Cuestión mucho más amplia que, por supuesto, no cabe en este breve apunte sobre la poesía wilcockniana.

8. PARA UNA REVISIÓN DE LA POESÍA COLOQUIAL

En la novela del Premio Nobel Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios* (1994), el narrador colombiano pone en boca del médico Abrenuncio una frase que bien podría ser un axioma que definiese la poesía coloquial: «Cuan- to más transparente es la escritura más se ve la poesía».

Desde los años sesenta hasta nuestros días, múltiples son los estudios que se han escrito sobre una vertiente de la poesía que empezó a nacer en aquella década con gran fuerza en toda América Latina y que, sin duda, con muchas transformaciones y variantes, se sigue escribiendo en estos momentos: hablamos de la poesía coloquial, de tono conversacional, término que acuñó Roberto Fernández Retamar¹. La mayoría de estos trabajos, centrados en el estudio específico de poetas coloquiales, coinciden en afirmar que se trata de una

¹ Roberto Fernández Retamar ha insistido en algunas ocasiones sobre este punto. Por esta razón, y por otras que tienen relación con la poesía coloquial, me parece fundamental la lectura de su artículo «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 111-126.

poética diferenciada de la que se venía creando en Hispanoamérica: existe un afán de llegar al lector e implicarlo, de *aludirlo* y no como tantas veces ha ocurrido en la historia de la poesía, *eludirlo*. Se propone un «nuevo realismo»², no para erigirlo contra nada, ni para fundar preceptiva alguna —como afirman algunos críticos, sin pensar que en toda corriente literaria siempre se intenta crear una preceptiva como definición del movimiento—, sino para escribir de un modo diferente. Esta forma diferencial de escritura se funda en la exploración del potencial lingüístico; no se trata de convertir al texto en único centro de atención, en el acto único de la escritura sino, por el contrario, de remitir el elemento ficcional a un contexto fuera de la propia obra con el propósito de «decir algo más» a través de la palabra, que pasa a convertirse en plurisignificacional. Como dijo Ernesto Sábato, retomando la noción lingüística de sistema, «una palabra no vale por sí misma sino por su posición relativa, por la estructura total de la que forma parte». En la poesía coloquial, hay un acercamiento a la naturalidad, tan propia en la expresión oral, gracias a las frecuentes fusiones en los poemas de elementos procedentes de distintos géneros y la utilización de diferentes códigos lingüísticos que buscan como alternativa impresionar al lector para, mediante la combinación de frases hechas, de giros coloquiales transfigurados, de citas de personajes conocidos, de canciones populares o de moda, generar un guiño de complicidad que se completa con un

² Este término lo utiliza Roberto Fernández Retamar, en el artículo citado en la primera nota (p. 125), para definir la poesía anterior a esta generación de los sesenta, pero creo que perfectamente puede hacerse extensivo e incluso es más propio de la poesía de los sesenta.

marcado compromiso, evidente en casi todos los poetas coloquiales³. Estos escritores, Sabines, Dalton, Cardenal, Benedetti, Salazar Bondy, Gelman, Urondo, Fernández Retamar, Cisneros, etc., buscan en última instancia la revelación de la realidad, un efecto poético espontáneo que sin escapar de la estética hable con voz propia de la inmundicia; la poesía se viste de humilde decencia cotidiana para manifestarse contra la injusticia, sin renunciar por ello a una cuidada elaboración formal y a temas cargados de intimidad.

Precisamente, y a nuestro entender, ésta sería una de las características que tendría actualmente la poesía de muchos de aquellos que en los años sesenta empezaron a escribir poesía coloquial. Su escritura, desde hace algunos años a esta parte, sin abandonar el lenguaje coloquial que los caracterizó, se ha ido cargando de más elementos personales en detrimento del componente social que fue constitutivo en los poemas que se escribieron hace ya décadas.

Estos han sido, *grosso modo*, los valores que ha destacado más intensamente la crítica al hablar de la poesía coloquial, olvidando quizá otros que también son muy evidentes en la poesía de los años sesenta en América Latina. Nos referimos a un hecho más bien coyuntural que salta a la vista: ¿por qué desde diferentes puntos de América Latina poetas como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton o Jaime Sabines, por citar algunos nombres, empiezan a escribir un tipo de poesía muy similar sin tener relación entre ellos? Con esta curiosidad, le formulamos la pregunta a Roberto Fernández Retamar que, ade-

³ Vid., Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981 (2a. ed.).

más de ser uno de los representantes de la poesía coloquial, fue uno de los primeros en teorizar sobre este movimiento literario. La respuesta es la que sigue:

El arte procede pendularmente y a veces se produce lo que algunos teóricos han llamado «cansancio de las formas», cuando una forma artística ha cumplido su camino se busca una forma alternativa. Yo creo que ésta puede ser una razón de porqué en distintas partes de Hispanoamérica se fue creando esta poesía por poetas que después íbamos a conocernos y a querernos mucho y a sentirnos fraternalmente unidos⁴.

Tiempo después, y ante un interés obsesivo por conocer por qué surgió esta corriente literaria con tanta insistencia, volvimos a formularle nuevamente la pregunta⁵. La respuesta en este caso se centró en aquellos aspectos literarios que originaron la poesía coloquial:

La poesía hispanoamericana venía moviéndose en esa dirección desde principios de este siglo, al menos desde la obra madura de Rubén Darío, a partir de sus prodigiosos *Cantos de vida y esperanza* (1905). Después avanzaron en esta línea Vallejo, Borges, Neruda, Eliseo Diego. En mi caso particular, pesó mucho el ejemplo de la poesía —y la teorización

⁴ Carmen Alemany Bay, «Con Roberto Fernández Retamar», *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, pp. 212-213.

⁵ La respuesta que reproducimos a continuación forma parte de un cuestionario que remitimos al escritor en el que, amablemente, respondió a ésta y a otras preguntas. Recibimos el citado cuestionario el 10 de julio de 1994.

sobre el asunto— de T. S. Eliot. Varios poetas marchamos por caminos independientes. Nos unió, además, nuestro vínculo con un acontecimiento extraliterario esencial: la Revolución de Cuba. José Emilio Pacheco dijo que la nuestra podría llamarse la generación del 59, como se habla de una generación del 98, pero ya antes de 1959 todos habíamos dado a conocer textos en esta línea.

A esta misma pregunta fue sometido otro poeta coloquial, Mario Benedetti, que nos respondió de la siguiente manera:

Parra fue el primero que empezó a escribir este tipo de poesía, aunque con matices diferentes, era antipoesía, como él mismo definió. En estos años estaban pasando en América Latina cosas que conmovieron a los escritores. Después nos conocimos entre nosotros, fue un estímulo, una sensación buena. Todos éramos diferentes, lo conversacional se utilizaba como un instrumento, cada uno estaba en una realidad distinta, pero existían muchos entrecruzamientos y también una coincidencia política que facilitó la comunicación ¿quién influyó a quién? La realidad nos influyó a todos⁶.

Por tanto, Roberto Fernández Retamar argumenta el carácter pendular del arte y la búsqueda de nuevas formas; y menciona algunos antecedentes que subversivamente estaban

⁶ Esta respuesta la dio Mario Benedetti en el curso de doctorado «Un creador nos introduce en su mundo», que tuvo lugar en Alicante del 7 al 11, y del 14 al 16 de marzo de 1994. Las palabras que hemos reproducido responden a las preguntas que formuló quien esto escribe, como colaboradora en el desarrollo del curso, el día 14 de marzo del citado año.

latiendo desde comienzos de siglo en el campo poético. Esta misma idea fue expresada también por Benedetti en su prólogo a *Los poetas comunicantes*, cuando establecía las diferencias entre la prosa y la poesía del siglo XX:

En poesía, en cambio, no existe esa grieta, sino más bien una sobria continuidad que por cierto no se niega a sí misma en su constante vaivén renovador (...) no hay un salto cualitativo, sino un proceso de calidades; no hay una ruptura que modifique sustancialmente el ritmo y el rumbo de creación. Los nuevos poetas— refiriéndose a los coloquialistas— experimentan, vanguardizan, tienen osadía; pero eso también pudo y puede decirse de sus mayores (...) en poesía, el dignísimo nivel actual es la consecuencia de una evolución⁷.

Una primera conclusión, al socaire de estas palabras, sería que la poesía coloquial no significó una ruptura respecto a la poética anterior; simplemente se trata de una continuidad que viene desde aquella poesía modernista que a finales del XIX luchó por la renovación del lenguaje poético afincándose en lo post-parnasiano y lo post-simbolista. Es decir, dentro del Modernismo, una renovación del lenguaje que sería ya diferente en la segunda etapa del movimiento. A ésta, le seguiría una segunda ruptura en la época vanguardista; sin embargo, si en ambos movimientos literarios— el Modernismo y la vanguardia— existieron evidentes rupturas respecto a la poética anterior, estas renovaciones siempre supusieron un cambio del lenguaje, sin que ello significase un despojamiento del hermetismo. En cambio, la poesía coloquial asume los

⁷ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, pp. 14-15.

tanteos de elementos coloquialistas que aparecieron en algunos versos de Darío, de Huidobro, de Vallejo o de Neruda, entre otros, pero además crea su propia retórica rechazando definitivamente el hermetismo de las anteriores; asimismo, recoge una voluntad que empezó a surgir ya en el siglo XIX con la poesía realista para crear un campo experimental mucho más amplio donde todos los elementos del poema, tanto formales como temáticos, se unen para ofrecer un resultado en el que el poeta habla de los problemas que afectan al lector, se compromete con éste en sus versos y opina de forma natural sobre el amor, la existencia, lo cotidiano, sobre el momento histórico que están viviendo, evitando la abstracción de los hechos. Además, estos temas cuentan con el factor humorístico, lo que conduce a estos escritores a ironizar y a desacralizar la realidad, incluso desmitificando la figura del poeta y situándose de este modo en un nivel más próximo al lector.

Por tanto, la poética coloquial de los sesenta, no es sólo, como han afirmado Retamar y Benedetti, una continuidad, sino una renovación profunda en la que se hace patente la regeneración del lenguaje y, además, como factor determinante, una voluntad sincera y por primera vez explícita de comunicación con los lectores. La combinación de estos dos elementos supone, quizá, el mayor hallazgo de la poesía coloquial y su singularización dentro del ámbito poético.

Profundizando en la cuestión planteada anteriormente, si bien —como ya hemos visto— es evidente la continuidad, podríamos plantearnos por qué existe una voluntad de cambio tan generalizada en estos poetas. La respuesta podría estar en las siguientes palabras de Mario Benedetti:

En esos momentos la poesía que se escribía tanto en Uruguay como en Argentina era muy hermética, misteriosa, poesía de evasión donde aparecían gacelas, corzas, madrèporas etc., toda una retórica que parecía que espantaba a los lectores (...) Yo no escribí esos poemas para hacer una poesía en contra de ésta, sino que no me sentía inclinado a escribir este tipo de poemas (...) Estuve trabajando una temporada en Buenos Aires y un día encontré un libro de la colección Austral, una antología poética de Baldomero Fernández Moreno, y me encontré con un poeta con el que inmediatamente me sentí afín, era un poeta que tenía obsesión por la claridad, porque se bajaba de la retórica de todos los poetas de la época (...) Con el tiempo me encontré mejor representado en José Martí o en Antonio Machado, porque su claridad era más transparente que en Fernández Moreno, pero para mí fue un libro decisivo porque me hizo reconocer un rumbo⁸.

Ésta sería seguramente la razón principal por la que desde diferentes puntos de América Latina se escribe poesía coloquial: la voluntad de búsqueda de la claridad y, consecuentemente, la huida del hermetismo imperante. Sin embargo, y ésta sería otra característica que habría que destacar, esa nueva forma poética no se convirtió, como hubiese podido ocurrir, en un instrumento subversivo e iconoclasta como lo fueron las vanguardias. Nos van a servir, nuevamente, para puntualizar este último aspecto, las palabras de Mario Benedetti y de Roberto Fernández Retamar. El uruguayo apunta:

⁸ Carmen Alemany Bay, «Con Mario Benedetti», *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 204.

Creo que quien la usó como iconoclasta fue Parra en la antipoesía, pero como dice Retamar en su conocido artículo sobre poesía coloquial, la antipoesía es negativa, está siempre contra algo, la coloquial, aunque está contra cosas, se siente más afín con lo que está a favor, es más positiva ¿Si fue usada como instrumento subversivo? Fue utilizada con connotaciones políticas y sociales, pero más bien postulando siempre cosas a favor en vez de burlarse o derribar otras, aunque va implícito que si se destruyen muchas de las cosas que los poetas coloquiales proponen, van a ser destruidas muchas de las cosas vigentes. Pero también hay poetas que han escrito poesía conversacional y casi no han tocado el tema político, en cambio otros sí lo hacen frecuentemente⁹.

Por su parte, Roberto Fernández Retamar, respondió:

En muchos poetas, esta poesía –la coloquial– fue, digamos, subversiva. En otros –o en alguno de los mismos– se volvió retórica, en consecuencia convencional, y hasta bufonesca¹⁰.

Respecto a si eran iconoclastas con la poética anterior, el poeta cubano afirmó que

No hay arte iconoclasta. Sabes que un peninsular dijo que en arte –y la poesía es arte– lo que no es tradición es plagio. Los poetas nos alimentamos unos de otros. Eliot dijo –y estoy de acuerdo– que un poeta enteramente original es un poeta enteramente malo¹¹.

⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹ *Ibid.*

Dentro de este ámbito de las singularidades de la poesía coloquial convendría que no pasásemos por alto una cuestión que hemos citado en páginas anteriores y que contribuye, sin duda, a enfatizar la buscada claridad y comunicación con el lector; como dijo Gelman: «A lo mejor es ingenuidad, pero tengo una gran confianza en el lector». Y quizá este nuevo punto, al que denominaremos la desmitificación de la figura del poeta, sea otra de las peculiaridades de esta poesía respecto a otras poéticas del siglo XX. Recordemos unos versos de Juan Gelman de su poema «Sobre la poesía»: «volviendo a la poesía/ los poetas ahora la pasan bastante mal/ nadie los lee mucho/ esos nadie son pocos/ el oficio perdió prestigio/ para un poeta es cada día más difícil conseguir el amor de una muchacha...» El poeta ya no es el hombre anclado en una torre de marfil, ni alguien que se aparte de los problemas cotidianos para buscar el arte, sino que ese contacto directo con la sociedad le sirve de arranque para sus creaciones. De ahí que algunos poetas coloquiales critiquen a aquellos que utilizan el hecho poético como potencial lingüístico en el que priman las piruetas formales meramente exhibitorias. Dice Jaime Sabines:

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: «Lucero, luz cero, luz Eros, la garganta de la luna pare colores coleros», etcétera, y aquellos que tropiezan con una piedra y dicen «pinche piedra». Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado «Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada.» —De ellos es el Olimpo,

que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama¹².

Este afán desmitificador quizá se concrete más en la forma específica de las «Artes poéticas» que escriben los poetas coloquiales con este título u otros similares. Como ejemplos nos pueden servir dos poemas de Retamar, «Arte poética» y «Arte poética para regalar», o de Benedetti, «Sombras nada más o cómo definiría usted la poesía» y el poema «Arte poética». En ellas se define la poesía –a diferencia de «Artes poéticas» anteriores –mediante elementos cotidianos y desmitificadores. Acogiéndose nuevamente a la tradición, los poetas coloquiales emplean este recurso que ya había sido utilizado desde la Antigüedad, y como dice Retamar:

Al menos desde Horacio– y seguramente desde antes–, los poetas escribimos «Artes poéticas». En la poesía occidental– y occidentalizada–, a partir del posromanticismo, y especialmente del simbolismo, se multiplicaron los poemas que son artes poéticas (...) En esto, como en tantas otras cosas, me siento parte de esa larga y honda familia, mucho más que de la de los «poetas coloquiales» en la cual me siento estrecho¹³.

Sin embargo, y a pesar de esa tradición, en este grupo de escritores existe un afán por desmitificar no sólo la figura del poeta, sino también el contenido de esas tradicionales «Artes poéticas».

¹² Jaime Sabines, *Nuevo recuento de poemas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1991 (décima reimpresión de la tercera edición), p. 256.

¹³ *Poética coloquial hispanoamericana*, p. 213.

Antes de llegar a las conclusiones, quizá convenga resaltar un hecho que si bien en un principio fue ajeno a la constitución de este nuevo movimiento poético latinoamericano, la poesía coloquial, sí que influyó en los primeros años de su desarrollo. Nos referimos a la revolución cubana, a la que aludía Retamar y también Benedetti –aunque éste último sin especificarlo– en páginas anteriores. Este acontecimiento histórico fue determinante no sólo en la creación de los poetas cubanos, sino también en todos los poetas coloquiales, ya que la Revolución se convirtió en un factor esperanzador para todos los pueblos de América Latina, y así se observa en muchos de los poemas escritos en aquellos años; pero además, sirvió de aglutinador personal de muchos de estos poetas. Con el saludo unánime a la Revolución intercambiaron sus experiencias poéticas, y quizá en esos momentos se dieron cuenta de que entre ellos, salvando las distintas realizaciones poéticas de cada autor, tenían un proyecto común, no sólo social, sino también literario.

Llegados al capítulo de las conclusiones, nos interesaría destacar y enfatizar alguno de los puntos que hemos analizado y que creemos singularizan a la poesía coloquial respecto a poéticas literarias anteriores.

La poesía coloquial de los años sesenta creó una nueva retórica poética que llevó implícita no sólo la renovación del lenguaje, sino una doble transformación en la que estuvo implicada la comunicación directa con el lector, lo que la caracterizó respecto a movimientos literarios precedentes. Para subrayar esa unión, la figura del poeta se desmitificó en sus propios textos, creando así un diálogo coral casi perfecto.

Si subversivamente, y como es lógico, la tradición forma gran parte del soporte de esta poética, también es verdad que

los poetas coloquiales rompieron con muchos de los moldes preestablecidos –como puede ser el caso de la creación de «artes poéticas» muy personales– y elevaron, de este modo, un tipo de poesía que intentó ser clara, como decía Benedetti, pero además introdujo otros instrumentos poéticos que hasta esos momentos eran considerados periféricos en el terreno poético.

La realidad y la lucha contra el hermetismo poético los unió a todos desde diferentes puntos de América Latina; pero un acontecimiento histórico, la Revolución cubana, y, globalmente, la situación de los países de América Latina, los vinculó no sólo en la poesía sino en un nuevo sentir solidario que no se limitaba sólo a la relación interpersonal, también abarcaba a sus lectores.

Las nuevas líneas poéticas que empiezan a desmarcarse a finales de la década de los setenta plasmarán, en cambio, el descrédito de determinadas realidades pero éstas no pueden arrumbar lo que ha sido, y pienso que sigue siendo, un ejemplo de una doble ruptura en el hermetismo y en el lenguaje, que por primera vez ha hecho, y me consta por experiencias personales, que estos poetas tengan público, no sólo ya lectores, y hayan conseguido que entre el poeta y los lectores/ el público se establezca una comunión nueva en las poéticas y en las formas de comunicación social de la historia de la literatura.

9. MARIO BENEDETTI Y LA POETIZACIÓN DE LA POESÍA

Hablar de la poesía de Mario Benedetti es hablar de una forma de creación poética que se dio de forma generalizada en la década de los sesenta en América Latina. Escritores de diferentes países como el cubano Roberto Fernández Retamar, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, el salvadoreño Roque Dalton, el argentino Juan Gelman y, con posterioridad, el mexicano José Emilio Pacheco entre otros coinciden en un tipo de producción poética que ha recibido entre otros posibles nombres el de poesía coloquial. Sin duda, hay un estilo personal que emerge en cada uno de estos autores, pero son múltiples los elementos poéticos que los relacionan: su afán de comunicación directa con el lector, de *aludirlo* y no *eludirlo*, si hacemos uso de términos benedettianos; la inclusión de temas sociales en sus poemas, sin relegar los íntimos como el amor, las referencias familiares, el tiempo, la nostalgia, la memoria; el común recurso de la introducción de otras voces –citas de diferentes autores, canciones populares, eslóganes publicitarios, etc.– en el texto; la creación de nuevas formas dentro del poema; la utilización del humor y de la ironía como mecanismos

articuladores de la crítica social; la desmitificación de la figura del poeta y, en relación con este punto, la reflexión meta-poética centralizada en composiciones que aparecerán –o no– bajo el título de «artes poéticas».

Con estos recursos, el afán desmitificador de los poetas coloquiales alcanzará diferentes niveles, no sólo dentro del propio lenguaje, dentro del texto, sino también fuera de éste. Sus actitudes, a la hora de enfrentarse con la poesía, serán muy diversas, pero la búsqueda de diferenciación respecto a poéticas anteriores les llevará lógicamente a intentar reivindicar una Poética propia o a plasmar en su poesía aspectos de la teoría poética.

A través de sus «artes poéticas» no sólo reclaman un proyecto común, que es la consolidación de una nueva corriente literaria; con la creación de estos poemas, al mismo tiempo y de forma plural, están sustentando su visión sobre la poesía, como ha ocurrido en los sucesivos movimientos poéticos a lo largo de la historia de la literatura. Debemos advertir por ello que algunos de los textos que los autores citan como «artes poéticas» están muchas veces desprovistos de un contenido teórico-literario explícito y remiten a experiencias subjetivas que nacen de su labor como escritores y/o como lectores. En ocasiones nos encontramos con contribuciones teóricas sobre el lenguaje artístico definitorias para su Poética o para la Poética en general, pero lo más frecuente es encontrarnos con reflexiones poetizadas sobre el lenguaje y que éste pase a ser el centro de la actividad del poeta: la necesidad de escribir se convierte en un acto irrenunciable que va ligado a la propia existencia del escritor. Por ejemplo, por poner algunos casos de poetas coloquiales, Roberto Fernández Retamar, siendo el autor que más se acerca a los cánones poéticos esta-

blecidos, también es uno de los que más emplean el humor en la interpretación de la poeticidad, resaltando sobre todo la conmoción reveladora del instante de la creación; para Juan Gelman la poesía será sinónimo de libertad y ésta debe convertirse en un testimonio colectivo y denuncia de las injusticias. En cambio, para José Emilio Pacheco la poesía es fidedignamente efímera y el escritor se encuentra ante la imposibilidad de enriquecerla mucho más, de ahí que el cuestionamiento de la figura del poeta y el uso de heterónimos sean cuestiones fundamentales en su interpretación de los poético.

En cualquier caso, no estamos ante pensadores, ni elaboradores de textos programáticos, como ocurrió en la vanguardia, ni quizá éste sea su objetivo. Precisamente, la originalidad de los coloquiales al elaborar sus «artes poéticas» está en que a diferencia de sus antecesores las construyen con elementos cotidianos y nombrados de forma igualmente coloquial, lo que les lleva paradójicamente a una interpretación nueva del hecho poético. Estas artes no pretenden ser sólo la desmitificación de la poesía, sino que se llenan de implicaciones: el poema puede ser un elemento de agitación social, una manera de subrayar la importancia de la solidaridad activa, por más que esto no signifique siempre una incursión en ideologías de adscripción política, ni la creación de una teoría del compromiso político, como frecuentemente han hecho los poetas en situaciones de emergencia, entiéndase conflictos bélicos y sociales.

El poeta, al menos el coloquial, se convierte a través de este tipo de composiciones en un mero transmisor de lo que está ocurriendo en la vida cotidiana: el lenguaje y la realidad se imbrican para crear un arte de la poesía que va parejo al

arte de la vida. De este modo, la misma condición singular del poeta queda en entredicho.

Este inmiscuirse en la cotidianidad y en la recuperación del lenguaje cotidiano les lleva a reflexionar sobre la autoría de los poemas: los versos no sólo pertenecen al creador sino que forman parte de la colectividad, como ya dijo Nicanor Parra e insistirá José Emilio Pacheco.

Sin duda, los coloquiales luchan por ver más allá o de otra forma lo que los poetas anteriores, a través de sus «artes poéticas», mostraban a los lectores: sustancialmente, una definición de lo estético. Para los coloquiales, en cambio, el hecho poético no es algo abstracto o estático, sino que entienden la poesía como algo temporal, que evoluciona al mismo compás que el ser humano y que las circunstancias sociales que lo envuelven. No olvidemos que todo poeta, quizá con más intensidad desde la revolución romántica, escribe su poética de forma implícita y si el lector indaga puede encontrar en casi todos los autores elementos susceptibles de reconstrucción teórica.

Lejos del intelectualismo manierista o de los aspectos programáticos de la vanguardia, que en algunos casos rozaban el hermetismo, los poetas coloquiales huyen de una visión endocéntrica del poema y sus reflexiones adoptan la forma general de una escritura alusiva y abierta al universo de la literatura y a sus instrumentos, sin dejar de resaltar las dificultades del acto poético. De ahí que sometan sus textos a la máxima austeridad, resaltando la belleza de la simplicidad, buscando la armonía de lo efímero con un lenguaje directo y claro que paradójicamente resulta más duradero.

Para ejemplificar lo expresado anteriormente, tomaremos como punto de referencia un artículo que Mario Benedetti

publicó en 1990 con el título de «Los poetas ante la poesía». El autor uruguayo concluía el escrito con unas palabras cargadas de plurisignificación, como es habitual en sus propias composiciones poéticas, sintomáticas de la dificultad de encasillar el hecho poético o cualquier «arte poética»:

Pero tampoco me tomen (ni nos tomen) al pie de la letra. Las definiciones de los poetas son tan indefinidas que cambian como el tiempo. Algunos días son despejadas, y otros, parcialmente nubosas: a veces llegan con vientos fuertes, y otras, con marejadilla. Pero lo más frecuente es que se formen entre bancos de niebla¹.

Benedetti se planteaba en este artículo la siguiente pregunta: «¿cómo ven la poesía los propios poetas de América Latina?», y a través de un «limitado inventario», según sus propias palabras, citaba la visión que de ella tenían algunos poetas del siglo XX, llegando a la conclusión de que «el poeta, ni siquiera cuando cree que predica, es un predicador». Pero ¿qué ocurre con el provocador-mentor del análisis que nos ocupa? Lo mejor es que dejemos que él mismo nos cuente cuál es su visión sobre estas «artes poéticas»:

En los últimos veinticinco años he escrito por lo menos tres poemas que pretendían ser otras tantas artes poéticas, pero creo que, después de todo, la que prefiero es la más antigua, tal vez porque es la menos explícita y, para suerte del lector, la más breve:

¹ Mario Benedetti, «Los poetas ante la poesía», *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 149.

Que golpee y golpee
hasta que nadie
pueda hacerse ya el sordo
que golpee y golpee
hasta que el poeta
sepa
o por lo menos crea
que es a él
a quien llaman².

Entre los versos benedettianos, son algunas más las composiciones que a lo largo de su trayectoria poética intentan definir la poesía o, en muchos casos, resaltar su visión particular de ésta.

Artes poéticas benedettianas: explicaciones y conclusiones

Como acabamos de recordar, Benedetti declaraba en 1990 que de las «artes poéticas» que ha escrito a lo largo de su carrera como escritor se quedaba con la primera: un poema que precisamente titula «Arte poética» y que pertenece a su libro *Contra los puentes levadizos* (1965-1966). Esta composición iría acompañada, sustancialmente, de otras tantas correspondientes a diferentes etapas de su obra en las que el escritor uruguayo nos va definiendo cuál es su visión sobre la poesía con el paso de los años. Los tiempos cambian y también sus observaciones sobre el hecho poético sufren transmutaciones que siempre van unidas a las formas variables de su creación poética. Composiciones como «Semántica», perteneciente a *Quemar las naves* (1968-1969); «Arte poética»

² *Ibid.*, pp. 148-149.

de *Preguntas al azar* (1978); «Sombras nada más o cómo definiría usted la poesía», de *Las soledades de Babel* (1991); «La poesía no es» de su poemario *El olvido está lleno de memoria* (1995); «Papel mojado» y «Palabras menores» de *La vida ese paréntesis* (1997); los haikus 118, 167 y 172 de *Rincón de haikus* (1999); «La poesía» y «Malarte poética» de *El mundo que respiro* (2001) y «Poesía I» y «Poesía II» del hasta ahora su último libro *Adioses y bienvenidas* (2004)³. Todas éstas forman un compendio en el que el autor uruguayo nos va proponiendo planteamientos diferentes, aunque siempre relacionados, sobre lo que es para él poesía.

En términos generales, y ante todo, en las composiciones citadas hay un intento, por otra parte muy propio de los coloquiales, de *desdramatizar* su visión sobre el hecho poético. Benedetti no es una excepción, sino uno de los creadores de esta desdramatización de lo poético que a él le lleva a entender la poesía como elemento vital y a plantear su percepción de lo poético desde la humildad de quien asume ser «el aguafiestas» de la poesía o el monaguillo de lo que se ha llamado alta poesía, o considerarse a sí mismo, como nos dice en una composición de *El olvido está lleno de memoria*, un

³ Las composiciones «Arte poética» (p. 443) y «Semántica» (p. 415) las citaremos en el texto principal por Mario Benedetti, *Inventario. Poesía 1950-1985*, Madrid, Visor, 1993 (10ª edición); «Arte poética» de *Preguntas al azar* (1978, p. 441) y «Sombras nada más o cómo definiría usted la poesía» (p. 41), las citaremos por *Inventario Dos. Poesía 1986-1991*, Madrid, Visor, 1993; «La poesía no es» (p. 460), «Papel mojado» (p. 285), «Palabras menores» (p. 291), los haikus 118 (p. 190), 167 (p. 206) y 172 (p. 208), «La poesía» (p. 35) y «Malarte poética» (p. 135) por *Inventario Tres. Poesía 1995-2002*, Madrid, Visor, 2003. Los poemas «Poesía I» (p. 51) y «Poesía II» (p. 102) del hasta ahora su último libro *Adioses y bienvenidas* (2004), lo citaremos por la edición argentina de Seix Barral (2005).

«poeta menor». Un poeta menor, que acaso sea el hermano mayor –diríamos con Borges– de tantos poetas futuros.

Desde la libertad de quien no tiene más pretensiones que escribir lo que siente, surgen unas «artes poéticas» llenas de dinamismo y de anticonvencionalidad. A través de ellas, Mario Benedetti nos va ofreciendo composiciones reflexivas sobre el arte poético donde se parte, sobre todo en las primeras, de presupuestos generales sobre la poesía, hasta una concepción de lo poético mucho más explícita como puede observarse en las últimas.

Respecto a la primera de las artes poéticas citadas, incluida en *Contra los puentes levadizos*, nos encontramos ante un texto que fue escrito en plena efervescencia de la corriente coloquialista. El autor nos remite a un proceso de metafORIZACIÓN en el que la poesía, en manos del creador, puede ser considerada como un arma social que sirva para remover las conciencias. Benedetti, a través de la personificación de la poesía, insiste en que ésta «golpee y golpee», como entendiendo que nadie la quiere escuchar, y que mediante esta acción el poeta «crea/ que es a él/ a quien llaman». Él es quien debe tomar esa voz, a la que muchos hacen oídos sordos, para transmitir lo que ella quiere comunicar; pero al mismo tiempo, el autor nos presenta el hecho poético como un *ello*, como algo objetivo que se impone al poeta y con el sentimiento de que la poesía está por encima del propio escritor, y éste no es más que un mero transmisor de un mensaje. Sin duda, estamos ya muy lejos del romanticismo bequeriano de «poesía eres tú» y ahora el creador, individualizado en Mario Benedetti, desde una postura en ocasiones inconsciente o conscientemente desubjetivada, debe convertirse en vocal de algo no ya inefable sino decisivo.

rio para el pueblo, en la voz de una conciencia que se le impone a él mismo, que no importa por ser suya, sino por su misma fuerza transmisora.

En otro libro que publicará años después, *Quemar las naves* (1968-1969), y bajo el título de «Semántica», el autor uruguayo volverá a reflexionar sobre la palabra poética, avanzando en su conciencia de poeta coloquial. Mediante una serie de metáforas reflejará ahora su preocupación sobre la importancia de la palabra, y llegará a la conclusión de que «tu única salvación es ser nuestro instrumento», convirtiéndola en un «lindo serrucho». Como en su primer «arte poética», la palabra es considerada como instrumento, pero además, desde estos versos, se hace un alegato a favor de una poesía explícitamente mayoritaria: «tu porvenir es desolimpizarte», requisito éste fundamental para los poetas coloquiales y que nos recuerda al verso parriano: «Los poetas bajaron del Olimpo».

Estamos, sin duda, ante un arte poética mucho más concreta que la anterior; ahora el autor dialoga con la palabra mediante guiños de complicidad: ésta en sí no es nada, es una herramienta que el poeta intenta personalizar; pero con esta negación doble el autor va mucho más allá, enfrentando dos conceptos de poesía. Por una parte, términos como los de *refugio, muro, trinchera, caverna, monasterio*, todos ellos vocablos oscuros, palabras graves, nos remiten connotativamente a entender la poesía como algo estático, cerrado, como quizá nos han contado lo que es o debe ser la poesía. Y frente a esta concepción, como antítesis, el poeta nos dirá que «tu única salvación es ser nuestro instrumento/ caricia bisturí metáfora fusil ganzúa interrogante tirabuzón/ blasfemia candado etcétera», vocablos agudos que evocan sensaciones vivi-

ficadoras, palabras que en sí son transformadoras y abiertas, como ese «etcétera» con el que termina el último verso citado. El autor propone liberar al lenguaje de sus referencias obligadas, de términos cuyo significado no cambia nada como *muro*, *monasterio*, *caverna*, etc., para convertir la palabra en algo expresivo, porque la poesía no es resistencia, sino transformación.

Demos un paso más, de la mano del propio poeta, en el proceso de esta arte poética que comentamos. Benedetti es también consciente de que una tentación de la poesía es la de tomarse las palabras en su propia belleza —«la tentación o mejor dicho la orden es que te mire fijo»—; pero él prefiere hacer de la palabra, como dirá al final de este poema, «un lindo serrucho», es decir, hacer del poema una forma simbólica de cortar con el lenguaje viejo y caduco y ofrecer un lenguaje nuevo y transformador, de belleza cotidiana y útil.

Un tono diferente tendrá su tercera arte poética, también titulada «Arte poética», y perteneciente a *Preguntas al azar* (1986). Más de una década ha pasado ya de la anterior, y también su poesía se ha llenado de otros contenidos y referencias; libros como *Cotidianas* (1978-1979), *Viento del exilio* (1980-1981) o *Geografías* (1982-1984) aparecen poblados por términos como *nostalgia* y *memoria*, convirtiéndose éstos en claves interpretativas de su poética; al tiempo, sus versos acuden a elementos más intimistas y autoreferenciales. Estamos así ante un texto en el que el escritor uruguayo entiende el arte poética a tenor del cariz que ha tomado su poesía en los últimos poemarios. También aquí la poesía es entendida como un instrumento, pero de salvación para no caer en el solipsismo. Ahora la poesía es: «un modo de crecer», «un modo de entender», «un modo de sentir», «un

modo de arrojar/ por la borda lo prohibido», en definitiva, un modo de «no morir de nostalgia/ ni asomarnos al abismo». La poesía se ha convertido, «sin saberlo y sin sufrirlo», en un medio de supervivencia que sirve para hacer la vida más llevadera y así sigue siendo interpretada –a diferencia de la concepción de lo poético en el Romanticismo, donde se entendía la poesía como conocimiento individual– como un elemento vital, «un modo de crecer», no sólo de saber. En estos momentos el hecho poético no es únicamente la verdad que se le impone al poeta como transmisor, tal como nos decía en su primera arte poética, ni tampoco obligatoriamente una necesidad instrumental como promulgaba en la segunda; la poesía es entendida en este momento como un revulsivo de la vida misma, y con ello el poeta da un paso más en la concepción crítica de lo poético que se mostraba ya en «Semántica», un paso más en la crítica a aquella tradición literaria que sólo se centra en la belleza de la palabra; así lo expresan claramente los siguientes versos: «y aunque extraviemos los nombres/ incautarnos de los símbolos»; sobrevivir con la poesía es también vivir el verdadero sentido de la poesía.

En esta trayectoria de reflexión y examen sobre lo poético, el poeta uruguayo nos sorprende con un título de bolero, «Sombras nada más o cómo definiría usted la poesía» de *Las soledades de Babel* (1991). Aquí, como también lo hará en otra arte poética posterior incluida en *El olvido está lleno de memoria*, el autor llega a la definición de qué es el «arte poética» a través de la negación. A modo de contestación a la pregunta de un presunto interlocutor, Benedetti toma como punto de referencia una de las definiciones que José Emilio Pacheco tiene sobre la poesía, concretamente su poema

«Escrito con tinta roja» perteneciente a *Irás y no volverás* (1973). El poeta uruguayo nos cuenta que

cuando con tinta roja definió José Emilio
la poesía como sombra de la memoria
maravillosamente dio en la tecla
por eso no descarta concebirla
también como memoria de la sombra

Si bien José Emilio Pacheco pensaba que la poesía podía ser, entre otras muchas cosas, *sombra de la memoria*, Mario Benedetti destaca que el escritor mexicano no descartaría que la poesía pudiera ser también *memoria de la sombra*, que en realidad es lo que el poeta uruguayo opina que es poesía. En esta dialéctica de términos semejantes, aparentemente contradictorios, pero muy relacionados, se encuentra implícita una visión diversa de lo poético. Mientras que para Pacheco, fundamentalmente, la memoria es algo vivo, un acto o una serie de actos susceptibles de orientación, que se proyectan —como los actos cuyas sombras eran precisamente las palabras para Demócrito—, para Benedetti, la dialéctica es acaso aún más sutil: de lo que uno ha hecho puede quedar sombra y el poeta siempre tiene memoria de esa sombra, y no sólo sombra de esa memoria, porque, como él mismo afirma, «pasa el amor y deja sombra/ el odio pasa y deja sombra» y,

con la memoria de esas sombras
damos alcance
en ciertas ocasiones
excepcionales ocasiones
a la blindada frágil poesía
o quizá a la memoria de la sombra
de la poesía.

A través de este certero juego de palabras, que es mucho más que un juego, Benedetti está tal vez rescatando de la memoria poética intuiciones artísticas que incorpora a la poética coloquial y que conforman el poema. Por primera vez en las artes poéticas benedettianas el autor se hace explicar mediante recursos como las enumeraciones que ahora son caóticas –y precisamente este carácter caótico de las enumeraciones no era frecuente en su creación poética anterior: «en el vacío del delirio/ en las hipótesis del sexo/ en la ceniza finalista». A través de conceptualizaciones más abstractas («y con la clave de los cuerpos/ y las complicidades de la luna»); con la incorporación de términos muy machadianos –no olvidemos que es uno de sus poetas preferidos– como «la sombra asombra a los olivos/ a las glorietas a los campanarios»; para terminar la estrofa con un toque de modernidad, «a las antenas parabólicas».

De talante similar será la composición a la que aludíamos como semejante a ésta última en negatividad, «La poesía no es», de su libro *El olvido está lleno de memoria* (1995). Mediante la forma del soneto, Benedetti define aquí la poesía a través de negaciones hasta llegar a identificarla como mecanismo catalizador de la realidad: «la poesía asume su invento de lo real». Es decir que la poesía, asumida en este caso desde una perspectiva bastante generalizadora, hace de la realidad su propio mundo, pero también añade más realidad a lo real. Si el *yo* o el *él* poético discurrían de forma disimilada en sus primeras artes poéticas, en las que el autor podía ser fuerza generadora de nuevas esperanzas, en esta última arte poética, sobre todo, encontramos que la singularización del creador –como el llamado, como el inspirador de instrumentos– ha desaparecido. Se diría que ahora, después de una lar-

ga trayectoria, la poesía puede ser la única protagonista del poema, sin que el autor necesite nombrarse, ni ser su testigo. Parafraseando a Bécquer, el poeta es aquel que no necesita decirse para que haya siempre poesía; claro está que no estamos ante ningún tipo de hermetismo, sino ante una verdadera liberación de un *yo* que somos todos.

En *La vida ese paréntesis*, como ya anunciábamos en páginas anteriores, dos son los poemas en los que se reflexiona sobre la poesía: «Papel mojado» y «Palabras menores». En el primero de estos, mediante elementos líquidos unidos generalmente a la conjunción *con*: «Con ríos/ con sangre/ con lluvia/ o rocío/ con semen/ con vino/ con nieve/ con llanto», prepara lo que con estos precedentes será el final o la conclusión del poema, «los poemas/ suelen/ ser/ papel mojado». Esta idea asume lo ya dicho, entre otros, por José Emilio Pacheco quien en una de sus composiciones metapoéticas confesaba con pesadumbre que la poesía no la lee nadie; asimismo queremos resaltar que hay un cambio sustancial respecto a las primeras poéticas benedettianas, ya que en ésta el poeta ha asumido que la poesía sirve para bien poco. En «Palabras menores», en cambio, Mario Benedetti reflexionará sobre el valor redentor y el vigor de las palabras, aunque termina afirmando que:

si se astilla o se quiebra la palabra
nadie es capaz de reparar sus sílabas/
con la palabra nos quedamos mudos
porque todo nos queda por decir

En *Rincón de haikus*, en el 172, el poeta, desde el convencimiento ya expresado de otra manera en composiciones

anteriores de que la poesía es transmisora de verdades, afirma en éste que «la poesía/ dice honduras que a veces/ la prosa calla». Hay otros dos, el 118 y el 167, en los que de forma más indirecta se centra en el significado de la poesía. En el primero de ellos, señala el carácter efímero de las palabras, idea que no mucho tiempo antes había expresado en «Papel mojado», pero que ahora se versifica de la siguiente manera: «palabras que arden/ palabras que se apagan/ palabrario». En tono de humor, y con un juego de palabras heterónimas, se referirá a la escritura en el haiku 167: «de la escritura/ sólo el Apocalipsis/ nos acompaña».

En *El mundo que respiro*, Mario Benedetti sigue con sus reflexiones sobre el sentido de la poesía en «La poesía» y en «Malarte poética». En «La poesía», a través de juegos continuos o mejor dicho metaforizaciones de lo que es y lo que no es la poesía, va diseñando su carácter de salvadora, de milagrosa, de utópica, a pesar de que muchos se empeñen en maltratarla por «su verdad sin paliativos»; sin embargo,

la poesía sigue indemne
no es un azar/ no es un ombligo
madera y dios/ música y aire
es un drenaje de la vida
que enseña a no temer a la muerte

Quizá haya que aclarar, para una mejor comprensión de estos versos, que este libro fue escrito después de varias intervenciones quirúrgicas a las que fue sometido el poeta; de ahí un término inédito en su poesía como *drenaje*. Ahora, la poesía, que tanto le ha servido al poeta para cantar al amor, a la amistad, a la solidaridad, le sirve también para enfrentarse

a una muerte que, como él mismo ha afirmado, cada día –irremediabilmente– está más cercana.

De otro cariz será su poema «Malarte poética». La composición se estructura en cinco estrofas de seis versos, con siete sílabas cada verso. En la primera estrofa se plantea de dónde puede nacer una malarte poética (de un río, de una luna gastada, de una desesperanza, etc), y en las restantes apuntará posibles tipos de poemas: «un poema salvaje» que nacerá de la llama o del relámpago, o también de «la bienaventuranza/ herida entre las sienes»; «un poema suplente» que, como suplente, no sabe de nada, «ése que nos da sílabas y metáforas mudas»; «un poema mísero» que desde su miseria miente y, finalmente, «el poema crudo» que a diferencia de los demás, y tomando como referencia términos que le han servido para definir a los otros tipos de poemas posibles, en éste, esos términos adquirirán un significado pleno:

nace en las pulsaciones
llama a la llama y arde
despreocupadamente

En el hasta ahora su último libro, *Adioses y bienvenidas*, la reflexión metapoética aparece en «Poesía I» y «Poesía II», aunque una no es continuidad de la otra. En la primera, como ya nos tiene acostumbrados, la definirá a través de antónimos, pero curiosamente en los primeros versos de «Poesía I» el poeta distingue entre aquéllos para los que la poesía es algo cercano frente a una mayoría que la presiente como algo opaco; aunque siempre, y a pesar de todo, la poesía es siempre esperanza. En «Poesía II», Mario Benedetti sensualizará a la poesía al definirla mediante la inclusión de

los sentidos («hay poesía que entra por los ojos») para concluir con que:

la poesía evoca sin prejuicios
los limpios arrabales de la muerte
y nos da a veces poemas y canciones
que siempre albergamos en el alma

Tal vez esta exposición, desde una perspectiva general, nos sirva para afirmar que la creación de «artes poéticas» en Mario Benedetti se establece en paralelismo con la evolución de su trayectoria poética. Las «artes» son un claro reflejo de las características de su poesía: si en sus primeros libros el escritor es claramente social, la función de la poesía para él también lo será; en cambio, cuando otras palabras se van introduciendo en sus textos como *memoria*, *tiempo* o *soledad*, su visión sobre la poesía será otra más adecuada a la temática de sus versos. Lo realmente importante, creo, es que Mario Benedetti, desde sus artes poéticas, nos convencerá de que la poesía, a pesar de lo que muchos digan, sirve para negar el escepticismo y que la palabra poesía siempre, siempre, va cargada de libertad.

10. JAIME SABINES, ENTRE LA PROVOCACIÓN Y EL ESCEPTICISMO

Jaime Sabines era de los escritores convencidos (aunque es suya la frase «No quiero convencer a nadie de nada») de que la poesía es emoción y de que el poeta, desde la autenticidad poética siempre, tiene el deber de transmitir esas emociones. «No sirve esconderse tras una máscara», hay que enfrentarse —como se enfrentó él— a lo que ofrece la vida y a lo que nos quita la muerte sin que el verso pierda el asombro virginal al hablar de estos eternos temas poéticos. Sin duda, en sus más de treinta años de escritura nos ha enseñado a través de las palabras que, donde hay vida, hay poesía.

Nacido en el estado de Chiapas, en el sureste de México en 1926, y fallecido en el último año del siglo XX en Ciudad de México, Jaime Sabines nos ha dejado un legado literario que pocos lectores de poesía en habla hispana han podido descubrir. Sus libros no traspasaron en muchas ocasiones las fronteras mexicanas, a pesar de que, como ha dicho José Emilio Pacheco, es uno de los escasos poetas mexicanos que verdaderamente han hecho una obra, y que,

sin duda, muchas de sus composiciones están entre las mejores de la lengua española.

Incluido en la llamada «Generación mexicana del medio siglo» o «Generación de los años 50», Sabines fue, con todo, un escritor poco amigo de círculos intelectuales. Su nombre, por edad y fecha de publicación de su obra, y también por relación de amistad, se une a los de Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Jesús Arellano, Miguel Guardia, Jaime García Terrés o Rosario Castellanos. Jaime Sabines, junto a sus compañeros de grupo intentó distanciarse de esos otros poetas que en los años veinte y treinta, nos referimos a «Los Contemporáneos», coparon con su intelectualismo formal las letras mexicanas. El poeta chiapaneco, desde la sencillez y la llaneza de su expresión con versos ‘claros y directos,’ creará una poética que alabará y condenará nuestros actos cotidianos barajando sin pudor lo dionisiaco y lo apolíneo, aunque más lo primero que lo segundo.

Era de esos poetas que llegó al coloquialismo por una necesidad de expresión como tantos poetas latinoamericanos en los años sesenta. Sin embargo, y esto lo colma de originalidad, se adelantó algunos años en crear una poesía desnuda de ambages y con el pleno convencimiento de que el lenguaje coloquial, y a veces conversacional, era el más indicado para expresar su pensamiento y la realidad.

Las palabras en sus poemas se van modulando con claras resonancias, especialmente, del Antiguo Testamento: *El libro de Job*, el *Eclesiastés* o el *Cantar de los cantares*. También en sus primeros libros notaremos, además, y notoriamente urdidos, ecos juanramonianos o de García Lorca; pero la fuerza torrencial y la esencialidad de la palabra vendrán de Pablo Neruda, «el poeta que más me influyó», ¿Vallejo?, su lectura

llegará con el tiempo. Por tanto, lecturas bien escogidas, como lo son sus palabras, que se completan con el conocimiento de «Los Contemporáneos».

Con *Horal*, publicado en 1950, se abrirá camino Sabines en la poesía. Su acercamiento a lo poético viene marcado por temas que de otra forma y manera fueron destacados por «Los Contemporáneos»: el amor que muere, que renace, y que se redescubre; la temporalidad o la esencialidad del hombre; la angustia; la soledad; la ausencia; la siempre presente y temida muerte y, a veces, Dios. Como en toda su poesía posterior, el hombre se muestra en *Horal* como un ser indefenso, adánico, que va descubriendo a grandes sorbos la verdad, una verdad a veces dolorosa que le hace desear la muerte, su propia muerte: «¡Muérete, Jaime, muérete!». Pero el amor actúa como antídoto y, especialmente (Sabines es de manera esencial un poeta del amor y de la muerte), el cuerpo de la mujer que se convierte en tabla de salvación.

A partir de este primer libro, Jaime Sabines será ya reconocido como un «francotirador de las letras» (Roberto Fernández Retamar), que emplea su empeño en poetizar lo cotidiano y que conversa en sus poemas consigo mismo y con interlocutores eventuales logrando una expresión directa de asuntos y motivos de la realidad más inmediata. Pero será en *La señal* (1951) donde ya exista un interlocutor asiduo con el que Sabines identificará su poética: la presencia continua de un *tú* lo aproxima hacia posturas claramente coloquialistas. El autor, ahora, se centra en hechos más cotidianos y se difumina el tono angustioso de los temas sobre la vida y la muerte que aparecía en su primer libro; sus versos se vuelven más libres y las expresiones de la conversación, unidas a continuas repeticiones, antítesis, parale-

lismos, contradicciones, conforman un texto en permanente diálogo.

La incesante labor poética desarrollada en los años cincuenta seguirá con la publicación de otro libro, *Adán y Eva* (1952), en el que el escritor mexicano incursiona por primera vez en la prosa poética, pero, adecuándose al tema, será una prosa de clara raigambre bíblica. Jaime Sabines reflexiona, nuevamente, sobre el tema de la muerte e intenta rescatar el sentido del mito bíblico para aplicarlo a nuestro presente: su Adán y su Eva son seres contemporáneos y perdidos en las limitaciones de su propia condición humana.

Otro talante tendrá su libro *Tarumba* (1956). «Tarumba» es el otro yo del autor, y es el perfecto interlocutor para que Sabines escriba un extenso poema que se convertirá en un pretexto comunicativo en el que a través de ese tú = Tarumba (el tarambana, el veleta) hable nuevamente de escenas cotidianas. El libro supone su reafirmación como poeta: ha desaparecido el trascendentalismo presente en su obra anterior y su Dios es más humano. La suya, cada vez más, es una poesía que se nutre en la calle, por ello no evita ni el abrupto, ni lo escatológico, ni el insulto, ni tampoco el humor: un humor cargado de ironía que marcha hacia la interioridad reflexiva del propio poeta y que en ocasiones es transferida al lector. En suma, los versos de *Tarumba* son la afirmación y la fe de uno en el mundo y, en definitiva, un canto a la vida.

La década de los sesenta se abrirá con *Diario semanario y poemas en prosa* (1961), una crítica en prosa poética a la vida moderna, a la vida de hoy, en la ciudad de México. Es una especie de juego en el que el autor habla del tumultuoso mundo de las cosas sencillas de la gran ciudad en la que descubre la infinitud de lo cotidiano. En su siguiente libro,

Yuria (1967), el lenguaje se nutre de un humor picaresco, descarado y mordaz, en poemas que Octavio Paz no tardó en calificar de «realismo de hospital y burdel». El autor ha inventado esta palabra que da título al libro para crear un lugar en el que también tiene cabida la denuncia, especialmente al imperialismo norteamericano; de hecho, gran parte de los poemas fueron escritos tras su visita a la isla de Cuba, así que el autor reflexiona en algunas composiciones sobre la situación política de la isla. Son poemas intensos, de talante social, llenos de cólera y ternura, que también aparecen en *Multiempo* (1972), y en los que Sabines aborda lo prosaico y lo aforístico con una inteligencia maliciosa e irónica que se apodera de unos versos cargados de descreimiento y donde el recurso de la memoria como actualización del pasado empieza a abrirse camino.

Su último libro de poemas (a partir de estos momentos sólo publicará algunas composiciones en revistas y semanarios) es, sin lugar a dudas, el mejor legado que nos ha dejado Sabines. Se trata de un bellissimo canto elegíaco dedicado a la muerte de su padre, *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* (1973), en el que el poeta habla con más profundidad que nunca sobre temas que nacieron con la misma poesía: la muerte y ese largo peregrinar que es la enfermedad. Al lector le vendrán a la memoria, rápidamente, los versos de Jorge Manrique o la «Elegía a Ramón Sijé» de Miguel Hernández, pero esa relación sólo está determinada por el género elegido, ya que la originalidad de los desgarradores versos de Sabines y el haber sabido actualizar la poesía elegíaca a finales del siglo XX es sólo mérito suyo.

Un cierto regusto nihilista, no exento de provocación y escepticismo, surgirá en las últimas composiciones del poeta

mexicano que desde hacía muchos años se resistía a que el cáncer le arrancase de la vida. Ahora el poeta se muestra grave y trivial; no busca el chiste ni impresionar al lector a través de sus poemas –tampoco nunca lo había hecho– sino que, mediante la ironía sigue denunciando el caos y el fracaso del mundo en el que vivimos, la convencionalidad y el falseamiento.

Jaime Sabines, poeta expresionista de estilo directo y preciso, nos ha dejado unos versos cargados de amor, muchas veces de amor amargo, pero también a través de estos se ha enfrentado con la muerte para subrayar más si cabe la impotencia del hombre en este mundo. Con su escritura descoyunturada, agresiva, ha logrado, como muchos otros repetirán, desmitificar el lenguaje, desacralizarlo, dándole nueva vida. Sin duda, el lector se identificará con muchos de los versos de Jaime Sabines, o al menos con la fuerza con la que grita el poeta.

11. COLOQUIALISMO E INTIMIDAD EN LA POESÍA ÚLTIMA DE ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

El día 1 de enero de 1959, Roberto Fernández Retamar escribió, en una guagua¹, un poema que se puede considerar crucial no sólo por el cambio que significó en su obra poética, sino por su presencia continua, explícita e implícitamente, en la historia de la poesía cubana desde aquella fecha. No caeremos en la ingenuidad de creer que la citada fecha será recordada por el poema de Retamar, porque como es bien sabido es a partir de esos momentos cuando empieza en Cuba un proceso revolucionario. La composición a la que aludimos se tituló «El otro», y fue durante generaciones poéticas posteriores un ejemplo de la poesía que se escribiría en la nueva sociedad cubana. Conviene, por su importancia, y por algunos aspectos que veremos posteriormente, que recordemos el poema:

Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobriedad?
¿Quién se murió por mí en la ergástula,

¹ Esta circunstancia la manifestó el autor en una entrevista pública realizada por quien esto escribe en Valencia, el 27 de abril de 1994.

Quién recibió la bala mía,
La para mí, en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
Sus huesos quedando en los míos,
Los ojos que le arrancaron, viendo
Por la mirada de mi cara/
Y la mano que no es su mano,
Que no es ya tampoco la mía,
Escribiendo palabras rotas
Donde él no está, en la sobrevida?

Este poema en el que Retamar expresa el júbilo por el triunfo de la Revolución, pero también la desolación por aquellos que murieron para que ese triunfo fuera una realidad será, como hemos dicho, el punto de arranque de un tipo de poética en la que el componente social, en detrimento de la individualidad, prevalecerá durante muchas décadas en la poesía cubana. El hombre como ente individual se fue replegando para dar paso al hombre colectivo, donde las tragedias individuales se inscribieron en un segundo plano, porque como dijo en aquellos años Rolando Escardó en su poema «Islas»: «Pero lo que importa es la Revolución/ lo demás son palabras/ del trasfondo/ de este poema que entrego al mundo/ lo demás son mis argumentos...».

En los años setenta, cuando la poesía coloquial empezó a adquirir otras dimensiones en América Latina, y la situación social de Cuba se iba lógicamente transformando, una nueva generación de poetas comenzó a crear una estética en la que se anunciaba una ruptura explícita con la poética anterior que sería ya muy evidente en los años ochenta.

En esta ruptura, que empieza a evidenciarse en los años setenta con escritores nacidos en los primeros años de la

Revolución, destaca un poeta que, como ha afirmado Osmar Sánchez, se convierte en precursor de la poesía de los años ochenta. Nos estamos refiriendo a Ramón Fernández-Larrea², quien casi treinta años después del 1 de enero de 1959 escribe un poema titulado «Generaciones» en el que intertextualiza los versos de «El otro»: «Nosotros, los sobrevivientes,/ a nadie debemos la sobrevivida». En estos versos, Larrea, considerándose todavía un sobreviviente, no se siente endeudado con aquellos que fueron mártires y héroes de la Revolución y que protagonizaron tantos versos en la etapa revolucionaria de los comienzos. Los versos de Fernández Larrea serán premonitorios de una forma de crear que ya definitivamente ha roto con el testimonialismo de la poesía cubana; los suyos contrastan visiblemente con otros que Retamar escribe en esta misma época, en *Juana y otros poemas personales*, y que aún guardan mucha relación con los versos escritos después del 59, en donde era evidente un afán socializante y colectivo:

Hace veinte años, por estos mismos días,
Es decir, en los últimos meses de 1958,
Mientras manos enérgicas acercaban la aurora con sus armas,
Otras manos afirmaban la esperanza
En medio de la ensangrentada noche de la Isla.

Versos que, sin duda, nos hacen recordar, por la frase temporal con la que empieza el poema y por las diferentes

² Así lo manifiesta Osmar Sánchez en la introducción a *Poesía cubana de los años 80. Antología* (introducción de A. Llarena y O. Sánchez), Madrid, Ediciones La Palma, 1994. Osmar Sánchez, también en esta introducción, da noticia de la relación entre los poemas de Retamar y Larrea.

conclusiones a las que se llega, a una composición de un joven poeta (nacido en 1962) y que pertenece a la generación de los ochenta, Emilio García Montiel, y su poema titulado «Los golpes»:

Hace ya mucho tiempo –ahora es muy difícil precisarlo–
(...)

Yo imitaba a los héroes con la vieja confianza que da
la mansedumbre, con su oscura prudencia.

Todo era hermoso: desde el primer ministro hasta la muerte
de mi padre.

Y perfecto, como debían ser los hombres y la Patria.

Pero eso fue hace tiempo –hace ya mucho tiempo–
y ahora me es difícil precisarlo.

Los versos de García Montiel son sintomáticos del cambio social y poético, y son representativos de los cauces por los cuales se va a encaminar la nueva creación de poetas que, según Lidia Fajardo³,

La vida, el tiempo, el tedio, la soledad, los viajes, el amor *hacen* la nueva poesía cubana. La apertura a zonas temáticas antes no exploradas (el marginalismo, la homosexualidad, la enajenación, el fracaso) –no explorados por la poesía de la Revolución, claro– otorgan una dimensión inusitada a la obra de los más jóvenes. El sujeto lírico aparece generalmente en primera persona del singular, y partiendo del autoexamen, del autorreconocimiento introspectivo, llegan hasta una poesía crítica para con los errores sociales y humanos: la indolencia, el opor-

³ *De transparencia en transparencia. Antología poética* (selección y prólogo de Nidia Fajardo Ledea), La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, p. 13.

tunismo, la doble moral, la indiferencia, la dejadez, son seriamente condenados por esta «poesía de la nueva ética».

Si éstas son las características de la poesía que en los años ochenta están creando los jóvenes poetas cubanos ¿qué ocurre con la obra de algunos escritores, como Roberto Fernández Retamar, que comenzaron a publicar antes de la Revolución y que con el triunfo de ésta se convirtieron en la Primera Generación poética de la misma? Quizá los cambios presentes en la joven poesía cubana hayan influido en la obra de uno de los escritores más representativos de aquella Primera Generación quien, desde nuestro punto de vista, se ha ido replegando en sus últimos poemarios hacia formas en las que, sin dejar de lado la estética coloquial, es evidente un ahondamiento más intenso hacia lo íntimo en detrimento del componente social que tan frecuente fue en su poesía anterior.

Si hacemos un repaso rápido a la obra poética de Retamar podemos distinguir tres etapas. La primera estaría formada por aquellas obras publicadas antes de 1959 –*Elegía como un himno* (1950), *Patrias* (1952) y *Alabanzas, conversaciones* de 1955–, donde el poeta utiliza formas clásicas y está muy próximo al grupo *Orígenes*, aunque le falta el trascendentalismo de los originistas⁴. En una entrevista con el autor, y hablando sobre esta primera etapa, apuntó lo siguiente:

⁴ Como afirma José Olivio Jiménez, «Nuestro poeta no es, en rigor, totalmente ajeno a los designios de aquel grupo, y en cierto modo asume de ellos lo básico de su intencionalidad, es decir, su vocación de esencialismo y penetración. Pero para su bien conserva la independencia de su fresco y directo acento humano, que es una de las notas más atractivas de su poesía», en «Sobre un poema de Roberto Fernández Retamar («Palacio cotidiano»)», *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998, p. 336.

El grupo *Orígenes* influyó mucho sin duda. Estos títulos que tú has mencionado los escribí con conocimiento de la poesía de este grupo. (...) Hay mucho de aprendizaje en esos poemas, es una suerte de caligrafía del poeta que empieza y se ven mucho las huellas del 27 español, también de Vallejo, de Nicolás Guillén, de poetas cubanos de una generación anterior al grupo *Orígenes*, como Eugenio Florit, Emilio Ballagas, pero la huella de *Orígenes* es más fuerte en *Alabanzas, conversaciones*⁵.

A partir del 1959 y hasta 1974, Fernández Retamar comienza con una nueva experiencia poética en la que lo social se convierte en prioritario, no sólo en su poesía sino en la de casi todos los poetas cubanos. Retamar abandona las formas clásicas y sus poemas se cargan de un lenguaje coloquial que empezará a estar presente en muchos de los poetas de América Latina de aquellos años: Mario Benedetti, Roque Dalton, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, etc, y publica libros –*En su lugar, la poesía* (1959), *Vuelta de la antigua esperanza* (1959), *Historia antigua* (1964), *Buena suerte viviendo* (1967), *Que veremos arder* (1970), *Cuaderno paralelo* (1973) y *Circunstancia de la poesía* (1974)– en los que intenta destacar la importancia del momento histórico que está viviendo su pueblo en unos versos en los que el sujeto poético se convierte en muchas ocasiones en un *nosotros*. Como ha dicho el propio Retamar en la entrevista citada anteriormente:

⁵ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, p. 208-209.

Pienso que a partir de los poemas que escribo después de *Alabanzas, conversaciones* comienza una voz más personal que haría eclosión sobre todo a partir del 59, pero que ya existía de manera virtual en poemas escritos entre *Alabanzas, conversaciones* y el 59 y, sin desvincularse en lo esencial de *Orígenes*, me vincula a otros escritores cubanos e hispanoamericanos. Seguramente tuve una conciencia generacional, llamémosle así, no sólo cubana, sino hispanoamericana⁶.

Después de esta etapa de «poesía social» no volverá a publicar un nuevo libro hasta el año 1980 en el que aparece *Juana y otros poemas personales* (Premio latinoamericano de Poesía Rubén Darío de 1980)⁷. A partir de la publicación de este libro estamos sin duda ante una nueva etapa que se completa con nuevos libros: *Hacia la nueva* (1989), *Mi hija mayor va a Buenos Aires* (1993) y otro poemario, *Aquí* (1996), que fue Premio Internacional de Poesía Pérez Bonalde en Caracas y en el que se incluye *Mi hija mayor...*

En estas publicaciones, Fernández Retamar no renuncia a llegar al lector e implicarlo, ni a olvidar ese acercamiento a la naturalidad, tan propia de la expresión oral y de su poesía, pero ya no están tan presentes las combinaciones de frases hechas, los guiños coloquiales transfigurados, ni esa revelación de la realidad siempre inserta en su anterior poesía y que ahora se ha convertido en más íntima. Retamar ya no insiste tanto, como anteriormente, en hablar de los proble-

⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁷ En el año ochenta publica *Circunstancia y Juana* en la editorial Siglo XXI de México, donde aparecen juntos *Circunstancia de la poesía y Juana y otros poemas personales*. Será en el año 81 cuando aparezca por separado *Juana y otros...* en Managua y en Cuba.

mas que afectan al lector, ni hay una presencia sistemática del momento histórico que están viviendo, sino que su escritura se ha ido cargando de más elementos personales, y así lo confiesa el mismo autor:

Creo que he mezclado una y otra vez ambas cosas, mis poemas son de amor, pero a la misma vez hablo de mis hijas, pero también aparece la historia. Con el paso del tiempo eso ha ido creciendo a partir de *Juana y otros poemas personales* del año 80. Tengo un cuaderno posterior que se titula *Hacia la nueva*, la nueva es mi nieta y tengo otro poemario en el que estoy trabajando –*Aquí*–, donde se intensifica esa suerte de interiorización que yo creo que es un giro de toda la poesía cubana de estos años, no sólo mío. Intentamos cada vez más interiorizar las experiencias y aparece un tipo de poesía que en los jóvenes en ocasiones es muy marcadamente intimista, pero en nosotros, que hace tiempo dejamos de ser jóvenes, también es un rasgo determinante⁸.

Creo que sería interesante retomar las últimas palabras de Fernández Retamar, porque marcan la pauta de los diferentes tipos de poesía que hoy en día se inscriben en el panorama poético cubano. Con estos datos, y teniendo como referente las obras recientemente publicadas por los poetas de la Primera y Segunda Generación de la Revolución –«nosotros que hace tiempo dejamos de ser jóvenes»–, hay un proceso general que va desde la epicidad a la intimidad. Un proceso que se ha dado en algunos casos en la historia de la poesía

⁸ Carmen Alemany Bay, «Entrevista con Roberto Fernández Retamar», *Información. Suplemento «Artes y Letras»*, Alicante, 2 de junio de 1994.

hispanoamericana –como en la poesía de Pablo Neruda–, pero que en Cuba, insisto, es generalizado en los poetas que publicaron sus obras en los años sesenta y que hoy siguen escribiendo.

Nosotros barajamos la posibilidad, en el caso de Retamar, de que tal vez en este período, entre 1974 y 1980, en el que el poeta no ha publicado ningún libro, ha habido una suerte de reflexión del hombre que va ya hacia la madurez y que determinados temas, inmersos en un mundo nostálgico no muy presente en etapas anteriores, se han convertido en insistentes en sus últimas entregas.

En *Juana y otros poemas personales*, el poeta no abstrae hechos, ni su poesía es ahora la de un cronista épico, sino que, como se puede comprobar en la primera parte de este libro, «Figuras», y también en parte de la segunda, «Baladas», hay un afán de concretar en la cotidianidad del individuo, de afincarse en lo singular, de buscar la expresión de realidades concretas y del sentido crítico de la realidad. No en vano, la primera parte del libro, que se compone de tres, es un conjunto de poemas en los que Retamar evoca a los amigos muertos: Aquiles Nazoa, Francisco Urondo, etc., o figuras del pasado como Sor Juana Inés; pero también evoca la figura del nieto, como esperanza de futuro. De este conjunto llama poderosamente la atención el poema «¿Y Fernández?», que según nos manifestó el escritor, lo escribió años antes de la publicación de *Juana...*, y en él aparecen rememorados sus más directos familiares. Esta composición, significativa por múltiples referencias, también lo es porque sedimenta una variante temática de su obra como es la de antologar la historia de su familia, presente en anteriores etapas. Izet Sarajlic, en 1975, en una entrevista le hizo una pre-

gunta, desde nuestro punto de vista premonitoria, de lo que en esos momentos era su poesía. Sarajlic le preguntó a Retamar: «Al leerle he tenido la viva impresión de que eras un poeta personal de la Revolución cubana y de la familia Retamar ¿Me equivoco?»; a lo que contestó el poeta:

No, no te engañas, (...) Es decir, *no soy poeta impersonal* de mi Revolución, porque la revolución no es una cosa impersonal. Yo soy una de esas gentes, y doy testimonio de ello. Doy testimonio de lo que me pasa, y de lo que le pasa a «la familia Retamar»: lo que nos pasa es la historia. Pero no la historia en abstracto, sino la historia *en concreto*, y se llama amores, esperanzas, peleas: en fin, lo que le pasa a una persona cuando tiene el privilegio de vivir una Revolución⁹.

Es cierto, como afirma el autor, que su familia siempre ha formado parte de su obra y su mundo familiar ha sido una constante en la obra escrita a partir de la Revolución, pero la familia era un «pretexto» para reafirmar el momento revolucionario y las causas por las que se luchaba. Retamar, en una entrevista pública que le hice en el mes de mayo de 1994 en Lérida, y a propósito de que su más reciente poesía se había replegado hacia formas más íntimas, afirmaba: «Es posible que sí, pero yo siempre me he definido como un poeta íntimo (...) es posible que sea más inminente ese aspecto intimista de la poesía, aunque yo nunca he escrito poemas exteriores a mí». Más adelante, el poeta cubano recordaba algunos poemas de *Cuaderno paralelo* –libro escrito en plena guerra del Vietnam y publicado en el 73–, en los que aparece también su

⁹ Roberto Fernández Retamar, *Entrevisto*, La Habana, Ediciones Unión, 1982, p. 53.

mundo familiar y específicamente una composición, «¿Por qué volvéis a la memoria mía?» –escrita después de un fuerte ataque bélico en el que casi peligró su vida–, en la que evoca a algunos amigos y escritores. A colación de *Cuaderno paralelo*, creemos que este poemario será un punto de engarce con lo que escribirá posteriormente, pero existe una diferencia sustancial entre el citado libro y los poemas escritos en su última etapa: mientras que allí los seres queridos eran evocados desde la inmediatez, en entregas posteriores, el poeta sustituye la evocación por el recuerdo. Lo mismo ocurre en su poemario *Hacia la nueva*, en el que reaparecen composiciones dedicadas a amigos escritores que han muerto; pero en este poemario existen dos variantes temáticas que para el poeta significan esperanza: la presencia de varios poemas dedicados a Nicaragua, país que Retamar visitó con frecuencia en los tiempos en que gobernó el Frente Sandinista y la otra variante, el nacimiento de su nieta; ambas motivaciones se transforman en vértices de esperanza de futuro.

En su *Aquí*, es quizá donde más se observe un recorrido nostálgico desde el presente, asumiendo el recuerdo desde los tiempos que está viviendo. Realmente, lo que busca el poeta es la recreación del presente para acercarse más a la imagen que evoca, para *presentizarla*. Este hecho es muy evidente en una de las partes del libro, «Mi hija mayor va a Buenos Aires», en la que todos los versos están repletos de recuerdos de amigos que compartieron con el poeta momentos inolvidables; sin embargo, ese pesimismo que aparece inmerso en el recuerdo tiene nuevamente un contrapunto en otra de las partes de este poemario titulada «Una salva de porvenir».

La poesía última de Roberto Fernández Retamar, sobre todo en *Aquí*, hay una tendencia a la concentración, al domi-

nio de la palabra, huyendo, como es habitual en sus últimas entregas, de una poesía excesivamente explícita, discursiva, expositiva. A este respecto, en 1971, el autor manifestó:

En lo adelante, cada vez más, le interesa (me interesa) decir las cosas, en la medida en que ello es posible, no decir palabras. Desaparece pues esa impresión, esa gratuidad de estas últimas. Entonces puede hablarse indistintamente de sencillez o de madurez, porque ya la poesía está siendo de veras, está transmitiendo, en un organismo verbal único, incambiable, experiencias específicas¹⁰.

Y no sólo en este libro, sino en la última etapa ya no existe esa insistente impaciencia¹¹ en ver plasmados en su literatura los logros de la Revolución. Tal vez en una suerte de desilusión transitoria, por la situación del país en los últimos años, se dé un repliegue hacia el universo personal donde el poeta se descubre ante una realidad vivida. La palabra *recordar*, que es insistente los versos de *Aquí*, es buena muestra de ello. Todos estos aspectos llevan consigo un menor uso del versículo y una tendencia a utilizar formas estróficas clásicas con la libertad que siempre ha caracterizado a los poetas coloquialistas.

¹⁰ Entrevista realizada por Mario Benedetti a Roberto Fernández Retamar en *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981 (2a. ed.), p. 172.

¹¹ Retamar, en la entrevista citada en la nota anterior, decía lo siguiente: «Con tantas cosas encima, empezaré por decir que no creo que hoy, a doce años del inicio de la Revolución, la «impaciencia» sea enteramente tal. La considero más que explicable: la única actitud posible. Ahora bien, puede darse el caso, como he comentado ya, de que se espere un tipo de literatura, o de arte en general, por el cambio por donde no va a aparecer o va a aparecer más tarde, y se pierda así la ocasión de ver surgir la expresión artística allí donde sí está naciendo», p. 181.

Creo que es interesante resaltar que esa aproximación hacia formas más íntimas que es evidente en la poesía de Retamar, también lo es en aquellos poetas que en los años sesenta dieron a América Latina una nueva estética: la del coloquialismo; nos estamos refiriendo a Benedetti, a Gelman, a Sábines y también, de diferente modo, a la poesía de Ernesto Cardenal en su *Cántico cósmico*.

Tenía razón Retamar cuando antes afirmaba que su poesía, la escrita después del 59, se circunscribía dentro del ámbito hispanoamericano y no sólo dentro del cubano, ya que si entre los poetas coloquiales hubo una estrecha relación personal y poética, también es cierto que en los últimos tiempos ha habido por parte de estos una clara evolución hacia el intimismo.

Resumiendo, la poesía última de Roberto Fernández Retamar guarda, lógicamente, muchos enlaces con su poesía anterior en la que siempre ha aparecido su mundo personal, lo nostálgico, lo amoroso, lo lírico, lo cotidiano, la vivencia y la circunstancia de su país natal, etc., o en palabras de Federico Álvarez, «poesía que es siempre autobiografía pura: efusión, meditación, militancia, nostalgia, pesadumbre, ternura»¹². Como afirmó en autor en 1992:

Y para no valernos sólo de ejemplos espectaculares, y descender a lo único que conozco desde dentro, he escrito poemas –los de *Patrias*– que sólo podría haber hecho en la adolescencia, poemas –como «El otro», de mis 28 años– que sólo podía haber hecho al inicio de la madurez, y poemas –«¿Y Fernández?»– que sólo podía haber hecho cuan-

¹² Federico Álvarez, «La poesía de Roberto Fernández Retamar», *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*, Alicante, Casa de las Américas/ Universidad de Alicante, 1998, p. 116.

do ya remontaba el otoño. Y *Hacia la nueva*, mi más reciente cuaderno, ¿no es una versión modesta del *Arte de ser abuelo*?¹³.

Confesión ésta que nos remite a una composición, «La nueva», incluida en el último poemario citado por el escritor en el que dice:

Esto se llama empezar a envejecer, esto se llama
Repartir adioses a las personas y las cosas queridas,
Aunque es también experimentar que el amor no se
Dispone a desaparecer
Y asume formas nuevas a lo largo de toda la escala.

A esta tipología de la vejez, que es muy evidente en sus últimas composiciones y que tiene una larga tradición en la historia de la literatura, se une otro elemento de clasicidad como es la recuperación de estrofas clásicas en sus poemas; tal vez en este caso –el de la poesía de Retamar– más que en ningún otro haya un regreso a los «*Orígenes*». Sea como fuere, toda la obra de nuestro poeta podría explicarse, en palabras de José Olivio Jiménez, como «Una doctrina del conocimiento basada fundamentalmente en la voluntad: ¿por qué no? Eticismo podemos llamar a esto, para decirlo con una palabra con que ya saludara Cintio Vitier a la poesía de Retamar. Eticismo de la más entrañable raíz: cubana, americana, hispana»¹⁴.

¹³ Víctor Rodríguez Núñez, «La poesía es un reino autónomo. Entrevista con Roberto Fernández Retamar», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo-abril de 1992, p. 26.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 338.

Quizás los versos de «La nueva» podrían ser considerados un resumen de su última poética que dista mucho, desde un punto de vista temático, de la de los poetas de los ochenta; no tanto desde el punto de vista formal, ya que los jóvenes poetas cubanos, y también de otros países, deben reconocimiento a escritores que como Retamar en el año 60, y teniendo a sus espaldas toda un tradición literaria, se decidieron por primera vez explícitamente a despojarse del hermetismo e introducir en su poesía elementos coloquiales que siguen estando presentes en la poesía de Retamar y de forma más matizada en la poesía de los jóvenes poetas.

La nueva poesía corre ahora por derroteros diferentes a la de Retamar, «La crítica por tanto supone ahora un compromiso», nos dice Osmar Sánchez, «la impugnación se sustenta con una radical confianza. Por otra parte, ni profecías, ni arengas, ni programáticas explicitaciones, han lugar»¹⁵. Simplemente se trata de dos formas de entender el intimismo y ambas comparten su lugar en la actual poesía cubana.

En estos días, desde el descrédito de determinadas realidades que estamos viviendo, la creación de aquellos poetas de los años sesenta se ha plegado hacia formas de creación más íntimas y personales. Existe el testimonio de su claridad y ese deseo de comunicación con los otros —los lectores—, como prueba de que su poesía fue sobre todo un intento espléndido de comunicación social; y en los tiempos en que vivimos sin duda lo sigue siendo al margen de que se asuman hoy formas más íntimas de expresión del mundo personal del poeta.

¹⁵ Osmar Sánchez, *op.cit.*, p. 74.

12. EL POEMA COMO ISLA: *ISLA A LA DERIVA*
DE JOSÉ EMILIO PACHECO

En mayo de 1976, el mexicano José Emilio Pacheco publica su poemario *Islas a la deriva*, escrito entre 1973 y 1975. Esta primera edición consta de siete partes, en lugar de las cinco que aparecerán en *Tarde o temprano*¹; pero las dos partes retiradas de las *Islas*, «Dieciséis poemas de Constantino Cavafis» y «Lectura de la antología griega» no desapare-

¹ Publicado por el Fondo de Cultura Económica, México, en 1980. Citaremos por esta edición y en el texto principal pondremos entre paréntesis el número de página. En una nota introductoria a la edición citada, José Emilio Pacheco explica el significado de este libro compilatorio: «Así pues, *Tarde o temprano* no es una antología ni una recopilación de 'poemas completos'. En los momentos de mayor optimismo pienso que la primera sería un pliego de cuatro o cinco textos escritos a lo largo de una vida. Recojo en estas páginas aun aquellas composiciones (ya publicadas en libro) de las que me siento menos solidario. Prescindo de casi todos los poemas no incluidos en volúmenes anteriores y también de escritos ocasionales en que he tratado de recuperar para el verso su antigua capacidad de ser, sin pretensión de constituirse en poesía, un medio fluido y conciso para decir lo mismo que se dice en prosa. Asimismo, excluyo las adaptaciones de teatro versificado. Ignoro si este libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea», p. 11.

cen, sino que derivan hacia su propia autonomía y ganan en extensión en el apartado que Pacheco dedicará a sus traducciones, bajo el título de «Aproximaciones (1958-1978)», en *Tarde o temprano*².

Islas a la deriva se publica, debemos recordarlo, después de dos obras, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) e *Irás y no volverás* (1973), que han sido consideradas por el propio autor y por la crítica como los primeros libros de madurez dentro de la trayectoria poética del escritor mexicano. *Islas a la deriva* no supone una gran novedad respecto a la escritura de *No me preguntes...*, a excepción de la ampliación de motivos poéticos y la profundización de los ya tratados en su obra anterior; pero también es cierto que la proliferación de «artes poéticas» de las que hizo gala el autor, a través de numerosas composiciones en *No me preguntes... e Irás y no volverás*, han desaparecido al menos de forma explícita en los poemas de *Islas a la deriva*. Que Pacheco, conocido ya entre los poetas coloquiales hispanoamericanos por ser un agudo e inteligente observador del hecho poético, haya dejado de exponer su opinión de qué es para él la poesía a través de sus propios versos, como ocurre

² Además de las traducciones incluidas en *Tarde o temprano*, en 1984 se publicó otro libro, con el título *Aproximaciones* (México, Penélope), en el que Miguel Ángel Flores compiló numerosas traducciones no incluidas en *Tarde o temprano*. El escritor mexicano en una nota introductoria apuntaba: «Miguel Ángel Flores tuvo la idea, la generosidad y la paciencia de recopilarlas. Me presentó un libro que yo ignoraba haber hecho. La selección, refundida verso a verso, que aparece aquí es un cuarenta por ciento del total acumulado en el último lustro. Aunque hay trabajos iniciados en fechas tan remotas como 1959 y 60, este volumen no repite ninguna de las «aproximaciones» aparecidas en mis libros anteriores y recopiladas en la parte final de *Tarde o temprano*» (p. 5).

en *Islas a la deriva*, no significará sin embargo que su poética haya dejado de avanzar, revelándose esta vez por «aproximaciones», a través de traducciones espléndidas y muy significativas.

En el rastreo de los versos que componen sus *Islas a la deriva* –y salvo de forma muy matizada y con una derivación que poco tiene que ver con lo poético, en algún poema como «*Traduttore, traditore*»–, no hallamos composiciones donde de forma clara y palpable se refleje la ratificación o bien otra interpretación sobre lo que es la poesía para el propio poeta, es decir «artes poéticas». Sin embargo, la clave de esta aparente carencia se encuentra disimuladamente, o mejor dicho metafóricamente pura, en el título del libro en cuestión. El posible secreto del título se desvela en un verso del escritor guatemalteco-mexicano Luis Cardoza y Aragón que encabeza el poemario de Pacheco y que reza así: «Islas de sílabas a la deriva...». A partir de esta referencia el título cobra una nueva significación, claramente metapoética, que tendrá implicaciones en las composiciones que integran el volumen, tanto en sus poemas como en las traducciones, decisivas éstas para sostener nuestra argumentación, como se verá. Por este motivo, nos centraremos precisamente en indagar qué sentido y qué consecuencias tiene *Islas a la deriva* en la interpretación de lo poético dentro de la obra del escritor mexicano.

Nuestro autor, de alguna forma, nos está ofreciendo una visión mucho más general y simbólica de la poesía. Por su interés, detengámonos en este punto; aunque para entender su novedad e importancia en la trayectoria del poeta, debemos revisar su visión sobre lo poético –tanto la función de la poesía como la del poeta– en obras anteriores.

José Emilio Pacheco, desde el intelectualismo y el sentido filosófico de sus primeros poemarios: *Los elementos de la noche* (1963) o *El reposo del fuego* (1966), pasa a un tipo de poesía en la que el coloquialismo irrumpe de forma necesaria en sus versos creando poemarios como *No me preguntes cómo pasa el tiempo* e *Irás y no volverás*, donde al igual que en los poetas coloquiales el *yo* poético tiende a la disgregación y su lenguaje propende más a la narratividad. En las dos últimas obras citadas serán frecuentes los poemas que el escritor mexicano dedique a la reflexión metapoética, dándonos una visión modernizada del papel de la poesía en el mundo contemporáneo.

El autor de *Islas a la deriva* intentaba en estas obras anteriores buscar el valor intrínseco del hecho poético, sin restar ironía ni sentido del humor a sus «artes poéticas», y llegó a la conclusión de que la poesía es fidedignamente efímera y de que, a pesar de los espejismos con que los poetas pretenden dotarla, el escritor se encuentra ante la imposibilidad de enriquecerla mucho más: el verdadero valor de la poesía está en el ahora, en el presente; por tanto, el cuestionamiento de la figura del poeta queda intrínsecamente unido al de la propia poesía. Como indica Mario Benedetti:

Hay asimismo en Pacheco un recurrente cuestionamiento de su función como poeta y aun de la condición básica, insustituible de la poesía. Y todo ello expresado con tal sinceridad, que no despierta en el lector ni siquiera la mínima sospecha de que acaso se trata de una hábil máscara autocrítica³.

³ Mario Benedetti, «La poesía abierta de José Emilio Pacheco», *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 457.

En *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, además de denunciar las continuas agresiones contra el mundo, el poeta se convierte en un cirujano de la poesía que disecciona a través de múltiples «artes poéticas»: «Crítica de la poesía», «Dichterliebe», «Job 18, 2», «Disertación sobre la consonancia», «Conversación romana» o «Legítima defensa», composición esta última que forma parte de un «Apéndice: Cancionero apócrifo». Estas propuestas conforman por sí solas lo que Oviedo ha denominado «una urgencia por definir el oficio de poeta»⁴, y que Luis Antonio de Villena analiza desde la siguiente óptica:

«Crítica de la poesía» es un poema sobre la mecánica de la escritura poética («Se borra lo anterior, se escribe luego») y también una reflexión sobre la maravilla y absurdo –según el punto de mira– del propio hecho poético. Metapoesía pura (aunque sin las sutilísimas teorizaciones en que el género, frecuentemente, ha caído entre nosotros), o sea, un poema sobre la poesía (...) Otro más «Dichterliebe», continúa los pasos del inicialmente comentado (...) Pero creo que el más original entre los metapoemas de Pacheco es el titulado «Disertación sobre la consonancia»⁵.

⁴ José Miguel Oviedo, «José Emilio Pacheco: la poesía como *ready made*», *Hispanoamérica*, 15, 1976, p. 273.

⁵ Luis Antonio de Villena (ed.), *José Emilio Pacheco*, Madrid, Júcar, 1986, p. 38. Respecto al poemario citado, Samuel Gordon («Los poetas ya no cantan, ahora hablan», *Revista Iberoamericana*, p. 261) reseña los siguientes contenidos: «Algunos textos de este libro apuntan a redelinear ciertas poéticas. En 'Crítica a la poesía' se insinúa un posible punto de partida: 'Quizá no es tiempo ahora, nuestra época nos dejó hablando solos'. Páginas adelante, en 'Disertación sobre la consonancia', aparecen indicios de ruptura con su poesía anterior y, también, se da por supuesto el previsible desacomodo del lector frente a las nuevas propuestas: 'debe plantearse... una redefinición que amplíe

Del conjunto de poemas enunciados nos encontramos con que el autor reivindica y, al mismo tiempo, declara explícitamente una ruptura con la poética anterior, hecho bastante común en la reflexión metapoética de los escritores coloquiales, lo que implica darle una nueva significación a la poesía, tal como subraya en «Disertación sobre la consonancia».

Además, José Emilio Pacheco diseña una propuesta estética a través de la desmitificación del hecho poético: «debe plantearse a la asamblea una redefinición / que amplíe los límites (si aún existen los límites)»⁶, y mediante un canto en el que se critica la ortodoxia poética, el autor concibe la poesía como un abanico infinito de posibilidades y protesta airadamente contra quienes cierran las puertas a la palabra. Porque el autor afirma que éstos no son buenos tiempos para la poesía: «Quizá no es tiempo ahora: / nuestra época / nos dejó hablando solos» (p. 76), como se admite en «Crítica de la poesía» y reincide en «Dichterliebe»:

La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento.

(...)

la supervivencia amenazada de un arte
que nadie lee pero que al parecer
todos detestan (p. 77).

los límites (si aún existen límites)... Una palabra, pocas sílabas, un nombre... que evite las sorpresas y cóleras de quienes –tan razonablemente– ante un poema dicen: ‘esto ya no es poesía’. Desde la conciencia de su auto-referencialidad, este texto poemático replantea, casi defensivamente, la interrogante acerca de las condiciones en que la poesía puede operar y ser reconocida».

⁶ Todas las citas que hagan referencia a los poemarios *No me preguntes cómo pasa el tiempo* e *Irás y no volverás*, pertenecen a la edición *Tarde o temprano*. En adelante sólo citaré al final de cada texto la página. «Disertación sobre la consonancia» aparece en la página 79 de esta edición.

En su poema «Conversación romana», Pacheco ironiza sobre la poesía alegando que

Acaso nuestros versos duren tanto
como un modelo Ford 69
—y muchísimo menos que el Volkswagen (p. 90).

Mención aparte merece la composición «Legítima defensa», incluida en el apartado «Cancionero apócrifo» de *No me preguntes...* Establezco la diferenciación porque el autor en esta última parte del poemario disgrega aún más su yo poético mediante la invención de autores apócrifos: Julián Hernández y Fernando Tejada. En el poema atribuido a Julián Hernández, nos encontramos con una relación de epigramas donde el autor insiste en la aceleración a que están sometidos los modelos literarios: «Todo poema es un ser vivo:/ envejece» (p. 104).

Las manifestaciones sobre la rapidez con que cambia la poesía se multiplican, de modo que en su siguiente libro, *Irás y no volverás*, las encontraremos en composiciones como «Al terminar la clase», «Una cartita rosa a Amado Nervo» o «Manifiesto», poema este último donde Pacheco, tomando como puntos de referencia textos de los cubanos José Zacarías Tallet y Roberto Fernández Retamar, nos dirá:

Todos somos poetas
de transición.
La poesía jamás
se queda inmóvil (p. 144).

Aseveración que enfatiza lo que ha venido expresando en su poemario anterior; pero además, en *Irás y no volverás*, su visión sobre la poesía se amplía a través de una reflexión direc-

ta entre ésta y la realidad, como se lee en «A quien pueda interesar». Reaparecen las máscaras –Julián Hernández y Fernando Tejada–, y el autor relativiza mucho más la presencia del yo poético al afirmar que el poema tiene que volverse anónimo, colectivo y, por supuesto, perecedero: «La poesía no es de nadie: / se hace entre todos», dirá Pacheco en estos versos en los que varía el famoso pensamiento de Lautréamont.

A partir de poemas como «The dream is over (II)», donde manifiesta la dificultad de incluir más novedades en la poesía, o de «El autor declara su anonimato», donde toma una postura resignada ante la imposibilidad de luchar contra otros libros como el *Kamasutra* o revistas como el *Reader's Digest*, en «Birds in the night» Pacheco plantea la misión del poeta en una sociedad que lo desprecia y le resta la importancia que merece, como poetiza en «Lives of the poets»:

En la poesía no hay final feliz
Los poetas acaban
viviendo su locura (pp. 141-142).

Una visión pesimista que se redondea con algunos versos de «Escrito con tinta roja»: «La poesía es la sombra de la memoria / pero será materia del olvido» (p. 149).

Sin duda, estos poemarios, *No me preguntes...* e *Irás y no volverás*, como hemos anunciado, son claves para la búsqueda de lo poético y para su definición como autor. Además, fueron escritos en una década en la que la poesía coloquial adquiriría su mayor esplendor y significación, y los escritores que participaron en esta corriente, como es el caso del escritor mexicano, se apresuraron a escribir «artes poéticas» en las que se dejara patente su nueva concepción de lo poético. Fue

ésta una época de versos que deseaban tener el valor de manifiestos; pero, con la llegada de una nueva década, y también del cuestionamiento de la poesía coloquial, los poetas toman nuevos rumbos para expresar, desde un punto de vista menos dramático, con menos *pathos*, y a pesar de lo desmitificador de la obra, una visión más personal, y también más universal, más ética, de lo poético. Éste es el caso de José Emilio Pacheco y sus *Islas a la deriva* que, pensamos, abre una nueva etapa en su concepción de lo poético.

Llegados a este punto, y consideradas ya las «artes poéticas» anteriores a *Islas a la deriva*, retomamos lo que hay de metapoético en esta obra. En el mismo título, como ya hemos avanzado al comienzo de este texto, mediante una metáfora pura, el autor mexicano nos formula un arte poética de significación mucho más global que en sus libros anteriores; y si se quiere más centrada en la tradición literario-poética. En cierto modo podría decirse que Pacheco ha encontrado una tradición en la que su misma concepción del hecho poético como efímero, anónimo y psicológicamente límite se siente «traducida».

Ahora los poemas, para José Emilio Pacheco, son como *islas*; pero esta percepción tiene por lo menos dos niveles. Un primer nivel sería el de imagen visual; entendiendo que el poema es una isla de sílabas en una página, y cada poema es una isla en el mar textual. Precisamente, y teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, si examinamos las composiciones de *Islas a la deriva*⁷ comprobaremos que la libre

⁷ Llegados a este punto tendríamos que distinguir entre la primera versión de *Islas a la deriva* (México, Siglo XXI, 1976) y la versión incluida en *Tarde o temprano*. Pocas son las diferencias: desaparece algún poema o algún verso en la versión definitiva; en esta primera versión no hay dedica-

disposición de los versos, tal como enfatizaron los vanguardistas en sus obras, es un denominador común en estos poemas; baste recordar las composiciones «Horas altas», «El mar sigue adelante» o «Las perfecciones naturales», en las que el autor dispone los versos, exentos de puntuación, en forma de oleaje y las estrofas –a modo caligramático– sugieren olas en la página, como ha señalado Luis Antonio de Villena. Con ello, no estamos manifestando que en poemarios anteriores José Emilio Pacheco no se sirviese de este recurso, nada más lejos de la realidad; pero sí afirmamos que de forma intencionada –y repetitiva– las composiciones de este libro adquieren diversas formas, caprichosas hechuras, como cualquier isla que por los designios marinos va configurando sus contornos recortados y arbitrarios.

Sin embargo, hay un segundo nivel, más complejo, simbólico, diverso y novedoso en el significado del título. Si admitimos que los poemas son como islas, entendemos que estos están expuestos a los designios no ya del autor, sino del mar. Esto se hace evidente cuando, con un oxímoron, Pacheco añade el término *a la deriva*, dándonos a entender que los poemas están ausentes de dirección, de destino o de propósito fijo, sólo a merced de las circunstancias, como extrañas islas. Las composiciones –entiéndase la poesía– al ir a la deriva pierden todo destino, pueden destruirse o desaparecer, y no pueden evitar el naufragio, en otras palabras, nadie las gobierna. Por tanto, el poeta y su obra se arriesgan a no dejar ninguna huella, a eclipsarse; o bien, aceptar lo inesperado, a

torias y, lo más importante, en la primera edición se desglosan más los versos dando mayor apariencia de juego y, lógicamente, los versos son más breves.

que el mar, en su eterna mutación –por otra parte, tema continuo en la poesía de Pacheco–, le cambie sus formas. El poema está sometido a múltiples cambios; la poesía vive modificándose. Ilustrativo de lo que estamos apuntando son palabras que José Emilio Pacheco escribe en el prólogo a su recopilación *Tarde o temprano*:

Respecto a lo que escribimos pueden tomarse dos actitudes y no existe un terreno de conciliación entre ambas: se cree que cada página es sagrada y no debe alterarse jamás; o bien se piensa en la poesía no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse. No acepto la idea de «texto definitivo». Mientras viva seguiré corrigiéndome (p. 10).

El oxímoron del título, islas a la deriva, corrige la imagen de la isla quieta, puramente caligramática, pues efectivamente una isla por sí misma no va a la deriva, sólo quien viaja puede ir a la deriva; pero también implica algo como un barco, un viaje sin rumbo, pero hecho de sílabas.

Sin duda, esas *islas a la deriva* son la objetivación de otra imagen, la del poeta mismo, que al igual que un marinero con su barca a la deriva, se encuentra desorientado, abandonado, y no le queda otro remedio que aceptar los designios de su propio destino, dejarse llevar por la marea, no por el vacío, sino fuera de todo rumbo, mientras ve derivar a lo lejos las islas/ los poemas. En cierto modo los dos niveles de significación que hemos señalado confluyen en esta interpretación del título como un simple hipálage, es decir, que es el poeta el que las deja a la deriva. La imagen, marina y poética, como se sabe, tiene sus raíces en los orígenes de la lírica, en el mundo órfico y homérico, y que el petrarquismo tomará

como paradigma, creando toda una tradición poética que aún no ha llegado a su fin. José Emilio Pacheco, al pensar en sus *islas a la deriva*, se sitúa en un lugar avanzado de esta tradición ya universal; en el tópico del barco y marinero a la deriva que leyó y tradujo de los poetas finiseculares: Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire. Traducciones –«aproximaciones»– que Pacheco realizó en la década de los sesenta, antes de la publicación de *Islas a la deriva*.

Es necesario recordar aquí que José Emilio Pacheco, como apunta Luis Antonio de Villena⁸, «elije sus traducciones por afinidad. Poetas (y sobre todo *poemas*) traducidos, lo son en función de su cercanía al mundo del que los traduce. Pudiéramos decir que son los poemas que Pacheco hubiera querido escribir, y que –en consecuencia– *rehace*. Se trata de lírica de su propia cuerda»⁹.

Rimbaud, al igual que José Emilio Pacheco, se veía a sí mismo –y es necesario sacar aquí a colación a Lezama Lima y su *tratado* «La calle Rimbaud»–, «como el perenne desembarcado en las islas», y después de anotar esta frase, el poeta origenista señalará: «como si hablase con el timonel de guardia nocturna: *tiene que ser el fin del mundo si avanzamos*. O el principio, añadimos, de la poesía»¹⁰. El enigmático Lezama nos lleva a esta enigmática imagen de lo poético: poetas que no abandonan sus naves en medio del mar, barcos que son

⁸ *Op. cit.*, p. 86.

⁹ A este respecto, José Emilio Pacheco señala en la nota a *Aproximaciones* que «lo único que me interesa es hacer un buen poema en español que *aproximadamente* le haga justicia a su modelo» (p. 6).

¹⁰ Artículo publicado en el *Diario de la Marina*, La Habana, 7 de agosto de 1955; con posterioridad, en 1957, será recogido en sus *Tratados en La Habana*.

como islas a la deriva, marineros-poetas resignados a que sus versos sean engullidos por el mar. En definitiva, especulaciones sobre lo poético que se resumen en los siguientes versos que tomamos de una traducción, bastante fiel, de «Le bateau ivre», y que rezan así:

Y yo, barco perdido en la maraña de las algas,
lanzado por el huracán contra el éter sin pájaros,
y a quien los monitores y veleros del Hansa
no hubiesen salvado el armazón, embriagado de agua¹¹.

Obligado en este caso es remitirnos a la traducción de los citados versos por José Emilio Pacheco:

Y yo, barco lanzado hacia el éter vacío
por tormentas que agitan cabellos de ensenadas,
*no vi en el horizonte otras velas odiadas*¹²
ebrio entre tantas aguas en mi casco sombrío. (p. 289)

Si bien Pacheco intenta mantener la rima consonante que aparece en la versión original de Rimbaud, hay algunos cambios lo suficientemente sugerentes para ser comentados. Claramente, el verso «no vi en el horizonte otras velas odiadas» no aparece en el poema de Rimbaud, quien escribió «a quien los monitores y veleros del Hansa / no hubieran salvado el

¹¹ En la versión original los versos rezan así: «Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses, / Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau, / Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses / N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau». La traducción ha sido realizada por J. F. Vidal-Jover en Rimbaud, *Obra Completa*, Barcelona, Ediciones Libros Río Nuevo, 1973 (2.ª ed.), p. 340.

¹² La cursiva es nuestra.

armazón». El escritor mexicano ha obviado un aspecto circunstancial y muy delimitado en el tiempo y en la historia («monitores y veleros del Hansa»), para sustituirlo por una realidad al mismo tiempo subjetiva y universal: «no vi en el horizonte otras velas odiadas / ebrio de tantas aguas en mi casco sombrío». Cambios subjetivos que enfatizan la soledad, el deleite de ir a la deriva, teniendo asumido que ese barco ebrio (título que le da Pacheco al poema de Rimbaud) en el que se deja llevar el poeta, el poema, no va a llegar a ningún puerto.

Junto a esta composición de Rimbaud, se encuentra otra de Stéphan Mallarmé, «Brisa marina», traducida por la misma época, en la que también se refuerza la imagen del poeta en permanente naufragio, e incluso en la traducción se manifiesta cierto deseo de sentirse permanentemente en ese estado, variando de algún modo la versión original. Elijo algunos versos:

Porque ni esos jardines que copió la mirada
retienen a mi pecho, náufrago en mar incierta.

(...)

Más subiré a la nave: quiero huir de mi hastío

(...)

E ignoro si las velas como dobles presagios
incitarán del viento su avidez de naufragios (p. 286)¹³.

¹³ Correspondiendo con estos versos, la versión original reza así: «Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux/ Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe [...] Et ni la jeune femme allaitant son enfant [...] Et, peut-être, les mats, invitant les orages / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages».

En esta misma línea, aunque ya en menor grado de intensidad, se encuentra otra traducción de algunos versos de «La cabellera» de Charles Baudelaire, donde nuevamente, por parte de Pacheco, hay un proceso de subjetivación basado en la experiencia poética del *yo*, tomando como axioma la relación identificativa entre el mar y el poeta. Donde Baudelaire escribió:

Tú contienes, mar de ébano, un deslumbrante sueño
de velas, de remeros, de gallardetes y de mástiles¹⁴.

Pacheco propone la siguiente «aproximación»:

Naveguen, mar de ébano, *mis sueños* las visiones
de mástiles, remeros, *negras embarcaciones*. (p. 291)

La conclusión es bien obvia, aunque Pacheco en sus poemas tiende a la desaparición o disgregación de la primera persona, en las traducciones, al menos en las que tratan del tópico de *islas a la deriva* el poeta se integra, se traduce, en la imagen del poeta ansioso de naufragios.

Después de este cotejo, nos queda añadir que el autor, antes de *Islas a la deriva*, a través de traducciones recoge la extensa y sólida tradición literaria que mostró la función del poeta como viajero en el mar. Pacheco ha revitalizado el tópico siguiendo de cerca a Rimbaud, a Mallarmé y a Baudelaire a través de algunas composiciones. En *Islas a la deriva* se ve

¹⁴ En francés los versos dicen así: « Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve/ De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts ». La traducción y los versos originales han sido tomados de Baudelaire, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones Libros de Río Mundo, 1986, pp. 78 y 79, respectivamente. Traducción de M. B. F.

una poética en marcha, una deriva que le lleva de la poética anterior hasta *Tarde o temprano* al compás de lecturas y traducciones en las que sobre el tema continuo, aunque intermitente del viaje en el mar, va a someter a la voz poética a una esencialidad no del *pathos*, como todavía se puede observar en Rimbaud, Mallarmé o Baudelaire, sino mucho más ética como observamos en la poesía de los autores griegos clásicos, que Pacheco incluye en su primera edición de *Islas a la deriva*, y también en la voz de Cavafis. La obra, pues, se publica entre dos etapas de ejercicios de traducción, señalando ya el rumbo de la nueva poética. Creemos que, paradójicamente, *Islas a la deriva* refleja una transformación en la poética consciente del autor, siendo el resultado no sólo de su poesía anterior sino de la influencia de otro trabajo poético tan imprescindible como el de la escritura: la asimilación, mediante traducciones muy notables de otras escrituras. El autor ha encontrado, siguiendo el ejemplo de otras voces poéticas decisivas, desde Rimbaud a Cavafis, la vieja imagen de la poesía como cuaderno de bitácora de la condición humana. José Emilio Pacheco en sus «aproximaciones» le quita el *pathos* a Rimbaud, poeta embriagado en el mar, y le da un contenido ético que encontrará en otros poetas que también hablan del mar. El poeta mexicano, por tanto, se instala en una tradición para perder la autoría, a través de otros viajes simbólicos desde los poetas griegos clásicos hasta el ya mencionado Constantino Cavafis. La tradición del viaje por el mar desconocido se hizo lírica en la poesía francesa de finales de siglo, pero también en Stevenson y en la tradición que aquí no nos interesa de los poetas venecianos en Viaje a Citera.

Resumiendo, y volviendo a sus composiciones de *Islas a la deriva*, podemos afirmar que metafóricamente son como hojas

caídas en un inmenso follaje y, consecuentemente, anónimas, como el mismo autor lo expresa en el poema «Las islas»:

por todas partes
las infinitas hojas caídas
(La isla y yo éramos
hojas también
y nunca lo supimos). (p. 173)

Ratificación de un anonimato sin duda ficticio que le llevará, a partir de *Islas a la deriva*, a prescindir prácticamente de reflexiones metapoéticas, como podemos comprobar en poemarios posteriores, si no es de la mano, nuevamente, de la traducción. En su libro *Miro a la tierra. Poemas 1983-1986* nos encontramos con dos textos –nuevamente «aproximaciones», es decir, traducciones– que el escritor titula «Dos imitaciones de Vlademir Holan» con los siguientes títulos: «¿Qué es la poesía?» y «La verdad del infierno», donde a través de la traducción Pacheco suscribe que «sólo escribe quien carece de todo», y en el segundo poema que «Al poeta no se le perdona, / ni siquiera su muerte»¹⁵.

Creación y traducción¹⁶ se combinan en la poesía de Pacheco con el convencimiento de que la Poesía en estos días

¹⁵ José Emilio Pacheco, *Miro la tierra*, México, Ediciones Era, 1986, p. 67.

¹⁶ Como advierte José Emilio Pacheco en su nota a *Aproximaciones* (*op. cit.*, p. 5), «A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía. En mi adolescencia Octavio Paz y Jaime García Terrés me enseñaron este arte. Nunca terminaré de aprenderlo pero desde entonces se ha hecho inseparable de mi propio trabajo en verso». Más adelante, especificará: «Cuando todo se ha dicho contra la traducción, queda en pie la certeza de que es el torrente sanguíneo en el cuerpo de la poesía: sin los árabes no hubiera habido trovadores, sin los trovadores no hubiera habido Dante ni

ya ha perdido su significado histórico. El poeta asume, sin medida ni melancolía, esta situación y está plenamente convencido, como lo hace con la utilización de máscaras —entiéndase heterónimos, traducciones reinterpretadas, etc.—, de que la deriva del *yo* hacia otras voces hace del poeta un nuevo juglar que, tomando textos de otros autores, de otros géneros, crea espacios textuales lúdicos a través de los cuales el lector perciba la presencia de otras voces fundidas en una¹⁷.

Para el autor de *Islas a la deriva* el futuro de la poesía en el mundo contemporáneo no es otro que el que tuvo gran parte de la poesía en sus orígenes, es decir, la anonimidad¹⁸; y, como consecuencia, multiplicidad de variantes en la obra. Asimismo, parte del convencimiento de que el autor contemporáneo no tiene otro porvenir que el de la soledad creadora en una isla a la deriva, y como producto de esta experiencia nacerán versos que tendrán un idéntico destino.

Petrarca, sin ellos no hubiera habido siglo de oro español, etcétera. En cada época y en cada país hay personas que nos salvan de vivir incomunicados como peces en un acuario y cumplen la función indispensable de abrir ventanas y tender puentes hacia lo que de otro modo permanecería desconocido» (p. 7).

¹⁷ Según Pacheco, «El poema sobrevive como un alto momento de su lengua; sus reflejos en otros idiomas son efímeros y deben renovarse constantemente. Las mejores versiones resultan de una dolorosa pobreza a los ojos de un hablante nativo. Frente al original que emplea sin sentirlo todos los recursos naturales de una lengua, la traducción es siempre verbosa y difusa», en *Aproximaciones*, p. 6.

¹⁸ Nuevamente en *Aproximaciones*, el escritor mexicano ratificará: «Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del agua-madre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una *aproximación* a su original, me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: las 'traducciones de traducciones'», p. 6.

13. ALGUNAS VOCES FEMENINAS EN LA POESÍA DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

Hay en la poesía cubana del siglo pasado muchas voces que traspasarán, por su valía y buen versar, las fronteras del tiempo. La poesía cubana, al igual que la de muchos países latinoamericanos, ha vivido en el siglo XX un esplendor que poco parangón tiene con lo escrito en siglos anteriores, salvando siempre las grandes figuras de tiempos pasados y, entre ellas, aunque poco usual y tímidamente la de alguna mujer como la inmortal Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, en la última centuria, la voz de la mujer ha ocupado un espacio representativo en todas las corrientes poéticas marcando épocas y también estilos. Esta representatividad creció a partir de la Revolución y hoy en día parece que el número va en aumento. De entre estas voces surgidas al socaire de la Revolución creo que las más significativas corresponden a Carilda Oliver Labra, Nancy Morejón y un colectivo de mujeres (Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, María Elena Cruz, Damaris Calderón, Sonia Díaz Corrales, etc.) que son la muestra de la poesía en Cuba. Seguro que se podrían haber elegido otros nombres pero creo

que, en cualquier caso, éstas son las que han destacado por alguna peculiaridad poética de entre la poesía en la isla.

A estas mujeres les precedieron otras que hicieron posible que la poesía escrita por mujeres durante la Revolución arrancase con más decisión y fuerza. Seguro que las composiciones de autoras del XIX como Luisa Pérez de Zambrana, Aurelia Castillo de González, Nieves Xenes o Dulce María Borrero no traspasaron ni traspasarán muchas fronteras, pero sí lo hicieron los versos de la cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda, y su lección poética –directa o indirectamente, más lo segundo que lo primero–, está en muchas poetas del XX. Por ejemplo, Dulce María Loynaz (1902-1997), cuya voz recorre vivencialmente la poesía del último siglo, desde su condición de «navegante solitaria» fue una buena conocedora de las citadas escritoras; pero para las poetas de la Revolución, tanto la obra de Loynaz como la de las escritoras que antecedieron servirán más de referente intelectual que poético. Lo mismo ocurre con otra figura, Fina García Marruz (La Habana, 1923), que pertenece a uno de los momentos más brillantes de la lírica cubana, el de la posvanguardia protagonizada por el grupo Orígenes. Para la escritora de Orígenes, ni lo masculino ni lo femenino tienen especial trascendencia, ya que su finalidad poética es alcanzar lo exterior, lo angélico, con la pretensión de no afincarse en la realidad sino trascenderla y hacer evidente el instante divino en el que difícilmente el lenguaje es suficiente. El lenguaje que emana de la pluma de la poeta busca entrelazar lo herético con lo coloquial con la pretensión de invadir el misterio de la poesía –que no el enigma–, un misterio unido a la voluntad de comunicar de la forma más sencilla posible el instante poético.

Sin embargo, la producción poética de las mujeres en la Cuba revolucionaria tendrá un cariz bien diferenciado al de sus antecesoras. Una de las primeras voces representativas, tanto en los preludios del 59 como a partir de la Revolución, será la de Carilda Oliver Labra (1924); autora perteneciente a la «Generación del 50», en la que también se incluyen otras voces de mujeres como Cleve Solís o Georgina Herrera. La autora de Matanzas, ya desde sus primeros libros, se inclina por una poesía cercana a lo cotidiano, a todo aquello que sugiere el vivir día a día; pero su mérito, desde nuestro punto de vista, ha sido adelantarse a la corriente de la poesía coloquial que será la predominante a partir del triunfo de la Revolución. Para Virgilio López Lemus, «en Carilda esto se manifiesta a partir de dos factores: de lo neorromántico, pero traducido a la vivienda familiar, hogareña, que, implica vocabulario y entorno ‘cotidianos’; de lo erótico lleno de desenfado, lexicalmente distante del estereotipado lenguaje de los neorrománticos menores»¹. Ya desde sus primeras composiciones nos ofrece una nueva concepción de la mujer; ya no es la mujer pasiva y complaciente sino la irreverente, la descarada, la que llama a las cosas por su nombre, sin veladuras.

Sobre todo, insistimos, la voz de Carilda se anticipará en algunas décadas a la poesía coloquial cultivada por las poetas latinoamericanas de la década de los setenta; títulos como *Preludio lírico*, pero sobre todo *Al sur de mi garganta* (Premio Nacional de Poesía, 1950), son, desde una temática romántica con claras concesiones a lo emocional, una mues-

¹ Virgilio López Lemus, *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, p. 182.

tra de que el coloquialismo es ya un horizonte de su expresión. Asimismo, también es verdad que aunque la autora se anticipa a formulaciones posteriores sobre el coloquialismo, no abandona en ningún momento el empleo de las estrofas clásicas: liras, décimas –estrofa ésta tan cubana– y sobre todo sonetos, poemas se van trenzando con composiciones de verso libre.

Desde esta opción poética, el coloquialismo, abordará los temas centrales de sus versos: su mundo interior, el familiar, el de su entorno y, sobre todo, la poesía amorosa que estará presente en los libros mencionados pero también en obras posteriores como *Versos de amor* (1963) o *Se me ha perdido un hombre* (1991). En este haz de libros, Carilda Oliver Labra dará un personal e inusitado giro a la lírica amorosa y, desde su neorromanticismo, incorporará lo familiar y lo cotidiano.

En todas sus composiciones, los sentimientos de mujer serán el sujeto principal, pero también se presenciara en los versos la propia autora quien, desde la autobiografía (como en el poema «Carilda»), ofrecerá poemas salpicados de erotismo en bellos autorretratos en los que habla de vivencias propias y experiencias íntimas:

una mujer escribe este poema
cargada de ultimatums
de pólvora
de rimmel
verde contemporánea lela
entre el urinario
y
el cobalto
trébol de la esperanza

convaleciente de amor
tramposa hasta el éxtasis
tonta como balada

(«Una mujer escribe este poema»)².

Desde su condición de mujer, hay en la poesía de Carilda Oliver Labra un tratamiento de lo poético que va desde la labor social del poeta a la idea de una poesía interiorizada, eminentemente emocional; un proceso, por tanto, en el que se mezcla sin preocupación e incluso con descuido lo social y lo personal. Y en esta visión de lo personal, tendrá especial incidencia el tema de la infancia en el que conviven en el mismo espacio poético la voz del presente con los recuerdos del pasado; dialéctica que también tendrá su resultado en autoras posteriores como Nancy Morejón y, desde perspectivas diferentes, la voz de María Elena Cruz Varela. El paso del tiempo a través de la evocación, presente también en la poesía de Fina García Marruz pero desde la espiritualidad, viene dado aquí a través de los objetos familiares como apreciamos en «Madre mía que estas en una carta»:

Mamá
no peharemos,
me pondré los vestidos de la infancia
que tú quieras.
Aún respeto
el lugar en donde reposabas los cubiertos,
el almanaque del sesenta y cinco
que en la pared del cuarto hace una mueca
de ternura³.

² Carilda Oliver Labra, *Antología poética*, Madrid, Visor, 1997, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 30.

La poesía adquiere así un papel salvador que tiene mucho de personal y que le sirve en muchas ocasiones para redimir a la mujer de lo anodino, de lo absurdamente cotidiano. Sin duda es la suya una poesía terrenal afincada a la realidad carnal y gozosa pero también, y casi en igualdad de términos, dolorosa.

La llegada de la Revolución convulsionará al país y determinará también desde los primeros momentos el mundo literario y, por ende, el poético. La poesía se convertirá en testimonio de la urgencia y refrendará los logros de la nueva situación; siempre, lógicamente, caben excepciones y algunas de ellas significativas: Carilda Oliver Labra, por ejemplo, seguirá cultivando las mismas líneas poéticas que cultivó antes de la Revolución.

También es excepcional, aunque por razones diferentes, la poesía de Nancy Morejón, mujer que nació como poeta en los primeros años de la Revolución. Nancy Morejón es una escritora atenta a la realidad de su país, pero sobre todo a dos circunstancias que se han convertido en piezas claves de sus versos: la feminidad y la negritud. Desde estas dos condiciones la autora creará una poesía cargada de intuición, una poesía nacida de la experiencia y enriquecida con un lenguaje en el que se combinan lo coloquial y lo hermético, las formas de la tradición oral que en la poeta estarán unidas a imágenes oníricas con toques surrealistas. Sus versos, como ha dicho el uruguayo Mario Benedetti, nacen de una «conciencia memoriosa»⁴, conciencia que se ha reforzado con la

⁴ Mario Benedetti, «Nancy Morejón, conciencia memoriosa», *El ejercicio del criterio: Obra crítica 1950-1994*, Madrid, Alfaguara, 1996 (reproducido en *Granma Internacional* n° 50, 15 de diciembre de 1991, 5; en *El País*, 13 de octubre de 1991 y en el prólogo a *Richard trajo su flauta y otros poemas*, Madrid, Visor, 1999).

recuperación de lo negro, lo folklórico y lo revolucionario —que de todo esto hay en su poesía. La palabra en sus versos adquiere una dimensión épica en la que el *yo* equivale a un *nosotros* aglutinador de una colectividad con la que se quiere comunicar más directamente, sin demagogias ni contrasentidos. De este modo, lo cotidiano se convierte en imprescindible y los acontecimientos diarios y sus rituales son elevados a materia artística⁵.

Si la poesía cubana de los años sesenta y setenta se caracterizó por la voluntad inexcusable de reflejar el momento histórico que se estaba viviendo, y el coloquialismo fue la expresión poética más utilizada. Pasados los primeros años de la década de los setenta, los del «Quinquenio gris» en Cuba, años de dureza política y económica que tendrán clara incidencia en lo literario, nuevos soplos de libertad política traerán consigo la publicación de libros donde ya va siendo evidente el cambio poético. Lejos, por la nueva temática que será visible a finales de los setenta, quedan los nombres de mujeres poetisas incluidas en *Punto de partida* (1970) como Ángela Castellanos, Minerva Salado o Onelia Rodríguez, entre otras, o los de Anilcie Arévalo, Teresa Mardones, etc., antologadas en *Nuevos poetas* (1974).

A partir de 1976, año en el que murió José Lezama Lima (cuya poesía resurgirá por la admiración y afán de imitación de muchos jóvenes poetas), empieza una nueva etapa en la poesía cubana, y muestra de esa regeneración será la publicación de *Las puertas y los pasos* de Luis Lorente y *La gente de*

⁵ A la poesía de Nancy Morejón le dedicamos un capítulo en este volumen, razón por la cual remitimos al lector a esas páginas para ampliar información sobre esta poeta.

mi barrio de Reina María Rodríguez⁶. Desde mi punto de vista, esta escritora será una de las voces que más nítidamente contrastarán con la poesía anterior y la que mostrará más capacidad para generar una nueva sensibilidad en la poesía; una poesía atenta al mundo que le rodea pero que intenta descubrir el asombro de lo cotidiano desde una perspectiva muy personal y con un discurso directo y transparente:

he esperado veinticuatro horas
desesperadamente
lentas
para saber qué hiciste
con el pudor de mi sombrero verde
y sus últimos resplandores.

En esta misma línea se ubicaría su libro *Una casa de ánimas* (1976), aunque su discurso se tornará –sin olvidar el trazo confesional presente en sus primeras entregas– más reflexivo en obras como *Cuando una mujer no duerme* (1980) y *La foto del invernadero* (1998). Entre estas dos últimas entregas, dio a conocer *Para un cordero blanco* (1984) en donde se exagera lo cotidiano pero desde una perspectiva existencialista y sus versos cuestionarán, desde referentes como la familia y el individuo, la «sociedad perfecta». Sin embargo, Reina María Rodríguez no sólo basará su discurso en lo cotidiano sino que la reflexión sobre el lenguaje y la posibilidad de generar nuevos tipos de discurso, con la mezcla de textos e intertextos, centrarán su preocupación poética en libros como *En la arena de Padua* (1992) y *Páramos*

⁶ Teodosio Fernández, «Un siglo de poesía cubana», *Susana y los viejos*, n° 1-2, 1997, p. 176.

(1993). En entregas posteriores, *Para los pájaros* (1995) y *Te daré de comer como a los pájaros* (2000), su poesía se inscribirá en una corriente poética, la de escritura del cuerpo, muy en boga en la poesía latinoamericana, sobre todo entre las mujeres, desde los años ochenta. Reina María Rodríguez acudirá en estos poemas a la escritura como forma de placer y, asimismo, el cuerpo será descrito e imaginado como otra forma de disfrute: escritura, cuerpo y placer se unirán para conformar un todo en el que la poeta intentará ahondar más que nunca en su interioridad más privada.

En palabras de Duanel Díaz Infante, Reina María Rodríguez, Dulce María Loynaz y Fina García Marruz constituirían el trío canónico de la poesía escrita por mujeres en la Cuba del siglo XX, aunque establece las pertinentes diferencias entre ellas:

Más moderna, marcada por otras experiencias y otras lecturas, la obra poética de Rodríguez manifiesta, a diferencia de las de Loynaz y García Marruz, la presencia del cuerpo y sus flujos, la sexualidad y el impacto del tiempo biológico, el horror. Fina dice la dulce nevada que cae perennemente, los interiores del mimbre y la costumbre, Dulce María los juegos de agua, el amor ideal por un faraón momificado, la Isla cantada en versículos bíblicos, Reina el horror de decapitadas muñecas frías de El Encanto. Si en estas tres poetas, cuyos nombres aluden, por cierto, a atributos o arquetipos tradicionalmente atribuidos a la mujer, la feminidad aparece asociada al espacio doméstico, hay un notable abismo entre las significaciones de la casa en la poesía de Rodríguez, por un lado, y en las de Loynaz y García Marruz, por el otro⁷.

⁷ En «Isla violeta en entero verde (otra ocasión para leer a Reina María Rodríguez)» en www.cubistamag.com/stanza.duanel

Al unísono de Reina María, habría que añadir los nombres de otras mujeres que empezarán a sonar en los década de los ochenta y que tuvieron como carta de presentación la antología *Usted es la culpable* (1985). Esta antología sirvió de escaparate a poetas como Albis Torres, Aramis Quintero, Soleida Ríos, Cira Andrés y Marilyn Bobes; autoras que tendrán en común la creación de una poética encauzada hacia el autodescubrimiento y que será muy del gusto de los poetas de los noventa. Estos nuevos nombres ofrecerán una creación más metafísica, más desarraigada, más preocupada por las tragedias individuales que por las colectivas, lo que contrastaría con lo poetizado en los sesenta y setenta. En definitiva, estas voces poéticas contribuyeron a crear «una poesía mucho menos épica y más ética»⁸, con un lenguaje que se enriquecerá con un moderado hermetismo que alcanzará su plenitud pocos años después.

De este mismo calado será la poesía que escribirán las poetas antologadas en *Retrato de grupo* (1989) y otras más jóvenes, que verán, a falta de papel —una de las muchas precariedades que hoy en día se sufren en Cuba— su obra publicada en antologías dentro y fuera de la isla. Estas mujeres —Damaris Calderón, Sonia Díaz Corrales, Odette Alonso Yodú, Bárbara Yera León, Laura Ruiz Montes, Mariana Torres, María Elena Hernández Caballero, Damaris Calderón Pérez, Teresa Melo Rodríguez, etc.—, nacidas ya en pleno proceso revolucionario, y teniendo como antecedente inmediato una poética muy ligada a lo político y a lo social, recha-

⁸ Reina María Rodríguez, «Entrevista», *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 349.

zan —a la vista de los resultados del proceso revolucionario— las consignas y los deberes patrios, y se inclinan por una poética que denuncia la hipocresía, la mentira, el disimulo y la corrupción moral.

La manera de hacerlo será diversa, pero en el caso de las mujeres, se podría resumir en la revalorización del espacio cotidiano que ahora será un medio para huir de la asfixia colectiva; pero un espacio cotidiano individualizado y desconectado del ambiente familiar que tan entrañable se presentaba en los versos de autoras de comienzo de siglo como Dulce María Loynaz o Fina García Marruz, y también en la propia Nancy Morejón. Este espacio familiar servirá ahora para expresar la angustia de lo cotidiano en una atmósfera siempre deprimente como se entrevé en estos versos de tono vallejiano de María Elena Cruz Valera:

El aire huele a cena. A interminable. Triste. Enmohecido pan
de última cena. Y cómo hincan. Dios. Como raspan
la piel
sus cubiertos deudores. Disfrutan impasible el caer
redentor
de las gotas de sangre. Mezclándose en el vino.
(«La última cena»)

Sin duda, los versos de María Elena Cruz Valera son portadores de denuncia y de resistencia ante el poder, la suya es una poesía que delata el confinamiento, la prohibición y la limitación agónica pero no será siempre así, otras mujeres compartirán la denuncia de lo amoral pero la primacía de lo estético estará siempre por encima de lo ideológico. Las voces de Damaris Calderón o de Elena Hernández sentirán lo poético como un género en vías de agotamiento; así, la

primera de ellas, en el poema «Ésta será la única mentira en la que siempre creeremos», reflejará la conciencia de lo inseguro de la comunicación vinculándolo al desengaño de los ideales revolucionarios: «Es una historia triste/ jugar a ser perfectos», y adoptará una actitud de desafío y de atrevimiento al poetizar las circunstancias reales que la envuelven y que la llevan hasta la desilusión. Para Helena Hernández el poeta es casi un demente, e incluso un suicida: «el loco aguarda bajo el brazo/ su poco de nada» dirá en «Submundo». Siguiendo con estas mismas poetas, Damaris Calderón se negará a ver la muerte como una solución al caos existencial reinante; mientras que Hernández verá en la muerte el modo de regresar al pasado. Otras poetas, Teresa Melo o Mariana Torres, preferirán indagar en el tiempo mientras que, por ejemplo, la voz de Lourdes Rensoli se inclinará por discursos de vocación filosófica.

Estas poetas representan las múltiples voces de su tiempo, de la actualidad, más que nunca de su actualidad. Si en Carilda su visión de la mujer lo inunda todo, si en Nancy Morejón su condición de mujer negra conforma una poética de lo racial y, consecuentemente, de lo social; estas últimas poetas reivindican que su voz sea radicalmente personal y cuestionan, si es el caso, la colectividad para que sus tragedias personales sean escuchadas; pero también para que la palabra tenga el mismo poder sugerente que en décadas pasadas.

Sirvan estas voces —la de Carilda Oliver Labra, la de Nancy Morejón, la de Reina María Rodríguez, la de María Elena Cruz Varela, la de Damaris Calderón y tantas otras— como testimonio de toda una época cargada de inquietudes, de alegrías, de desencantos y de vicisitudes. Un buen último testimonio de la poesía cubana escrita por mujeres a finales

del siglo XX puede ser el que nos ofrece Sonia Díaz Corrales en su poema «Nada»:

Vamos a ver
quién puede quitarme esta intemperie
tengo una espalda de recostarme al mundo
y espero que haya otro lugar
otros acaboses.
Yo estoy tristísima o equivocada.
Pero sé
que a su tiempo estaremos alerta
contra la única oscuridad que conocemos.
Una payasita viene con su acuarela vacía
para que le pinte de transparente el rostro.
Pero qué puede hacer una mujer
con
vómitos
alucinaciones
y un hombre
sino arder arder arder
hasta que todo arda
o cambie.
No me estropea el sol
los poros de sudar fiebres ajenas
siempre estoy convaleciente
y aunque parezca que me quedo
me fui hace mil años
mil veces
a mil muertes iguales
y mil años más tarde me regresan
parece ser que el lugar de nosotros es la vida⁹.

⁹ *Retrato de grupo* (antología), La Habana, Letras Cubanas, 1989, p. 124.

14. RECORRIDO POR LA POESÍA DE NANCY MOREJÓN

Nancy Morejón, mujer que nació como poeta en los primeros años de la Revolución, es una escritora atenta a la realidad de su país, pero sobre todo a dos circunstancias que se han convertido en piezas claves de sus versos: la femineidad y la negritud. Desde estas dos condiciones la autora creará una poesía cargada de intuición, y también una poesía nacida de la experiencia y enriquecida con un lenguaje en el que se combinan lo coloquial y lo hermético e integra formas de la tradición oral con imágenes oníricas cargadas de toques surrealistas. La mezcla de lenguajes sugerentes, pero sobre todo de elementos temáticos dará como resultado una poesía de la que Nicolás Guillén afirmó: «Su poesía es negra como su piel, cuando la tomamos en su esencia íntima y sonámbula. Es también cubana (...) con la raíz enterrada muy hondo hasta salir por el otro lado del planeta»¹; también el uruguayo Mario Benedetti afirmó de la poesía de Morejón que sus versos nacen de una «con-

¹ Nicolás Guillén, «Nancy», *Obra poética 1920-1972* (edición de Ángel Augier), La Habana, Arte y Literatura, 1974, p. 334.

ciencia memoriosa»², conciencia que se ha reforzado con la recuperación de lo negro, lo folklórico, lo revolucionario —que de todo esto hay en su poesía.

Nacida en La Habana en 1944 publicó tempranamente sus poemas en la *Novísima poesía cubana* (1962) junto con autores como Miguel Barnet, Isel Rivero, Belkis Cuza Malé, etc.; autores jóvenes que en aquellos años pretendían escribir una poesía que no refrendase los logros de la Revolución sino una poética de carácter más autónomo —sin asignarle una función social—, que se alejase de la cercanía de los acontecimientos históricos que recientemente se habían vivido en la isla. Esta actitud de los poetas de «El Puente» —conocidos por este nombre porque la antología fue publicada por la editorial así llamada— les llevó a serias críticas que nacerían de los sectores más radicalmente revolucionarios y de algunos miembros de la revista *El Caimán Barbudo* aparecida en 1966.

En este contexto, y al mismo tiempo en que se vieron publicados sus poemas en la citada antología, sale a la luz su primer libro, de título bastante simbólico, *Mutismos*. Desde el convencimiento personal y de grupo de que la poesía no es sólo el reflejo de la realidad más circundante, estos versos primerizos se cargan de símbolos que le dan a su poesía un toque existencialista y a veces algo hermético. La autora dialoga consigo misma y con actitud contemplativa se plantea

² Vid., Mario Benedetti, «Nancy Morejón, conciencia memoriosa», *El ejercicio del criterio: Obra crítica 1950-1994*, Madrid, Alfaguara, 1996. Reproducido en *Granma Internacional*, 50, 15 de diciembre de 1991, p. 5; en *El País*, 13 de octubre de 1991 y en el prólogo a *Richard trajo su flauta y otros poemas*, Madrid, Visor, 1999, pp. 7-11.

cuestiones a las que no da respuesta pero que tienen como finalidad ofrecer unos versos que recalcan en un conocimiento sobre sí misma y en un entorno en el que tienen cabida la frustración, la soledad o el desamparo:

hubo guerras y más guerras del hombre sin su tierra
luchas y más luchas
niños macilentos
pero a pesar de todo
hay algo más

Desde ese *yo* aún no experimentado, que se vislumbra en algunas composiciones, la autora va dejando entrever las líneas poéticas que desarrollará en próximos poemarios: «Hay que pensar que» dirá Nancy Morejón «era un primer libro escrito prácticamente entre la infancia y la adolescencia, y no hay porque tratar sus insuficiencias formales, ni hay por qué declarar que es un libro hermético; es, sencillamente, un libro donde fallan ciertos elementos formales, pero donde hoy celebro la audacia y la valentía de darse a conocer»³.

Pasará poco tiempo desde la publicación de este libro para que Nancy Morejón vaya fijando su manera de crear y se abra a diferentes y diversos modelos poéticos. Su método de escritura, y ya desde sus primeros poemas, tiene bastante de raptó poético, de inspiración en éxtasis («la poesía me viene sola como un pájaro»); sin descartar la existencia de «duendes», de los que hablara su admirado Federico García Lorca, a la hora de componer.

³ Emilio Bejel, «Entrevista a Nancy Morejón», *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 230.

No será sólo este autor español el que Nancy Morejón considerará como un guía, sino muchos de los poetas del 27 entre los que destacan Rafael Alberti (de quien admirará las imágenes de *Sobre los ángeles*), Jorge Guillén y Pedro Salinas. También, y sin salir del ámbito de la poesía española, el noventayochista Juan Ramón Jiménez, quien es sin duda una referencia muy presente en la poesía cubana desde su estancia en la isla en 1936. Asimismo, sus conocimientos de la poesía española no serán inferiores a los de la francesa, en especial los simbolistas.

Lógicamente, otras voces poéticas hispanoamericanas ampliarán su acervo cultural. Indispensables son nombres de la poesía contemporánea como Rubén Darío, Vicente Huidobro, César Vallejo o Pablo Neruda; pero el más importante, y de quien aprenderá entre otras cosas su amor a la lengua española, será el cubano Nicolás Guillén. De él también aprendió la conciencia de la negritud y, gracias al ejemplo guilleniano, han sido posibles composiciones como «Mujer negra», «Negro» o «Amo a mi amo»⁴. A este respecto, Antonio Olliz-Boyd señala que «Nancy Morejón identifies in an ethno-cultural sense with Guillén; she acquiesces to and acknowledges his influence by using similar themes»⁵. La

⁴ La referencia a los poemas los tomamos de *Botella al mar* (Zaragoza, Olifante, 1996) y de *Richard trajo su flauta y otros poemas* (Madrid, Visor, 1999). Hay dos libros que no aparecen en las citadas antologías y cuando citemos algunos de sus versos lo haremos de las siguientes ediciones: *Baladas para un sueño*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1989 y *El río de Martín Pérez y otros poemas*, Matanzas (Cuba), Ediciones Vigía, 1996.

⁵ Antonio Olliz-Boyd, y Gabriel A. Abudu, «*Piedra Pulida: Nancy Morejón's Tribute to Nicolás Guillén*», en Miriam DeCosta-Willis (ed.), *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*, Washington, Howard University Press, 1999, pp. 259.

misma Nancy, en una entrevista realizada por Gabriel A. Abudu, explicitará de qué manera Guillén se hace presente en su obra: «However, I do not believe that this influence or presence of Guillén is formal. It is a presence which has more to do with the thematics, with the focus, due to Guillén's ideological stance. I do believe that Guillén was ahead [of his time in the use] of colloquialism, which attracted my generation»⁶. Para Consuelo Hernández, «a diferencia de Guillén, Morejón se expresa en imágenes más sutiles, y sugerentes, mientras Guillén es más directo (...) Sin embargo Morejón se acerca a Guillén en varios temas: 1) Ambos buscan la reivindicación de la raza negra y lo afrocubano (...) 2) Morejón como Guillén expresa la rebelión política y personal (...) pero, a diferencia de Guillén, en Morejón se ve, además, la creciente presencia de la mujer, visible en los poemas de la familia, el amor, y los explícitos sobre la mujer negra»⁷.

Otros referentes cubanos se añaden al ya señalado, el de otro poeta de la negritud, Emilio Ballagas, o las voces originistas de José Lezama Lima y Eliseo Diego; pero será la tradición popular cubana la que de manera latente permanecerá en los versos de Nancy Morejón: «El toque de esas rumbas nacía asimismo de los cueros y hierros que usaban los diablitos ñañigos (íremes) en sus apariciones callejeras del Día de Reyes o en sus ceremonias funerarias. La energía de esas

⁶ Gabriel A. Abudu, «An interview», *ibid.*, p. 41.

⁷ Consuelo Hernández, «Ecos de Nicolás Guillén en poetas contemporáneos del Caribe», *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social* (coordinadores: Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 620.

sonoridades laten en poemas como 'Elogio de Nieves Fresneda', 'Los ojos de Elegua'»⁸.

Estos conocimientos poéticos que la autora poco a poco irá adquiriendo harán posible una obra como *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967) que le abrirá las puertas de la poesía cubana; pero antes, nos ofrecerá *Amor, ciudad atribuida* (1964), versos en los que Morejón empieza a desplegar un amplio abanico de imágenes oníricas y aparentemente arbitrarias: «la boca del poeta está llena de hormigas (el guerrillero, la loca que deambula, la medusa, la flauta/ china)». La ciudad, al igual que el amor, serán temas inexcusables en la poética de la autora cubana: «Nací y me crié en el barrio habanero de Los Sitios, en donde aprendí desde pequeña a relacionarme con mi ciudad –tema constante de mis poemas»⁹. Su ciudad literaria será una ciudad vivida, no como sucesión o aglutinación de objetos a la manera vanguardista sino como un espacio que respira, que es afable y que con sus luces, sus olores, sus voces, se convierte en objeto de inspiración para la autora. Todos estos elementos se confabulan con las palabras para resaltar una de las combinaciones más originales de su poesía: la ciudad y la luz; como ella misma ha manifestado, «la luz es muy importante para mí» o «la luz me determina muchísimo».

Con *Richard...*, libro en el que se incorporan los poemas de *Amor, ciudad atribuida*, la poeta cubana desarrollará vías temáticas que pervivirán hasta las composiciones últimas; y

⁸ Nancy Morejón, «Las poéticas de Nancy Morejón», *Afro-hispanic Review*, Department of Romance Languages University of Missouri-Columbia, 15, 1, Spring 1996, p. 8.

⁹ *Ibid.*

entre éstas es de destacar la identidad que aparece relacionada con el entorno familiar y con la reivindicación de la historia de sus antepasados homenajeados en poemas como «La cena», «Presente Ángela Domínguez», «Adiós para los desvelados», etc.

Desde las páginas de este libro observamos cómo sus composiciones reflejan con asiduidad que la estructura formal del poema viene determinada por el contenido; no hay esquemas métricos fijos sino que se arranca de la disposición rítmica que le proporcionan la sintaxis y la constitución de los versos para conseguir el tono enunciativo que casi siempre pretende:

todos pedíamos su presencia alrededor de la mesa caoba
el oro del hogar se derrumbó sobre sus hombros
misteriosamente
maravilloso estar entre nosotros Richard
con esa flauta sola

(«Richard trajo su flauta», VIII)

La obra, cargada también de reflexiones sobre la ciudad de La Habana («albañiles carretoneros improvisados pescadores/ caminan bajo el sol/ junto a toda la costa de La Habana», «Puerto de La Habana»), supone un retroceso evidente del hermetismo y, al mismo tiempo, en sus versos se empieza a denotar cierta afinidad con el proceso revolucionario.

Sin embargo, el éxito de este libro se vio empañado por determinadas directrices político-culturales que a comienzos de la década de los setenta impusieron el silencio de muchas voces; entre ellas la de Nancy Morejón que tuvo que esperar hasta 1979 para que *Parajes de una época* viese la luz. La autora, ante esta cuestión, argumenta que «lo importante es

escribir, no publicar», y constata: «por eso, la palabra escritura me importa tanto». En cualquier caso, al igual que han hecho recientemente muchos intelectuales cubanos, destaca lo negativa que fue la etapa del Quinquenio Gris (1970-1975) para el panorama literario cubano.

Con *Parajes de una época*, Nancy Morejón nos ofrecerá uno de los textos más leídos y aplaudidos de la autora, «Mujer negra», por la intensidad y la realidad que se respira en cada uno de sus versos:

Su Merced me compró en una plaza.
Bordé la casaca de su Merced y un hijo
macho le parí.
Mi hijo no tuvo nombre.
Y Su Merced murió a manos de un
impecable *lord* inglés.
Anduve.

El poema, junto con otros pertenecientes a libros posteriores como «Negro» o «Amo a mi amo», rememoran la epopeya histórica de la esclavitud y, sin duda, éste será uno de los grandes descubrimientos poéticos de la autora: ver la esclavitud desde la mirada femenina. Como ella misma ha manifestado: «No conozco ninguna obra de mujer en donde por ejemplo se reflejara o por lo menos se analizara la experiencia histórica de la esclavitud o siquiera de la violación de los derechos civiles o de la sexualidad de la mujer»¹⁰.

No sólo por los temas presentes en el libro, sino por la presencia de una voz más revolucionaria, más involucrada en

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

el presente de su país, *Parajes de una época* inaugurará una nueva etapa en la poética de Nancy Morejón como podemos ver en la evocación que se hace de la figura de Camilo Cienfuegos en el poema «Mitologías»:

Habrà lluvias de octubre en su sombrero alón.
Pero, ¿dónde encontrar su barba fina,
acorralada entre esas aguas frías e imprevisibles?
¿Cómo apretar su firme mano
ebria de pensamiento y ebria de acto?
¿Dónde posar sus ojos,
aves anidadas del héroe?

En *Parajes*, como subraya Efraín Huertas, «La poeta dicta, se dicta sus propios poemas, se siente dueña y personaje de una Revolución, y al trabajo suma la luminosidad, la gracia de su poesía»¹¹.

Las metáforas y las imágenes se alían y se confabulan en composiciones como «El sueño de la razón produce monstruos», casi un arte poética, que se completará con «Desilusión para Rubén Darío»; otros poemas aluden a la intervención de los Estados Unidos en Vietnam —tema que se hará presente en estos años en la obra de otros poetas cubanos. La denuncia del imperialismo será retomada en un libro de 1984, *Cuaderno de Granada*, en el que se condena la intervención de los del Norte en la isla de Granada.

En 1982 llegará *Octubre imprescindible* cuyo título y, en buena medida, su contenido remiten al octubre de la Revolu-

¹¹ Efraín Huerta, «Prólogo» a *Poemas* de Nancy Morejón, UNAM, México, 1980, p. 13.

ción rusa de 1917, pero también a la muerte del héroe cubano Camilo Cienfuegos. El claro contenido ideológico no impide que la autora aúne mediante una introspección sutil lo íntimo y lo social, sin huir de las referencias explícitas a la épica del comunismo como en «Obrera del tabaco»: «En su poema, había astucia militante, lánguida/ inteligencia./ En su poema, había disciplina y asambleas»; o versos tan entrañables y tan propios de la autora como los que aparecen en la composición «El hogar»:

El hogar sin recursos, de telaraña,
el hogar poco: el amargo,
el escaso, el sufrido, el penado,
el sin juguetes toscos o lujosos,
el sin lumbre para encender el fogón de carbones.
Es tan sólo un hogar para ahogar.

Este mismo año aparecerá también *Elogio de la danza*, obra breve en la que habla del mundo de la danza y se destacan, sobre todo, dos figuras internacionalmente conocidas: Alicia Alonso («asida entre la luz y el mundo») y Nieves Fresneda. Para Morejón la danza es como un cuadro, algo estético de lo que se pueden extraer bellísimas imágenes en donde cada paso es como el paisaje de una ciudad. Pero el libro se compone además de otros textos como «Descubrimientos» que reflejan el sentimiento de reserva hacia la creación ajena al compromiso: «ahogaría un caballo con tus ojos/ tan partidarios del engaño». Asimismo, en las composiciones de este volumen, a juicio de Gerardo Fullea León, también «an emotion always flows, along, with a certain halo of anxiety in which we perceive that shreds of being are hesi-

tantly given to us, and we must complement them with our own sensitivity»¹².

Otro momento decisivo en la trayectoria poética de Nancy Morejón fue la publicación de *Piedra pulida* (1986). La autora, con claridad, desde *Cuaderno de Granada* hasta estos nuevos poemas, ha depurado el estilo y la forma; sin duda hay una vuelta al hermetismo de sus primeras composiciones. Los versos enfatizan la relación entre su pensamiento más íntimo y la palabra, y hay una vuelta a la reflexión sobre sí misma que supone también incorporar lo más próximo como se puede apreciar en el entrañable poema «Madre». En esta composición la autora rinde homenaje a la figura materna, figura siempre presente en su poesía y en su mente porque, como ha subrayado la propia poeta más de una vez sirviéndose de las palabras de Virginia Wolf: «Detrás de cada escritora está el fantasma de su madre»; y así nos la describe Nancy Morejón:

Ella no tuvo el aposento de marfil,
ni la sala de mimbre,
ni el vitral silencioso del trópico.
Mi madre tuvo el canto y el pañuelo
para acunar la fe de mis entrañas,
para alzar su cabeza de reina desoída
y dejaros sus manos, como piedras preciosas,
frente a los restos fríos del enemigo.
(«Madre»)

¹² Gerardo Fullea León, «An Aesthetic and Human Provocation», *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*, p. 76.

Los versos de *Piedra pulida* suponen una síntesis de todo lo acumulado en más de veinte años en los que el bagaje poético y cultural hacen que su poesía sea un sortilegio de sugerentes imágenes abstractas que depuran y agrandan la pureza de su lenguaje.

De especial significación, por lo novedoso dentro de la poesía no sólo cubana sino también la latinoamericana, es el libro *Baladas para un sueño* (1989). A través de ocho composiciones Nancy Morejón se adentra en el África contemporánea, concretamente en Sudáfrica y en la figura del líder negro Nelson Mandela a quien recordará en su encierro en la emotiva «Balada de la cárcel de Robben». El título sin duda hace alusión a otro presidio célebre en la literatura, «La balada de la cárcel de Reading», texto escrito por Oscar Wilde en cautiverio; pero los versos de Nancy suenan así:

Mandela, junto al cantar de olas y aves,
abrió los surcos en la tierra
y los regó con agua de su boca.
Sin salir de su celda,
todo lo ve, todo lo toca,
todo lo vuelve flecha contra el viento candente
de sus amargos carceleros.

África se convierte para la autora, en boca de otras voces poéticas, en el país de sus antepasados y de sus sueños y, sin concesiones, su poesía se abre, en una de las composiciones, a la más fina ironía:

EPITAFIO PARA UNA DAMA DE PRETORIA
Sobre una idea del poeta Countee Cullen
Siempre pensó que aún resurrecta

dormiría la mañana
hasta que tres ángeles negros
le hicieran bien la cama
y, sobre todo, el desayuno.

Otros poemas como «Baas (Amo)» nos remiten a temas sobre la esclavitud ya presentes en *Richard...* y, sobre todo, en *Piedra pulida*. En definitiva, bellísimas baladas que pretenden ser un alegato contra la insidiosa política del *apartheid*.

Con *Paisaje célebre* (1993), esa vuelta al hermetismo presente en *Piedra pulida* permanecerá en su escritura combinada, ahora, con elementos coloquiales. Las composiciones de este libro no huyen de reflejar la situación de Cuba pero «parece que la paz del yo poético con el país empieza a resquebrajarse»¹³; sin embargo, no renuncia –como siempre– a lo más personal que en su caso consiste en indagar en su pasado o en las imágenes de su infancia, como en el poema «Pogolotti»:

Antes de ser el nombre de un pintor,
de un gran pintor cubano,
Pogolotti, en mi infancia,
era una rústica ruta de malezas
que conducía a una casona alta.

Quizá, lo más significativo de este nuevo libro sea que cada poema se convierte en una imagen por sí misma; cada composición es un paisaje –interior o exterior– que a la propia autora le sirve de referente para recordar lo rememora-

¹³ Consuelo Hernández, *op. cit.*, p. 621.

ble como se vislumbra en poemas como los «Restos del Coral Island» o «Mujer con pescado». Nuevamente luces y claroscuros se hacen presentes en versos donde la verdad cotidiana se anuncia con palabras:

El universo de Hemingway y el de la negrita son
diferentes
pero han transcurrido en un mismo escenario
terrestre donde lo que cuenta
es el deseo de vivir
a pesar
de
(«Dibujo»)

Desde este universo personal, desde estos paisajes vividos, la obra se abre con el poema que da título al libro y con unos versos que sin duda tienen que ver mucho con la más reciente poesía latinoamericana: «Ver la caída de Ícaro desde la bahía de/ azules y verdes de Alamar». La autora invoca la caída de Ícaro para concluir con el verso: «Es el atardecer y necesito las alas de Ícaro»; quizá por versos como estos Consuelo Hernández apunta que «al lado de la constante luz del trópico, el amor por la isla, los paisajes habaneros y la vida cotidiana evocada en un tono narrativo más que conversacional, percibimos un horizonte que el hablante lírico no puede gozar completamente»¹⁴.

Muchos de los poemas de *Paisaje célebre* pasarán a formar parte de otro libro, *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996), un bellissimo volumen publicado por la editorial Vigía en el que el poema axilar es, precisamente,

¹⁴ *Ibid.*, p. 622.

«El río de Martín Pérez». El motivo del río sirve para evocar paisajes cotidianos y pensamientos íntimos y a través de la metáfora de las dos orillas la voz poética explicita su deseo de atravesar, de ir hacia esos otros espacios en los que va a encontrar sus orígenes; y como apunta Aitana Alberti: «En este ‘río de aguas ningunas’, leve arañazo en La Habana profunda (...) Nancy Morejón ha hallado el eterno presente de sus orígenes mitológicos en medio de la cotidiana algarabía»¹⁵:

Río de mi pobreza líquida
río de mi fortuna sólida
y de mi lengua cortada en dos;
libro de mi familia sudorosa y diezmada,
río de nuestras hambres
y de nuestra intranquilidad

En el hasta ahora su último libro, *La quinta de los molinos*, Nancy Morejón insistirá en aspectos y temas ya intuidos en su poesía anterior, pero ahora observados desde el prisma de la ensoñación; no en vano «La quinta de los molinos» es un lugar que conocen bien los habaneros, una tierra de nadie en una ciudad, La Habana, que ya en su poesía anterior había adquirido la categoría de ciudad literaria. Este espacio singular le sirve de referente para evocar el lugar escondido de la memoria porque desde aquí la autora accede a fragmentos de su pasado; y entre ellos aparece la figura del padre, convocado desde la distancia y el recuerdo, en el poema «Nexus»:

¹⁵ Aitana Alberti, «Suelto va el río», *ABC literario*, Madrid, 12 de julio de 1996.

Felipe Morejón Noyola,
marino ágil y negro fiel
de estirpe indescifrable,
cargando sacos vacíos
mientras bordeaba la Alameda de Paula.

Poesía contemplativa en la que la autora reafirma su fe en la palabra –en la belleza de ésta–, lo que no impide su interés por los problemas latentes de la sociedad cubana; su poema «Mujeres», en el que se reflexiona sobre la prostitución en la isla, es un buen ejemplo de esa preocupación por lo que acaece a su alrededor.

En definitiva, y como conclusión de la realidad poética de Nancy Morejón, podemos reafirmarnos en que sus palabras y sus versos se empeñan en revitalizar y recoger sus raíces africanas, en las que tienen cabida otros temas como el esclavismo o la violación de los derechos humanos; temas que derivan en otros como la marginación que ha sufrido la mujer negra a lo largo de la historia. La negritud, la feminidad y la revolución, pero también lo familiar, no se vuelven incompatibles en su poesía sino que se refuerzan y se aúnan de tal forma que la poeta norteamericana Alice Waker ha llegado a afirmar: «How refreshing and almost unheard to read the poems of a Black Woman who is at peace with her country»¹⁶. Asimismo, la palabra en sus versos adquiere una dimensión épica en la que el *yo* equivale a un *nosotros* aglutinador de una colectividad con la que quiere comunicarse más directamente, sin demagogias ni contrasentidos y donde lo

¹⁶ En Stephen Tapscott (ed.), *Twentieth-Century Latin American Poetry*, Austin, University of Teas Press, 1996, p. 362.

cotidiano se convierte en imprescindible, y los acontecimientos diarios y sus rituales son elevados a materia artística.

El resultado de conjugar todos estos elementos es el de una poesía que, como un hermoso paisaje, un impactante cuadro o un perfecto paso de danza se detienen y se fijan en la memoria durante muchos años; así ocurre con la poesía de Nancy Morejón.

15. FEMINISMO, AMOR, MITOLOGÍA, REVOLUCIÓN,
COSMOLOGÍA Y NATURALEZA EN LA POESÍA
DE GIOCONDA BELLI

Hablar de la obra de Gioconda Belli (1948) significa también recorrer las últimas décadas de la historia de Nicaragua. No sólo su escritura, sino también su actividad como mujer, junto con la de otras escritoras, son un claro ejemplo de la vida cotidiana y, sobre todo, cultural de aquel país centroamericano.

Gioconda Belli vive plenamente, y así lo refleja en su poesía, los últimos años de la dictadura somocista fuera de su país en un forzado exilio que tanta huella dejó en su vida y en sus versos; pero también vivió, y con la intensidad de su activismo político a favor del Frente Sandinista, la victoria del 19 de julio de 1979.

Todos estos acontecimientos, aparte de muchos otros y diversos, marcarán su trayectoria literaria. La suya, como es lógico pensar, no es única y exclusiva pues son muchas las mujeres poetas de este país y de su misma generación a las que la vida ha llevado por caminos muy similares, tanto vivenciales como literarios y culturales. Los puntos en

común los podríamos cifrar en: su condición femenina, su procedencia de la misma clase social¹, sus vinculaciones políticas y, sobre todo, sus similitudes poéticas. En condiciones similares desarrollarán su obra poetisas centroamericanas pero también de otras latitudes, dentro de América Latina, como la mexicana Coral Bracho, la cubana Reina María Rodríguez, la venezolana Márgara Russotto, la costarricense Leonor Garnier o la argentina Diana Bellesi, entre muchas otras.

Gioconda Belli y otras poetisas nicaragüenses de los setenta

Los nombres de Michele Nájlis, Ana Ilce Gómez, Yolanda Blanco, Rosario Murillo, Daisy Zamora o la propia Gioconda Belli formaron en los años setenta un grupo que constituyó una verdadera vanguardia dentro de la poesía centroamericana; en palabras de Jorge Eduardo Arellano, «un brote definido y auténtico, difícil de constatarse en otro

¹ El hecho de pertenecer a una clase social burguesa, según Gioconda Belli, es determinante en la configuración de lo poético y del hecho revolucionario; así lo expresa la autora en una entrevista realizada por Rosario Murillo y publicada en la revista *Rubén Darío* («Sobre la novela *La mujer habitada*», n. 5, abril-agosto de 1989, p. 30): «Pienso que la incorporación de algunos miembros de la clase social burguesa o acomodada a la lucha revolucionaria, es un fenómeno interesante que se dio en Nicaragua y se da en otros procesos revolucionarios. Mostrar cómo se produce esta incorporación, qué la motiva, qué contradicciones genera a partir de las diferencias sociales, me pareció un tema importante de tratar (sic) en la novela (se refiere a *La mujer habitada*), como punto de referencia para expresar, en su aspecto más radical, cómo los seres humanos pueden transformarse al entrar en contacto con realidades que les cuestionen su vida y sus valores en profundidad».

ámbito hispanoamericano»². Por su parte, José Coronel Urtecho destacará que «el aparecimiento de una nueva y distinta conciencia femenina entre nosotros, en los últimos años» se reflejará en que «las mujeres se han colocado, por lo menos en eso, a la par de los hombres. Media docena de mujeres jóvenes se encuentran ya, no cabe duda, en la primera fila de la poesía nicaragüense»³.

Estas mujeres poetas, bajo el liderazgo implícito de Michele Nájlis —quien apuntó ya en 1969 que «Amar es combatir»—, intentaron crear un tipo de poesía que se construía a partir de la experiencia de lo sensual o de lo sexual; un espacio íntimo que será compartido con otros de índole más política o testimonial. A este respecto, significativas son las palabras de una de las integrantes de este grupo, Daisy Zamora:

Por ejemplo, exaltar el cuerpo, celebrar la sensualidad y sexualidad del cuerpo, para nosotras las mujeres tienen una intención subversiva y de allí surge su expresividad. La inaugural incursión femenina en los terrenos testimoniales, en la protesta, pero armada y amada, armando y amando (...) pudo haber caído en el planfleto o simplemente desbarrar. El terreno era nuevo, desconocido, pero una expresión cuidadosamente elaborada y la temperatura sostenida, hicieron de sus textos logros pioneros de una poesía amatoria y a su vez, combativa⁴.

² José Eduardo Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua, 1982 (4ª ed.), p. 188.

³ José Coronel Urtecho, (prólogo a) Gioconda Belli, *El ojo de la mujer*, Madrid, Visor, 1992, p. 13.

⁴ Daisy Zamora, *op. cit.*, p. 43.

Las poetas nicaragüenses de los setenta intentarán plasmar a través de sus textos anécdotas o motivos muy ligados a su sexo: la menstruación, el embarazo, el casamiento, el acto sexual, hasta temas como el desamor, serán poetizados desde una conciencia actuante y pensante y no desligada de la subversión; pero también los fenómenos naturales del cuerpo se entremezclarán con los fenómenos de la naturaleza (la lluvia, el aire, el viento, las flores, el rayo, la tormenta, etc.) mediante una identificación insólita en la poesía escrita por mujeres.

La conjunción de estos términos, repetitivos y obsesivos en sus poemas, se expresarán a través de un lenguaje directo, impactante, y que se relaciona directamente con la poesía coloquial, o exteriorista como se la llamó en Nicaragua, y que tuvo su momento de mayor expresión en los años sesenta; pero esta poesía escrita por mujeres se empapará de un nuevo aliento y les permitirá, como apunta Daisy Zamora, «ir y volver, crear y elaborar muchos motivos como el matrimonio, el sacramento religioso o el contrato civil»⁵.

Sin duda estas poetas aprovecharon, a partir de los setenta, muchos de los elementos que conformaron en los sesenta el discurso poético coloquial: el tono informal, una actitud cuestionadora de la vida cotidiana y una llamada a favor del cambio social; sin embargo, y ésta me parece una característica importante que no ha sido mencionada por la crítica, los poetas coloquiales entrarán en los asuntos mencionados con cierto humor, e incluso ironía o sarcasmo, mientras que las autoras no se permitirán afrontar ciertas cuestiones con el

⁵ *Ibid.*, pp. 42 y 45.

grado de humor que usaron sus colegas en poesía, aunque con el tiempo, al menos en la poesía de Gioconda Belli, este aspecto cambiará. Asimismo, no incluirán en sus versos, al menos con la asiduidad con que lo hacen algunos poetas coloquiales, otros tipos de discurso que se entremezclan con el de índole más poética. Su poesía, parece, está en pro de un discurso que resulte más emotivo, más «sincero», porque su principal objetivo será expresar ese mundo interior femenino que, según lo demuestran sus versos, está exento de humor sarcástico.

Sin duda, las poetas nicaragüenses lograron escribir un tipo de poesía nueva, sugerente y, sobre todo, propia; olvidándose de las «grotescas túnicas de lo conversacional» de las que se les acusó en décadas anteriores. Las poetas de estos años han sabido captar en su discurso la esencia de lo concreto, de las ideas impuras de lo racional, de lo intuitivo y sin necesidad de recorrer otros espacios parten de experiencias más personales y directas para acceder, si el poema lo requiere, al espacio de lo colectivo.

El universo poético de Gioconda Belli

Los comienzos de nuestra poeta nos remiten a algunas composiciones publicadas en *La Prensa literaria* y en la revista *Taller* hasta que en 1972 gana el premio de poesía Mariano Fiallos Gil de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua por su libro *Sobre la grama*⁶ que aparecerá en 1974 con un prólogo del renombrado poeta José Coronel

⁶ Fue publicado por primera vez en la editorial INDESA de Managua.

Urtecho. Un año después, comenzará su exilio en tierras mexicanas para instalarse posteriormente en Costa Rica. Esta experiencia será el centro vital de su siguiente libro, *Línea de fuego*, premio Casa de las Américas de Cuba y publicado en 1978. A partir del triunfo sandinista en 1979, desempeñará diferentes puestos dentro de las estructuras del FSLN y como fruto de esta nueva vivencia saldrán a la luz *Truenos y arco iris* (1982)⁷, la antología *Amor insurrecto* (1984)⁸ –en la que se incluyen poemas de sus libros anteriores– y *De la costilla de Eva* (1987). En el año 1991 publicará en Managua *El ojo de la mujer*⁹, obra en la que se recoge toda su obra poética anterior junto a nuevas composiciones que llevan por título el mismo que le da nombre al libro. Con ese mismo título, en 1992, se publicará en España, en la editorial Visor, gran parte de su producción poética, aunque llama la atención que del conjunto han sido excluidas algunas composiciones de marcada reivindicación política u otras de temática muy personal. Esta variante selectiva de un mismo libro sin duda crean en el lector controversias porque la propia Gioconda Belli ha generado dos imágenes poéticas de sí misma. Después de este libro, saldrá a la luz *Apogeo* (1997)¹⁰, en el que la autora insistirá en sus temas de siempre pero introduce, al menos, una variante significativa como es la celebración de la madurez de la mujer.

En términos generales podemos definir el mundo poético de Gioconda Belli como un espacio personal en el que la

⁷ Publicado en Managua por la editorial Nueva Nicaragua.

⁸ Publicada también en la editorial Nueva Nicaragua.

⁹ Publicado por la editorial Vanguardia.

¹⁰ El libro fue publicado en Managua, Ediciones Centroamericanas Anamá, y un año después en la editorial Visor de Madrid.

poeta, partiendo de la realidad que la circunda, nos sumerge en una historia personal que, sublimada en el texto, nos lleva hasta sus experiencias amorosas más íntimas; como ya advirtió José Coronel Urtecho,

leyendo una vez más a Gioconda Belli, como acostumbrado a hacerlo, me dan ganas de compararla, o por mejor decir, de ponerla a la par, no sólo de las mejores poetas actuales del mundo, sino de todas las grandes poetas que han existido desde Safo... De las pocas mujeres que han hecho franca y sincera poesía de amor¹¹.

Pero la poesía de Gioconda Belli no es sólo una poética del amor porque en sus versos confluyen, además, el erotismo, la naturaleza, la actualización de lo mítico o la temática revolucionaria; de ahí que, como ha apuntado José Carlos Rovira,

la consistencia de su mundo poético procede de su capacidad de aunar múltiples espacios de la realidad, entre los que destaca una incursión original y continua en el amor y el eros, motivo entrelazado a veces al canto revolucionario, a la maternidad, a la libertad de la mujer, a una incitación cotidiana que, coloquialmente, va creando sus lenguajes para percibir y expresar la propia dimensión interior que genera poesía. Rituales del cuerpo y de la historia se aúnan en la que probablemente sea una de las producciones más originales de los últimos decenios nicaragüenses¹².

¹¹ José Coronel Urtecho, (prólogo a) *El ojo de la mujer*, p. 33.

¹² José Carlos Rovira, «Nicaragua: la destrucción de 'La sagrada selva'», *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor, p. 230.

Poesía de nueva planta en la que el erotismo, dividido como sentimiento y experiencia, se va transformando en un amor insurgente y combativo que trasciende al propio sujeto poético y se torna, como en toda buena poesía social, en colectivo:

El cuerpo se politiza, se vuelve cívico (...). Podríamos decir que esa politización pletórica del cuerpo ha revertido en una politización de la política. Nada extraño: el Eros ha devenido en insurrección (...) y el amor como superación de la soledad individual y como expresión de solidaridad. Amar es solidarizarse. Hacer el amor es hacer la revolución¹³.

Aunque esta realidad se hace evidente a partir del segundo y del tercer poemario, lo cierto es que, en general, «Erotismo y amor están inextricablemente conjugados en sus poemas, en casi todos ellos, con todas las sensaciones y sentimientos de placer y dolor, de angustias y goces, alegrías y penas, que siempre les acompañan, y que sólo podemos saber cómo son en los textos de su poesía»¹⁴. Una poesía en la que se va gestando un corpus en apariencia homogéneo y que va evolucionando de acuerdo con las transformaciones de la poeta como mujer; por este motivo, Dante Liano ha subrayado que «El conjunto de la obra de Gioconda Belli es la aventura de una conciencia en evolución, que va tomando posesión del mundo en la medida que el mundo le enseña sus secretos», para concluir afirmando que

¹³ Álvaro Urtecho, «El humanismo erótico de Gioconda Belli», *Ventana*, 104, vol. III, Managua, 12-2-1983, *apud.*, Daisy Zamora, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ José Coronel Urtecho, prólogo a *El ojo de la mujer*, p. 33.

si bien Gioconda es «poeta de libros», según la célebre frase que Alonso acuñó para Neruda, es mucho más poeta de temas que va desarrollando en el tejido de sus textos. (...) la unidad (...) no está dad(a) por el comienzo y final del libro, sino que se corresponde con divisiones más sutiles y complejas, en cuanto, por un lado, para reconocerlas se necesita seguir lo que el texto dice con mucha atención, y por otro lado, se entrecruzan unas con las otras, formando un sólido entramado¹⁵.

Un sólido entramado que en su primer libro, *Entre la grama*, se establecerá a partir de la construcción de la historia cotidiana y que en el segundo, *Línea de fuego*, y sobre todo en el tercero, *Truenos y arco iris*, lo cotidiano evolucionará hacia lo colectivo.

En sus primeros poemas¹⁶, los de *Sobre la grama*, el amor se hará palpable a la vez que elementos cosmológicos empiezan a introducirse en su poesía: «Mi amor me hace universal y planetaria», dice Gioconda Belli; y el sujeto poético busca fusionarse con la naturaleza para formar parte de ella tal como asegura en su poema «Menstruación»:

Mis hormonas
están alborotadas,
me siento parte
de la Naturaleza,

¹⁵ Dante Liano, «La poesía de Gioconda Belli», *Centroamericana*, 3, Roma, 1991, pp. 38-39.

¹⁶ Los poemas y los versos que aparecen citados a lo largo de este ensayo los tomamos de la edición nicaragüense de *El ojo de la mujer* (Managua, Editorial Vanguardia, 1991); a excepción de su último libro de poemas, *Apogeo*, que lo haremos por la edición nicaragüense de Ediciones Centroamericanas Anama.

o en «Maternidad II»:

Mi cuerpo,
como tierra agradecida,
se va extendiendo.

Como ha señalado Selena Millares, «el retorno a los mitos indígenas y grecolatinos y los referentes cristianos no serán incompatibles con un arraigado panteísmo que se revela como panerotismo donde todas las fuerzas de la naturaleza, y muy especialmente el agua, se confabulan para visualizar la sensualización del cosmos que define su escritura»¹⁷. Asimismo, ese panerotismo frecuentado en aquellos poemas que nos hablan de la fusión con el hombre se entrelazarán con otros en los que la autora aprovechará la definición sexual femenina para conectarla con la creación poética:

Tengo en mis ovarios
semillas,
poemas sin empezar, llantos y risas congelados
(«Tengo»)

Partiendo de su identidad femenina, la poeta aprovechará la expresión coloquial para afianzar un mundo cotidiano que emerge a cada paso, en cada verso:

¹⁷ Selena Millares, «La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli», *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, (ed. de Paco Tovar), Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Universitat de Lleida, 1996, p. 477.

... hacer mi felicidad con ingredientes de
receta de cocina, chupándome los dedos a ratos y a ratos
sintiendo que nunca podré llenarme, que soy un barril sin
fondo

(«Siempre»)

Un mundo cotidiano que aparece configurado en el espacio textual mediante una definida conciencia de mujer, y así se manifiesta en muchos de los títulos que conforman *Entre la grama*: «Sueño», «Es tiempo de unión», «Embarazada», «Parto», «Pecho», etc. y, en especial, en el titulado «Y Dios me hizo mujer», composición que se cierra con versos que manifiestan y resumen esa concienciación plena que venimos apuntando:

las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.

En el segundo libro, *Línea de fuego* (estructurado en tres partes: «Patria o muerte», «Acero» y «A Sergio»), sin abandonar nunca la condición femenina desde la que se escribe, se tiende más hacia el compromiso. El recuerdo de los seres queridos o de la patria se sustantivan en poemas como «¿Qué sos Nicaragua?», «Ah, Nicaragua»; también en la rememoranza de la hija que ha dejado («Y van meses, hijita/ que no te veo»), o en la presencia evocada del amado tan presente en la tercera parte. Temáticas recurrentes en las que la desazón no es, implícita o explícitamente, incompatible con el canto a la solidaridad y un brindis al futuro:

Engendraremos niños,
por cada hombre o mujer que nos maten,
pariremos
cientos de niños
que seguirán sus pasos.

(«Engendraremos niños»)

Con el triunfo de Frente Sandinista de Liberación Nacional, la vida de Gioconda Belli y de tantos otros que lucharon contra la dictadura somocista cambia radicalmente: es tiempo de construir una nueva realidad anhelada desde el forzado exilio o desde la misma Nicaragua. La poesía de Gioconda Belli no permanecerá indiferente a los nuevos tiempos y así lo declarará en sus versos de *Truenos y arco iris*. El poemario empieza con una cita del *Fausto* de Goethe que le sirve a la autora para situar al lector ante el compromiso que deben afrontar los nicaragüenses: «Sólo merece la libertad y la vida/aquel que cada día debe conquistarlas». Los nuevos poemas vuelven con intensidad al amor y a la sensualidad, pero estas composiciones se entremezclan con las que celebran la victoria como «Patria libre: 19 de julio de 1979», o los que recuerdan a aquellos que murieron por ver a su país libre de la tiranía. Es un libro, aunque amoroso, claramente político.

Posiblemente, sus tres primeros poemarios conformen un conjunto porque en ellos se mostraba

un elemento en común, que era la conceptualización del amor de pareja como una metáfora multivalente que representaba la unidad socio-política y de género en oposición a la tiranía (...) El amor era esencialmente una fuerza por la cual se minimizaban las divisiones entre las clases sociales y los géneros y se enfatizaba la unión. Dentro de este contex-

to, Belli representó a la mujer como la entidad destinada principalmente para dar amor, asociada con lo sentimental y con lo pasivo. Ella era la naturaleza y paisaje nicaragüenses, y la tierra que esperaba ser poseída por el amante-guerrillero¹⁸.

Después de unos años de reconstrucción personal y social, la obra poética de Gioconda Belli se enriquecerá con la publicación de *La costilla de Eva*. Nuevamente reaparece el amor, pero ahora se trata de un amor casi melancólico, menos dramático y a sabiendas de que puede existir un final; pero a pesar de todo, ese sentimiento amoroso es siempre fuerza regeneradora. Significativas son las palabras de la autora a este respecto:

Yo no creo en el amor que se convierte en opresión, porque para mí el amor es una fuerza liberadora. El amor que exige la sumisión y la negación de la mujer, de su propio crecimiento, no es verdadero amor; no es, al menos, un amor maduro. Es más bien un reflejo de la inseguridad del hombre que busca afirmarse a través de la posesión y dominación de su pareja. Así como en la mujer, la aceptación de ese amor indica que aún no ha podido romper con la sub-valoración impuesta por una cultura machista¹⁹.

Asimismo reaparece, como en su segundo libro, el recuerdo de los amigos muertos y el destino de su país se convierte en una obsesión que aparecerá superada en su

¹⁸ Sofía Kearns, «Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli», www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/kearns

¹⁹ Entrevista a Gioconda Belli, *op. cit.*, p. 30.

siguiente entrega; sin embargo, algunas voces críticas han señalado que «El énfasis que tuvo la revolución política en los poemarios anteriores se desplazó en *La costilla de Eva* al de la revolución necesaria en las relaciones de género. Esta nueva ‘revolución’ se inició con una autocrítica del yo femenino, por la cual reconocía problemática la óptica de excesivo idealismo con el que hasta ahora había contemplado las relaciones de amor»²⁰.

En el comienzo de la década de los noventa, Gioconda Belli publicará *El ojo de la mujer*, libro en el que, como hemos advertido, se reúne toda su obra anterior y se añaden otros poemas nuevos en los que se entrevén cambios significativos respecto a su poética anterior. Temas como la vejez²¹ y la muerte se convierten en argumentos poéticos de los que se apropia la autora para explicar su momento vivencial. El libro es, en definitiva, un recorrido, muchas veces sentimental, de aquello que ha hecho a lo largo de su vida y que termina con un hermoso poema titulado «No me arrepiento de nada»:

No culpo a nadie. Más bien les agradezco los dones.
No me arrepiento de nada, como dijo Edith Piaf.
Pero en los pozos oscuros en los que me hundo;
en las mañanas cuando no más abrir los ojos
siento las lágrimas pujando,
a pesar de felicidad

²⁰ Sofía Kearns, *op. cit.*

²¹ En poemas como «Desafío de la vejez» y en otros que abordan esta temática se pueden detectar ecos de la poesía de Ronsard; así lo ha señalado Joaquín Marco en una reseña sobre *El ojo de la mujer* publicada en *ABC cultural*, 120, Madrid, 18 de febrero de 1994, p. 9.

que he conquistado finalmente
rompiendo estratos y capas de roca terciaria
y cuaternaria,
veo a mis otras mujeres sentadas en el vestíbulo
mirándome con sus ojos dolidos
y me culpo por la felicidad.

El goce, el sensualismo, tan presentes en su obra anterior, se convierten ahora en cosmológicos, en metáforas cósmicas que creemos guardan su relación con el *Cántico cósmico* (1989) de su compatriota Ernesto Cardenal; así se puede apreciar en composiciones como «Nueva teoría del Big Bang» o «El hombre y el universo». El poeta-sacerdote comienza su *Cántico cósmico* con la Cantiga 1 titulada «El Big Bang» y los siguientes versos:

En el principio no había nada
ni espacio
ni tiempo.

El universo entero concentrado
en el espacio del núcleo de un átomo,
y antes aún menos, mucho menos que un protón
y aún menos todavía, un infinitamente denso punto matemático.
Y fue el Big Bang.

Y Gioconda Belli, con sus armas de mujer, en «Nueva teoría sobre el Big Bang» escribirá:

El Big Bang fue el orgasmo primigenio:
Orgasmo de los Dioses amándose en la nada.
Cada vez que te repito la génesis universal
protones y neutrones, neutrinos y fotones
saltan de mí encendidos a crear nuevos mundos...

Más allá de la relación evidente, lo que nos interesa resaltar en este caso es cierta proximidad al lenguaje poético de los últimos libros de Cardenal. En una entrevista realizada al escritor nicaragüense le planteábamos la similitud del lenguaje utilizado en ambos poemas, y Cardenal respondía con los siguientes términos:

El ejemplo que cita de mi Cántiga 1 es un relato estrictamente científico y principalmente basado en el famoso libro *Los primeros tres minutos*. El ejemplo que cita de Gioconda es influenciada por mí pues lo hizo después de publicado el *Cántico*, libro que mucho le gustó, y toma de mi poema el uso de los términos científicos pero para usarlos como metáforas, sobre todo metáforas eróticas. Yo no uso ninguna metáfora, sino el relato científico en este caso²².

Los poemas nuevos incluidos en *El ojo de la mujer* pasarán con algunas variantes a formar parte del hasta ahora su último libro poético, *Apogeo*. En estos años han ocurrido una serie de cambios que serán trascendentales en la vida política y social de Nicaragua como es la pérdida del poder de los sandinistas y la implantación de un régimen democrático en el país Centroamericano; asimismo, Gioconda Belli dejará su Nicaragua natal por motivos personales y se trasladará a Estados Unidos. Lógicamente su poética dejará traslucir estas vicisitudes así como su maduración como mujer, y así lo anunciará en la contraportada del libro:

²² Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, p. 199.

En este libro he querido celebrar el apogeo, el cenit, en la vida de las mujeres. Ese momento fundamental de la existencia donde la integridad y la belleza física, coexisten con la sabiduría y la madurez del intelecto.

Es una época de meditación, cambios y plenitud, de euforias, pero también de temores. Una época en que la mujer se enfrenta a las nociones preconcebidas de una sociedad que, hasta ahora y gracias al esfuerzo de las propias mujeres en todo el mundo, apenas empieza a reconocer el valor y aporte de lo femenino...

Poemas como «Menstruación» de su primer libro se convierte ahora en «Menopausia» y la celebración de la naturaleza tan vigente en toda su obra anterior le servirá en estos momentos a la poeta para celebrar una madurez repleta de pasiones en las que se asoman, en ocasiones, nostalgias y muertes. Nuevas artes poéticas resurgirán con la nueva situación y en ellas, como en antaño, señala la dificultad del acto poético:

Toco las letras. Acaricio el teclado
para que diga callado sus urgencias.
No sale nada. Es el silencio que habla.
Y las sombras afuera,
golpeando en la ventana.

(«Insomnio con palabras»)

Pocos serán los poemas de este libro en los que se haga referencia a la situación de Nicaragua, sólo al final del poemario aparecerá «Desolaciones de la revolución» y un largo poema que cierra el libro, «América en el idioma de la memoria», en el que al estilo nerudiano cantará las grandezas de América: «Nicaragua es presentada solamente en un par

de poemas y a través de una óptica diferente, la de la profunda nostalgia. Y el amor, antes exaltado y metáfora multivalente que representara la unidad popular contra el tirano, aparece transformado en un sentimiento «reposado» y «profundo» entre la pareja»²³. Sí, en cambio, serán muchos los poemas en los que Gioconda Belli reflexiona, desde la madurez, sobre la mujer acudiendo una perspectiva que se ha dado en llamar «de género»: su visión de la mujer es más compleja, más profunda e insiste en la idea —ya gestada en su obra poética anterior— de las muchas mujeres que hay en cada mujer y que la mujer de hoy, en tiempos de la post-igualdad, es la suma de todas aquellas mujeres que nos precedieron:

Mujeres de los siglos
me habitan:
Isadora bailando con la túnica.
Virginia Wolf en su cuarto propio.
Safo lanzándose desde la roca.
Medea. Fedra. Jane Eyre
y mis amigas
(«Contradicciones»)

En este libro, resultado de la fusión de varias temáticas, Gioconda Belli «representa la culminación de la concientización feminista del yo poético de Belli por varios aspectos predominantes: por su evaluación y confrontación del modelo «Mujer,» y por la posición de Sujeto lograda por el cambio en su relación de poder con lo masculino. El resultado es un yo femenino más libre que se da licencia para el humor, la auto-burla, y que ya no se representa servil por propósitos

²³ Sofía Kearns, *op. cit.*

políticos, eróticos, o de ninguna otra índole»²⁴. En este nuevo yo poético, el hombre aparecerá ligado a la mujer en condiciones de igualdad y, a veces, en tono de humor, supeditado a ella:

El hombre, al fin,
Ese mítico animal
Que reinventa siglo tras siglo
Las quimeras que pueblan las obsesiones femeninas
Habrá de conservar,
—perdida la absoluta hegemonía—
todas aquellas cosas
galantes, fuertes, acogedoras,
que, a pesar de todos los pesares,
lo mantienen sólidamente anclado,
en el profundo, incansable mar,
de las hembras.

(«Receta de varón»)

A modo de conclusión queremos enfatizar que la obra poética de Gioconda Belli es uno de los referentes obligados en la poesía actual porque, junto con otras mujeres nicaragüenses de su misma generación, y también de otros países de América Latina, han logrado elevar al más alto nivel una poética llena de erotismo, feminismo y con espíritu de revolución en el más amplio sentido.

²⁴ *Ibid.*

16. APÉNDICE. MÚSICA Y POESÍA: POETAS PARA SILVIO RODRÍGUEZ

De los componentes de la Nueva Trova Cubana, sin duda, Silvio Rodríguez es de los que han asumido de manera más directa las vinculaciones entre canción y poesía. No en vano, en los comienzos de su carrera como músico sus conocimientos poéticos eran superiores a los musicales, y en esto tuvo bastante que ver su vinculación con el grupo de jóvenes de la revista *El Caimán Barbudo* (complemento cultural del diario *Juventud Rebelde*), fundada en 1966 bajo la dirección de Jesús Díaz.

En el número dos de la citada revista aparecía el manifiesto «Nos pronunciamos», firmado por Orlando Alomá, Sigfredo Álvarez Conesa, Iván Gerardo Campanioni, Víctor Casaus, Félix Contreras, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolén Hernández, Luis Rogelio Noguerras, Helio Horovio, José Yanés y por el autor real de ese escrito, Guillermo Rodríguez Rivera. Entre los propósitos, y también los despropósitos, del manifiesto aparecía el siguiente: «Consideramos que en los textos de nuestra música popular y folklórica hay posibilidades poéticas» y éste será el presupuesto «más

innovador en cuanto a su concreción», como dirá Antonio Merino¹; porque un año después «esos escritores organizaron, en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, una lectura de poemas que sería acompañada por las canciones de Teresita Fernández. Pero ocurrió que Víctor Casaus propuso sumar al recital a un compositor y cantante de veinte años, cuyas canciones él había oído». El cantante no era otro que Silvio Rodríguez «que enlazó doce o trece canciones con nuestros poemas y trajo además un público de jóvenes que se reconocía como su público», como contará Guillermo Rodríguez Rivera en «Poesía y canción en Cuba»². De esta manera comenzó Silvio la vinculación de poesía y canción, porque ya como poeta se había estrenado con un libro, *Horadado Cuaderno N° 1*. A esta primera realización se unió otra, que cuenta el mismo Rodríguez Rivera: «Y no me olvido de otro (recital) realizado en la Biblioteca Nacional en ese mismo año de 1967, dedicado a poemas y canciones de amor, para el que incluso algunos de nosotros escribimos textos que Silvio musicó», para añadir a continuación algo que me parece decisivo para reforzar esta vinculación: «O mejor, Silvio nos dio música que nosotros «textamos». Recuerdo, de aquel experimento, *Para mirar nacer*, con versos de Casaus, y *El pobre amor*, que escribí yo mismo. Pero pronto se vio que Silvio no necesitaba nuestros textos ni de los de nadie. Era, simplemente, otro poeta. Sólo que un poeta-músico (...) Me parece lógico que cuando, un poco des-

¹ En *Nueva poesía cubana (1966-1986)*, Madrid, Orígenes, 1987, p. XVI.

² Publicado en *Ensayos voluntarios*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 159 y 160.

pués, se generalizó la musicalización de poemas, Silvio apenas si lo haya intentado»³.

Todas estas observaciones de Guillermo Rodríguez Rivera no hacen más que subrayar lo que cualquier receptor puede afirmar del trovador cubano, que sus canciones son pura poesía, y añadimos que también muy vinculada a la evolución de los poetas de *El Caimán Barbudo*. No podía ser de otro modo ya que esa relación fue intensa «casi todas las noches nos dábamos cita en la heladería Coppelia (...) Intercambiábamos poemas, relatos, canciones (...) El mayor de nosotros no tenía más de 23 años y éramos una suerte de colones, descubriendo mediterráneos y echándole el ojo y la garra a cuanto había en el mundo», dirá Silvio Rodríguez⁴. Por tanto, los poetas caimaneros eran también sus poetas y las canciones creadas por Silvio no andaban muy lejos de la estética poética del grupo. Pero ¿cuál era ésta?

La poesía de los «caimanes» desde el comienzo se circunscribía dentro de la órbita de la poesía coloquial, de ahí que sus grandes mentores, como apuntó un año después de la firma del manifiesto Víctor Casaus en la revista *Unión*⁵, fuesen aquellos poetas latinoamericanos que se anticiparon con algunos rasgos a la poesía coloquial: César Vallejo y Pablo Neruda. También aquellos que a finales de los años cincuenta promulgaron la poesía coloquial como una nueva poética en América Latina: Jaime Sabines, Juan Gelman, Roque Dalton, Mario Benedetti, Enrique Lihn; y con algu-

³ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁴ En «Cumplir con Vallejo», *Revolución y cultura*, enero de 1980.

⁵ En «La más joven poesía: seis comentarios y un prólogo», 3, julio-septiembre, 1967.

nas distancias los poetas de la «Generación del 50» o «Primera Generación de la Revolución» y un poeta cubano anterior, José Zacarías Tallet.

En opinión de Víctor Fowler, «los poetas (los del *Caimán*) radicalizaban el coloquialismo de los primeros años de la década del sesenta (...) Y al proponerse revolucionar el contenido del coloquialismo la declaración de los poetas radicalizaba lo alcanzado por los «mayores» (los del cincuenta) y toca su punto más alto»⁶. Sobre el omnipresente grupo de Orígenes, «por contradictorio que parezca, iniciaron un acercamiento a los poetas de Orígenes deslumbrados, sobre todo, por el ministerio ético y poético de Lezama Lima, la estremecedora capacidad comunicativa de Eliseo Diego y el decir sustancioso y profundo de un poeta entonces maldito, un réprobo que había partido al exilio en 1959, Gastón Baquero»⁷.

Algunos críticos apuntan otras influencias como «Pavese, Maiakovsky, Francois Villon, Paul Eluard, León Felipe, Aimé Cesaire, siempre Vallejo, Miguel Hernández»⁸; pero, sin duda, el poeta más decisivo que hará que su poesía los distancie del coloquialismo de la «Generación del 50» será el chileno Nicanor Parra, que a su paso por la isla les hizo ver que la ironía –de la que casi habían carecido los poetas cubanos inmediatamente anteriores– enriquecía el poema con

⁶ En «Comunicación-comprensión: claridad. Olvidar los sesenta», *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*, La Habana/ Universidad de Alicante, Casa de las Américas/ Universidad de Alicante, 1998, pp. 30-31.

⁷ Pío E. Serrano, «La poesía cubana a partir de 1959. Una mirada desde la otra orilla», *Barataria cubana 1898-1998*, 4 (1994), p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 115.

nuevas savias. Parra les ofrecía una visión aún más radical que la que ellos tenían de la poesía.

De todo el elenco de poetas citados, Silvio Rodríguez manifestará en sus primeros textos de forma más recurrente la presencia de Vallejo; la de Nicanor Parra, por influencia de los caimaneros y, de manera más personal, la poesía de Roque Dalton y de Mario Benedetti. De los cubanos, el siempre presente José Martí, también Rubén Martínez Villena así como poetas de la «Primera Generación de la Revolución», en especial Roberto Fernández Retamar, amigo y lector asiduo de su poesía.

Si estos son poetas que planean en sus canciones, también hay otros que se manifiestan en el tono discursivo pero íntimo, lírico y a la vez narrativo, en muchas de sus letras; estos son Walt Whitman y Nazim Hikmet, poeta este último muy apreciado y leído en la década de los sesenta⁹.

Los dos últimos escritores citados son por razones distintas fundamentales en la poesía occidental. No es necesario que recordemos aquí la fuerza existencial de los versos del escritor turco y las condiciones en que éste elaboró su obra; su increíble optimismo o su defensa de la utopía. Por otra parte, Walt Whitman representa, entre otras cosas, la libertad de los metros y de las referencias y la reelaboración del yo poético, y el autor ha sido un referente indispensable, como demostró Fernando Alegría¹⁰ hace algunos años, en la poesía latinoamericana del XX.

⁹ Guillermo Rodríguez Rivera, , *op. cit.*, p. 161.

¹⁰ En *Walt Whitman en Hispano América*, México, Editorial Studium, 1954.

Ahora bien, la fascinación de nuestro trovador por lo poético le vendrá de un autor que sin duda es crucial en la poesía cubana anterior a la Revolución, Rubén Martínez Villena –«el mayor heraldo de la actual revolución cubana», como lo calificó Roberto Fernández Retamar–, poeta cercano a Martí en pensamiento y poesía, como apuntó Cintio Vitier, y perteneciente a la generación latinoamericana de Vallejo, Neruda o Borges. Las palabras de Silvio sobre este poeta son más que elocuentes:

Rubén Martínez Villena y sus poemas son para mí excepcionales, si es que se los puede separar, y los conocía desde niño. Mi padre me leía «Canción del sainete póstumo», antes del 59. Uno de los sonetos más bellos e ingeniosos que haya leído jamás es «Insuficiencia de la escala y el iris». Estos versos me impresionaron por su misterio y al mismo tiempo por su transparencia. En ellos hay a la vez, un vuelo poético y un análisis científico sobrecogedores. Después de leerlos y releerlos me quedé paralizado por un tiempo. Era como si alguien lo hubiera dicho todo. Por eso les puse música y a lo peor un día los grabo¹¹.

En el mencionado soneto «Insuficiencia de la escala y el iris», escrito en 1923, «encontramos», como ha dicho Cintio Vitier, «versos de una agudeza lírica y metafísica tan actual en su sensación tensa de imposible»; pero el poema es además un arte poética que bien podría resumir la música y la poesía de Silvio Rodríguez. Alguno de los versos que citaré a continua-

¹¹ Estas palabras pertenecen a una entrevista realizada por CB, y aparece reproducida en una página de internet dedicada a Silvio: www.silvio.zzn.com

ción, versos del soneto de Martínez Villena nombrado por Silvio, podrían despistar al más conocedor de sus canciones:

La luz es música en la garganta de la alondra;
mas tu voz ha de hacerse de la misma tiniebla

(...)

Que a tu verso le falta
para expresar la clave de tu angustia secreta,
una nota, inaudible, de otra octava más alta,
un color, de la oscura región ultravioleta¹².

La voz poética de Martínez Villena, así como su persona, serán un ejemplo para nuestro trovador; sus versos le ofrecerán el misterio gozoso de la poesía, pero también algunos de sus poemas como «El Gigante» serán un ejemplo de actitud del hombre ante la vida, como las canciones de Silvio. No muy lejos del mensaje de este poema encontramos la canción «Pequeña serenata diurna», incluido en el disco *Te doy una canción*:

Vivo en un país libre
cual solamente pude ser libre
en esta tierra, en este instante,
y soy feliz, porque soy gigante.

Hay, desde luego, una notable diferencia entre el poema de Villena y la canción de Silvio, quien ya vive en una sociedad revolucionaria y el fin de sus historias son las de la construcción del hombre nuevo, las de la constatación de un pueblo en marcha y las de la entrega internacionalista, como

¹² Este poema, y también «Canción del sainete póstumo», están incluidos en *La pupila insomne* (1937).

ha apuntado algún crítico; pero sigamos con la misma canción y su sugerente final: «Soy feliz, soy un hombre/ feliz, y quiero que me perdonen/ por este día/ los muertos de mi felicidad». Estas palabras nos remiten a uno de los poemas más emblemáticos del comienzo de la Revolución cubana, «El otro», de Roberto Fernández Retamar. Es cierto que aquí se ha pulido el dramatismo y el carácter épico que rezan los versos Retamar; pero aún sigue el sentimiento de culpa por gozar el momento revolucionario frente a los que lucharon por la patria y murieron sin conocer la libertad de Cuba. Mucho más directa será la conexión entre la canción «Testamento»¹³ de *Rabo de nube* y «El otro».

Le debo una canción a una bala
a un proyectil que debió esperarme en una selva
le debo una canción desesperada
desesperada por no poder llegar a verla.

Le debo una canción al compañero
al compañero de riesgos, al de la victoria
le debo una canción de canto nuevo
una bandera común que vuelve con la historia

¹³ Sobre esta canción, Eduardo Yentzen y Álvaro Godoy (en «Óyeme esto y dime, dime lo que piensas tú», *La bicicleta*, 1982, p. 48), hacen un comentario muy interesante sobre el origen de la letra: «Silvio escribe esta canción poco antes de partir a Angola a cantarles a los soldados cubanos que allí combatían. La posibilidad –casi añorada por él– de que un proyectil lo espere en una selva lo lleva, seguramente, a volcar en una canción todas las que le andan rondando, todos los proyectos de canción que una bala podría abortar. Usa para ello la alegoría de un testamento, pero no de un testamento que no reparte lo que se tiene, sino lo que nos falta. La deuda entonces es para con la vida, nuestra vida, por no darle todo lo necesario para que ella fuese donde pudo ser».

Así rezan los versos de «El otro»:

Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevivida?
¿Quién murió por mí en la ergástula
Quién recibió la bala mía,
La para mí, en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
Sus huesos quedando en los míos,
Los ojos que le arrancaron, viendo
Por la mirada de mi cara
Y la mano que no es su mano,
Que no es ya tampoco la mía,
Escribiendo palabras rotas
Donde él no está, en la sobrevivida?

Por otra parte, no hay que olvidar que este tema será uno de los más repetidos en la poesía escrita después del inicio de la Revolución, pero la relación entre la poesía de Retamar y los textos de Silvio Rodríguez no me parece que se limite sólo a esa canción y a ese poema; se podían citar otros casos como la famosísima letra de «Te doy una canción», incluida en el disco que lleva el mismo nombre. Ésta es una de las muchas en las que se fusionan el sentimiento amoroso con el sentimiento social tan presente en la poesía cubana de los sesenta: «Te doy una canción (...) con mis/ dos manos/ con las mismas de matar», palabras que nos recuerdan a algunos versos del poema «Con las mismas manos» de Fernández Retamar:

No hay momento
En que no piense en ti.
Hoy quizás más,
Y mientras ayude a construir esta escuela
Con las mismas manos de acariciarte

En cualquier caso, muchas de las canciones escritas por Silvio Rodríguez a finales de los sesenta y primeros años setenta coinciden con la poesía cubana del inicio de la Revolución; una poesía comprometida, testimonial, solidaria y, sobre todo, con gran carga comunicativa en la que prevalecerán temas épicos: memoria para los héroes que lucharon por la Revolución, comparación de la situación actual con la anterior, la patria como anclaje temático, así como la urgencia por reflejar la realidad y las vivencias que se derivan de la revolución¹⁴. Junto a estos temas, el discurso poético estará protagonizado por una voz plural: *nosotros*, y si el *yo* aparece en el poema no se entenderá como una experiencia individual sino como fruto de un conocimiento que servirá para enriquecer lo colectivo; así rezan también las canciones de Silvio.

Su amistad con otros poetas latinoamericanos hará que algunos, quizá inconscientemente, tengan su presencia en las primeras canciones de Silvio Rodríguez. Nos estamos refiriendo al poeta salvadoreño Roque Dalton con el que nuestro trovador mantuvo una estrecha relación y a quien, como señalaremos más adelante, dedicó al menos una canción. También, y como fruto de una anécdota que le contó uno de los hijos de Dalton, escribió una de las canciones que más fama le han dado, «Unicornio». Pero ahora nos estamos refiriendo a «Aunque no esté de moda», pertene-

¹⁴ León de la Hoz, en su antología *La poesía de las dos orillas: Cuba (1959-1993)*, Madrid, Libertarias/ Prodhufo, 1994, amplía, notablemente (p. 30), estas características; también lo hace Virgilio López Lemus en *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 79-81.

ciente a *Al final de este viaje...* (1968/1970), donde estrofas como:

Algo nos está pasando
ayer te leí una mano
y cada dibujo al verme me interrogó
algo nos está pasando
ayer apreté el interruptor
de encender la luz
y encendí el sol

nos remiten a algunos versos daltianos de *Taberna y otros lugares*, Premio de Poesía Casa de las Américas en 1969.

No queremos con esto afirmar la rotunda influencia de estos poetas en la obra de Silvio Rodríguez, pero sí la presencia, voluntaria o no, de ciertas voces de autores que el trovador ha conocido directamente como es este caso o el de algunos poetas de la «Generación del 50».

La presencia de otros poetas latinoamericanos de los sesenta dejarán su huella en algunas canciones de Silvio, y queremos destacar una de su disco *Silvio Rodríguez Domínguez* en el que una canción, «La cosa está en...», nos recuerda en el tono y en la intencionalidad a ciertas composiciones del uruguayo Mario Benedetti:

La cosa está en que un día
haya tiempo para todo:
para hablarnos sin apuros,
para compartir rocíos,
para ser fin de semana como si vivir
fuera tiempo libre, espacio para estar.
La cosa está en las cosas

que yo sé y que usted no sabe
y yo no sé todavía,
y en los sueños que nos faltan para realizar
nuestros sueños que nos faltan para realizar
nuestros sueños, que son sueños de canción.

La cosa está en no enloquecer,
en no aceptar, en preguntar
para qué sirven todos los juguetes
que nos han dado guerra desarmándolos y armándolos.

La utilización de palabras generalizadoras como «cosa», el tipo de paralelismos, los juegos del «yo» y del «usted» o los de palabras «desarmándolos y armándolos» remiten al estilo más benedettiano. Si Silvio Rodríguez en sus comienzos descubría poetas, ahora, después de más de treinta años de canciones se descubre ante poetas cuya voz ya es un patrimonio común, como es el caso de Mario Benedetti tan conocido por otra parte por los cubanos.

Si más arriba apuntábamos la importancia que tuvieron los poetas del *Caimán* en la formación intelectual de Silvio, necesariamente tiene que estar presente un poeta que marcó el punto de inflexión entre la poesía de la «Generación de los 50» o «Primera Generación de la Revolución» y la de los caimaneros; éste no es otro que Nicanor Parra con sus *antipoemas* que, como él definió, no son más que composiciones a las que se añade la savia del surrealismo criollo. No busque el receptor la angustia casi existencial presente en las obras más conocidas de Parra, ni el regodearse en el suicidio, ni la duda de un futuro posible; porque de todo esto no hay en la obra del trovador cubano. Sí hay –y creemos provenientes de la poética del chileno Nicanor

Parra— ciertos matices juguetones e irónicos con toques surrealistas que aparecen en canciones como «Esto no es una elegía»:

Tú me recuerdas el mundo de un
adolescente,
un seminiño asustado mirando
a la gente,
un ángel interrogado,
un sueño acostado, la maldición,
la blasfemia de un continente,
y un poco de muerte.

O las disparatadas conclusiones, acotadas por la temporalidad, que dan comienzo a la canción «Aceitunas»:

Tus piernas de tres a seis de
la tarde
en la memoria de pronto me arden
y cuando quiero aliviar mi locura
sólo me calma comer aceitunas.

El Nicanor Parra de los años sesenta, tan admirado por los caimaneros, le ha dado a Silvio Rodríguez ciertos matices que no son los habituales en sus canciones pero que marcan cierta ironía en el discurso serio y trascendente, el del hombre nuevo e intachable, tan habitual en las letras del trovador. A este propósito, Frank Padrón señala que la «primera etapa poético-musical lo lleva también a búsquedas filosóficas, ontológicas, a arañar misterios mediante un lenguaje cercano al surrealismo, que lo acompañarán hasta hoy. Digamos, en «Por todo espacio, por todo tiempo»,

donde ciertos versos recuerdan la anti-poesía de Nicanor Parra»¹⁵.

Quien sí tuvo un valor determinante en la formación poética del escritor y quien quizá de manera más directa permanece en sus letras es el poeta peruano César Vallejo:

La poesía de Vallejo es una de las lecturas que más me ha impactado. A veces uno lee cosas buenas y disfruta o se impresiona. Pero leer a Vallejo es estremecerse, es vivir una experiencia dramática. Después de lo anterior, es de suponer que la primera vez que choqué con Vallejo me sentí sordo, ciego, atolondrado. Me asombró descubrir que se podía escribir como si estuviese hablando con el propio yo, a través de esos códigos íntimos que usamos para sintetizar lo complejo, con esas abreviaturas del espíritu que son como señales secretas. Si Martí me enseñó el vuelo de la metáfora, Vallejo me la hizo víscera, hueso, sangre¹⁶.

En muchas canciones de Silvio percibimos un hermanamiento con el mensaje de *Poemas humanos* y ciertos aires trilceanos en la expresión; y quizá ese halo de Vallejo sea el mejor homenaje a un poeta que ha permanecido en la mente del trovador durante tantos años. Pero la vinculación artística de Silvio Rodríguez con el poeta peruano, independientemente de que éste fuese tema de conversación en las tertulias del Coppelia como recuerda en «Cumplir con Vallejo», el descubrimiento vino por una relación amorosa con una joven llamada Emilia: «Era una muchacha mucho más evolu-

¹⁵ Frank Patrón, «Silvio Rodríguez: cuando la historia se convierte en palabras», *Música cubana*, 4, 2000, p. 58.

¹⁶ Silvio Rodríguez, «Cumplir con Vallejo», *op.cit.*

cionada que yo, mucho más inteligente, más culta. Me enseñó, por ejemplo, a conocer a Vallejo, que ella adoraba»¹⁷. A esta muchacha dedicará una de las canciones más conocidas internacionalmente, «Ojalá»; pero lo curioso es que anteriormente, en el año 69, Silvio Rodríguez escribió un texto –todavía inédito– en el que Vallejo aparece como intermedio de su amor:

Quién conoce que un soldado moribundo te cantaba,
que hubo olores de una selva,
que había cisnes,
que llovía.
Vallejo así nos descubrió, Byron estaba en su lugar.
Todo pasaba con nosotros.

El poeta peruano no sólo está mencionado, sino que ciertas frases del texto nos remiten al espíritu de Vallejo: «y hay anécdotas tirándome del ceño» o «y en sus puntas discutimos con la muerte»¹⁸. También en el año 69, Silvio citará al poeta de *Trilce* en un texto de *Canciones del mar*, «Como todo el mundo»:

Me gustan las películas de Bergman,
los poemas de Vallejo
y las canciones de Pablo Milanés.

Vallejo, además, se manifestará en las canciones de Silvio a través de guiños, de frases o de metáforas, como las que seña-

¹⁷ Clara Díaz Pérez, *Hay quien precisa... Silvio Rodríguez*, Madrid, Música mundana, 1995, p. 48.

¹⁸ Este texto, al igual que otros inéditos, se encuentran en la citada página de internet dedicada a Silvio Rodríguez.

la Frank Padrón en «Al cabo del mar»: «pensamientos carniceros», «voz de verdugo sublime», «voy doblado por ti»¹⁹. Pero deberíamos añadir que no sólo las metáforas vallejanas están presentes en las letras de Silvio, como en «Santiago de Chile» («Allí aprendí a quitar con piel el frío/ y echar luego mi cuerpo a la llovizna,/ en manos de la nieve dura y blanca,/ en calles del enigma»); sino que el cantante asume algunos logros del peruano como expresar la insuficiencia del lenguaje: el «mordazamor» que aparece en «Testamento», o la invención de otras palabras que a su vez generan construcciones sintácticas singulares: «Allí amé a una mujer terrible/ llorando por el humo siempreterno» de «Santiago de Chile», o metonimias que generan un lenguaje propio como «Tengo una mesa que me alimenta,/ que a veces tiene hasta la fiesta» de «La vergüenza», o «me quito el rostro y lo doblo/ encima del pantalón» de «Esto no es una elegía»; sin olvidar «un día de abril se va a arrimar/ a los finales de noviembre» de «El día feliz que está llegando».

La lucha por combatir la insuficiencia del lenguaje tan marcada en Vallejo, que se ejemplifica entre otras formas en sus atrevimientos fonéticos, no se reflejará lógicamente en los textos del cubano; pero no olvidemos que muchos versos entran muy bien en la música aunque el lenguaje propiamente poético guarda parcelas o códigos a los que difícilmente tiene acceso la canción. De ahí que a pesar de los constantes paralelismos, repeticiones, enumeraciones, comparaciones, metáforas o rimas tan presentes en las canciones de Silvio, y de un lenguaje y un mensaje que se aproxima más a lo poético que a la canción convencionalmente enten-

¹⁹ En *op. cit.*, p. 57.

dida; no hay que olvidar que ésta va destinada a un público mucho más amplio, lo que determina una aproximación a la realidad de la que el poeta puede e incluso debe en ocasiones evadirse.

No queremos terminar con las referencias a autores admirados por Silvio Rodríguez sin mencionar la presencia de poetas citados a los que el trovador dedica algunas canciones. Es frecuente que muchas de sus composiciones estén dedicadas a amigos, y entre éstas aparecen las dedicadas a poetas, sobre todo en sus últimas canciones. Queremos llamar aquí la atención de tres escritas a poetas conocidos: «El tiempo está a favor de los pequeños», dedicada a Roque Dalton y a la lucha del pueblo salvadoreño; «Ala de colibrí», al originista Cintio Vitier y la «Canción del trovador errante» que reza «A Wichy (Luis Rogelio Noguera), desde 1994», las dos últimas incluidas en el disco *Domínguez*. Resulta bastante significativo que en ninguna de las canciones citadas haya un acercamiento hacia la poética de estos autores.

Indirectamente, Roque Dalton y la poesía del caimanero Wichy Noguera han tenido un lugar en sus canciones, como veíamos más arriba, sin embargo en éstas el autor objetiva su lenguaje y crea letras que *conscientemente* se alejan del estilo de los mencionados. Por poner algún ejemplo, nada más lejos del lenguaje vitieriano como las estrofas de «Ala de colibrí», que citamos a continuación:

Hoy voy a patrocinar el candor desahuciado,
esa crítica masa de Dios que no es pos ni moderna.
Se admiten proscritos, rabiosos, pueblos sin hogar,
desaparecidos, deudores del banco mundial.

El ejemplo puede hacerse extensivo a las citas que preceden a algunas canciones porque entre ellas y el texto también se produce un notable distanciamiento. Sirva como botón de muestra las conocidas palabras de Brecht, «Hay hombres que luchan un día y son buenos...», que preceden a «Sueño con serpientes».

Sería aún más incompleto un trabajo como éste si nouviésemos en cuenta el paralelismo de la trayectoria de Silvio Rodríguez cantor-poeta y de la poesía cubana desde los primeros años sesenta. Daré sólo una pincelada.

El primer y único libro de poesía de Silvio, escrito en su primera juventud, así como las canciones de finales de los sesenta «denotan un incursionar temático de mayor amplitud, rebasando el estrecho marco de carácter íntimo amoroso que asomaban en sus primeras creaciones, para dar pasos a contenidos totalmente vinculados al hombre como ser social, inmerso en su realidad»²⁰. La canción «Por qué» dedicada a la discriminación racial de los Estados Unidos o «La leyenda del águila», una alegoría a la guerra del Vietnam, son buen ejemplo de ello; pero pronto pasará a escribir composiciones que denotan un sentido de urgencia («La protesta», «Hay un grupo que dice», «Debo partirme en dos»), un tipo de canción muy acorde con lo que escribieron los caimaneros en su manifiesto:

No pretendemos hacer poesía a la Revolución. Queremos hacer poesía de, desde, por la Revolución.

Una literatura revolucionaria no puede ser apologética. Existen, existirán siempre, conflictos sociales: una literatura

²⁰ Clara Díaz Pérez, *op. cit.*, p. 56.

revolucionaria tiene que enfrentar esos conflictos. No renunciamos a los llamados temas sociales porque no creemos en temas sociales.

De esta idea nacerían textos en los que el amor y la relación de pareja son sólo parte del mensaje que va acompañado por la denuncia de los valores burgueses y por nuevas propuestas éticas para la sociedad: «¿Qué se puede hacer con el amor?», «La familia, la propiedad privada y el amor», etc. En cambio, en los primeros años setenta sus canciones se irán impregnando cada vez más de un claro contenido político: «El Mayor», «Esto no es una elegía», «Pequeña Serenata Diurna», «La vergüenza», «Girón Preludio»; pero, curiosamente, a partir del 74 nacen canciones como «Sueño con serpientes» o «Días y flores» en las que el mensaje urgente se cambia por otro en el que lo onírico estará fehacientemente presente, «y que ahora, con mayor vuelo, rebasa el marco de lo íntimo individual para ahondar en los problemas humanos de supervivencia»²¹; textos que se entremezclarán con otros que nacieron de su experiencia como soldado en Angola: «Canción para mi soldado», «Nana para dormir a un niño angolano» o «La gaviota». Esta cierta intensificación en lo onírico, en alejarse un poco de lo colectivo, de lo patriótico, va pareja al surgimiento de nuevos poetas que rehuyen de los anteriores temas para centrarse en lo individual expresado a través de metáforas o imágenes del mundo de la ensoñación. Nuevas coordenadas poéticas se harán presentes en la poesía cubana de los ochenta y el propio Silvio parece no estar muy ajeno a ellas. Como apunta León de la Hoz, «aho-

²¹ *Ibid.*, p. 142.

ra los poetas de los ochenta bifurcan sus senderos hacia cualquiera de las latitudes, en especial a las espirituales, y sin que importen las ideologías políticas. Más que una poesía descomprometida buscan un compromiso más allá de lo fenomenológico social, queriendo acercarse a lo esencial humanístico»²².

Un ejemplo claro y polémico, en el caso de Silvio Rodríguez, fue la composición de una de sus canciones más famosas, «Unicornio», creada en los inicios de los ochenta. Ésta nació a partir de una anécdota que le contó uno de los hijos de Roque Dalton, Juan José, quien «allá, en las montañas de El Salvador, andando con la aguerrida tropa de los humildes, trotaba un caballito azul con un cuerno»²³. El texto fue interpretado de muy diversas maneras hasta el punto que el propio cantante afirmó que «Cada persona tiene su versión del 'unicornio'»²⁴. Lo cierto es que el hecho de tomar como referencia al unicornio es lo suficientemente sugerente como para interpretarlo, sobre todo si pensamos que es una canción compuesta en unos años en que la desilusión por el camino que ha tomado la Revolución cubana está muy presente en las creaciones artísticas de la isla.

Es tentador pensar que el unicornio no es sólo la imagen de la sabiduría escondida, sino que también este personaje mitológico, con sus poderes mágicos, está asociado al pensamiento utópico; no es por lo tanto descartable que la «huida» del unicornio signifique que la Revolución ha perdido su candor inicial, su carácter de paraíso, y se ha ido a buscar

²² León de la Hoz, *op. cit.*, pp. 39-40.

²³ Citado por Clara Díaz Pérez, *op. cit.*, p. 192.

²⁴ *Ibid.*, p. 190.

otros lugares donde encontrar nuevos paraísos perdidos. Esta interpretación se justificaría por los versos de un poeta, Luis Lorente, y su composición «Carta abierta a Silvio. Asunto: el unicornio», quien después de relatar una búsqueda infructuosa del unicornio termina con estos significativos versos:

Si alguna vez temporalmente vuelve
tendrá pendiente regresar al fuego,
a la urgente ocasión donde liberan
sus aliados, los hombres, una imagen
permanente y real para su pasto²⁵.

En cualquier caso creemos que más allá de la simbología, esta imagen del unicornio, partiendo de la idea que le dio el hijo de Dalton, es una imagen gráfica tomada de los cuadros que el pintor francés Chagall, a quien el trovador cubano recordará en «Óleo de mujer con sombrero», dedicó a esta figura mítica que simbolizará una cierta atadura de origen cósmico. Creemos que Silvio se acogió a esa imagen pictórica para transmitir que lo que se construye socialmente mantiene ciertas ataduras de origen cósmico, como pensaba Martí.

Es cierto que «en los últimos años, al trovador se le había cuestionado una y otra vez, dentro de los sectores intelectuales, por la ausencia del tono crítico y rebelde»²⁶, a lo que Silvio respondió que «Hay que creer en el mañana, porque si no, no sólo se deja de ser revolucionario, sino se deja a un

²⁵ El poema aparece recogido en *Usted es la culpable*, La Habana, Editora Abril, 1985, p. 32.

²⁶ En Clara Díaz Pérez, *op. cit.*, p. 249.

lado el verdadero sentido que tiene la vida»²⁷. Silvio no ha perdido la identificación con la ideología y la obra revolucionarias aunque su escritura tampoco ha podido escaparse de la tendencia a lo íntimo, a lo ontológico –que de alguna manera siempre ha gravitado en su obra.

La obra de Silvio Rodríguez pertenece, sin duda, a la memoria colectiva de miles de personas de habla hispana. Sus canciones, con altas dosis poéticas, gracias a sus poetas compañeros de viaje, han servido de antídoto para el mal de amores y para el bien de amores, para las ilusiones encontradas y para las pérdidas, para el autoconocimiento y para el auto-desconocimiento; pero también, al igual que él, seguimos buscando sueños que hoy por hoy aún no son posibles:

En busca de un sueño
partí con mi día.
En busca de un sueño
que no hay todavía

«En busca de un sueño», *Silvio Rodríguez Domínguez*

²⁷ *Ibid.*, p. 250.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Los ensayos incluidos en este volumen, como advertía en la nota preliminar, han sido en su mayoría publicados, aunque algunos han sido modificados y actualizados. Detallaré a continuación su procedencia y las pertinentes variaciones:

Intuiciones sobre el proceso de creación de los *Versos libres* de José Martí. Publicado en las Actas del Coloquio Internacional *José Martí: historia y literatura ante el fin del siglo XIX* (eds. Carmen Alemany Bay, Ramiro Muñoz y José Carlos Rovira), Alicante, Universidad de Alicante/Casa de las Américas (Cuba), 1997.

El cuestionamiento del Modernismo en la poesía coloquial. Actas del Congreso *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (ed. Trinidad Barrera), Sevilla, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y la Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida, 1998.

Retrato vivencial y poético de Gabriela Mistral a través de la crítica y de los poetas Dulce María Loynaz, Pablo

Neruda y Gabriela Mistral. Inédito (conferencia, Casa de América de Madrid, 2005).

De lo que vio y oyó Federico García Lorca en Nicolás Guillén y viceversa. Publicado en *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

Miguel Hernández en el corazón de Pablo Neruda. Inédito (conferencia, Isla de Tabarca, 2004).

Gonzalo Rojas poetiza a sus poetas chilenos. Este ensayo es la ampliación de otro presentado en el XXVII Congreso Internacional de Americanística, Perugia (Italia), 2005.

Juan Rodolfo Wilcock: poeta de dos patrias y de dos lenguas. Este ensayo se publicó con el título de «Juan Rodolfo Wilcock: historia (no sólo poética) de un argentino italianizado» en *Arrabal*, 2/3, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.

Para una revisión de la poesía coloquial. Publicado en *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*, Alicante / La Habana, Universidad de Alicante/ Casa de las Américas, 1998.

Mario Benedetti y la poetización de la poesía. Este ensayo es la ampliación y actualización de otro publicado con el título «Sobre las artes poéticas de Mario Benedetti: evolución y conclusiones» en *Mario Benedetti. Papeles críticos* (coordinador Rómulo Cosse), Montevideo, Linardi y Risso, 2000.

Jaime Sabines, entre la provocación y el escepticismo. Publicado en Jaime Sabines, *Uno es el poeta. Antología*, Madrid, Visor, 2001.

Coloquialismo e intimidad en la poesía última de Roberto Fernández Retamar. Publicado en las Actas del Congreso *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)* (ed. Paco Tovar), Universitat de Lleida/ AEELH, 1996.

El poema como isla: *Islas a la deriva* de José Emilio Pacheco. Publicado en las Actas del Congreso *La isla posible* (eds. Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira con la colaboración de Pedro Mendiola), Alicante, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/ Universidad de Alicante, 2000.

Algunas voces femeninas en la poesía de la Revolución cubana. Este ensayo es una ampliación del publicado en *Aun y más allá: mujeres y discursos* (eds. Sonia Mattalía y Nuria Girona), Caracas, Excultura, 2001.

Recorrido por la poesía de Nancy Morejón. Este ensayo es una ampliación del publicado con el título «Acercamiento a la realidad poética de Nancy Morejón» en el portal dedicado a la poeta en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Nancy/obra

Feminismo, amor, mitología, revolución y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli. Este ensayo parte del publicado en *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, aunque ha sido notablemente modificado.

Música y poesía: poetas para Silvio Rodríguez. Publicado en *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (eds. Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador), Granada, Universidad de Granada/ AEELH, 2002.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.

ISBN 84-7908-853-2



9 788479 088538



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante