

Diversidad e integridad en la POESÍA latinoamericana

Diversidad e integridad, cosmopolitismo e identidad, representan en la poesía latinoamericana más que polos antagónicos, ejes sustanciales y concordantes que devienen tanto de búsquedas estéticas como de posicionamientos ideológicos. Una de las voces significativas de este mapa poético, la del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, solía expresar que su literatura estaba motorizada por la “fecundidad de las contradicciones”, de allí una de sus líneas concluyentes –“Mi razón glacial me hace soñar”– como corroboración de un hacer tensado entre opuestos: “venus y tumba”, “mortaja y pañal”. En esa dirección podría afirmarse que el mapa de la poesía contemporánea de esta parte del continente se mueve entre espacios no excluyentes como los citados: una *diversidad* basada en una red de tendencias e inventivas múltiples, y una *integridad* como núcleo aglutinador de pautas culturales y singularidades desarrolladas más allá del mero paisaje y los estrechos límites del nacionalismo.

Ese concepto de *diversidad* que vemos justamente en la base de esta producción en tanto remite a complejas mixturas se abre a instancias como diferencia, disparidad, y aun a discrepancia. Mientras que *integridad* reenvía a indagación sobre las raíces, lo autóctono; una visualización de lo regional expresado en aquellas líneas que los críticos denominaron criollismo, indigenismo, negritud y nativismo.

De modo que, tanto lo plural como el tema de la identidad están en la base de un movimiento de vanguardia que se consolida en “nuestra América” en las primeras décadas del siglo XX a través de la obra de poetas de la “constelación inicial”; entre ellos, los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda, el cubano Nicolás Guillén, el peruano César Vallejo, los argentinos Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, el venezolano José Antonio Ramos Sucre, el nicaragüense Salomón de la Selva y los brasileños Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, Raúl Bopp y Mario de Andrade.



► Raúl González Tuñón

◀ Nahui Olin
Carmen Mondragón
1924
Foto: Edward Weston



No menos importantes –aunque quizá menos conocidos– son los nombres de Max Jiménez (Costa Rica), José Zacarías Tallet (Cuba), Pablo De Rokha (Chile), Luis Vidales (Colombia), Carlos Oquendo de Amat y Juan Parra del Riego (Perú), Manuel Maples Arce (México), José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos (Nicaragua), Nicolás Olivari (Argentina), Alfredo Mario Ferreiro (Uruguay) y Rogelio Sinán (Panamá).

Otra franja altamente significativa, y poco difundida y estudiada, la constituyen escritoras como Winétt de Rokha (Chile), Magda Portal (Perú), Norah Lange (Argentina), Blanca Luz Brum (Uruguay), Cecilia Meireles (Brasil) y Nahui Olin y Antonieta Rivas Mercado (Brasil). Estas y otras intelectuales padecieron una mirada social doblemente impugnadora: por un lado la cerrazón de la sociedad patriarcal; por el otro una intelectualidad mayormente encarnada en lo viril. En contraposición a ello desarrollaron –desdoblándose en poetas, narradoras, ensayistas, dramaturgas, traductoras y periodistas– una labor artística marcadamente iconoclasta, contestataria y reivindicativa de la emancipación femenina. Además de participar del debate de las ideas de la época, muchas de ellas asumieron férreas posiciones políticas: Portal como cofundadora del Partido Aprista, Mistral apoyando la lucha de Sandino, Rivas Mercado y su labor en la campaña presidencial de José Vanconcelos; De Rokha adelantándose a la poesía testimonial chilena con textos dedicados a Lenin y a Rosa Luxemburgo, y Blanca Luz Brum como editora de la revista *Guerrilla* y colaboradora de *Amauta*, relación, esta última, por la que fue deportada del Perú.

De modo que este movimiento de poesía rupturista que en el contexto histórico carga con una guerra mundial y va a dar sus coletazos últimos en los prolegómenos de otras conflagraciones, no es para nada ajeno a la circunstancia social. Aunque se mueve en una doble articulación entre la búsqueda formal y la interpelación social; coexistencia que hacen posible estos poetas al defender enconadamente la libertad de creación.

Las voces de ruptura que participan, dialogan, adhieren y hasta contribuyen con las distintas escuelas artísticas surgidas en Europa –futurismo, expresionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, creacionismo, ultraísmo, etc.– reformulan así los puntos programáticos de esas tendencias

desde perspectivas propias descartando sus aristas más rígidas. Ya Rubén Darío había rechazado para el modernismo el rótulo de “escuela literaria”, dándole el apelativo de “movimiento”. Ubicaba así el modernismo, más que en una estética cristalizada, en un tránsito, un devenir. En la misma dirección se manejó prácticamente la totalidad de los poetas citados, absteniéndose de fundar escuela, doctrina o corriente alguna, en pos de un desarrollo autónomo. La opción, como vemos, fue la de tomar distancia de manifiestos programáticos y ortodoxias variopintas, priorizando la búsqueda experimental, el intercambio de ideas, el debate y la crítica.

Mientras que para Luis Cardoza y Aragón la verdadera vanguardia está en el libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh*; Vallejo señala que muchas de las conquistas reivindicadas por los “ismos” ya estaban prefiguradas en las obras de Mallarmé, Lautreamont, San Juan de la Cruz, Laforgue y los benedictinos del siglo XV. De nuevo Cardoza: “Nunca he defendido lo irracional por lo irracional. He querido la totalidad; para ello no he apartado lo solar de lo nocturno. La imaginación me ha impedido adherirme a un dogma” [...] “amo el anticonformismo y la lucha. No propongo tesis alguna”. Asimismo, el guatemalteco lamenta que una de las escuelas europeas, el surrealismo, haya devenido con los años en “método, sistema, academia, veterinaria”. Por su parte Vallejo, quizá el poeta de mayor envergadura y cuya obra mejor sintetice el engarce entre búsqueda formal e interpelación a la realidad, abre polémica al desconfiar de la “furiosa multiplicación de escuelas literarias tan improvisadas como efímeras”. Tampoco cree en una poesía “seudonueva” limitada al léxico de la modernolatría. Términos como: “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz band, telegrafía sin hilos” carecen según el poeta peruano de “un timbre humano, un latido vital y sincero”. Tras especificar que “el arte descubre caminos, nunca metas”, cuestiona a los escritores americanos que ejercitan “una literatura prestada... importada y practicada por remedo [que] no responde a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente”.

Sin ánimo de invalidar o minimizar los logros de la vanguardia y la calidad de apertura de sus diferentes propuestas estéticas, estos poetas latinoamericanos manifiestan su

deseo de establecer una ruptura diferente, autónoma, por fuera de la desmesura de aquellos puntos programáticos que en muchos casos no fueron más allá del culto a la urbe moderna, la velocidad y el furor mecánico. A la novedad, Cardoza y Aragón le dedica una línea concluyente: “moda es lo que pasa”.

Lo que estos poetas latinoamericanos van a preservar de manera decidida es un espacio de vislumbre entre la imaginación y la conciencia, desarrollando una producción intensa sin sujeciones a dogmas estéticos y sectarismos políticos. Vuelvo a Vallejo: “En mi calidad de artista no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política”. En esa misma línea el poeta González Tuñón, tras sostener que la tradición de la poesía argentina encuentra su tónica en “la diversidad de estilos, formas y temas”, hace hincapié en que “en la conciencia del poeta, del creador, habrá siempre un terreno inalienable que no podrá ser hollado”.

No se trata de una literatura aséptica, sino de una producción que va por fuera del realismo básico y lineal, sin desentenderse de la coyuntura social. Un espacio de experimentación alimentado desde un cruce de discursos que integra imágenes visuales, juegos fónicos y tipográficos, poesía en prosa, paisaje onírico, tono confesional y conversacional, junto a la mirada del *flâneur* pero también del universo del hombre andino. Se trata, alega Neruda, de una poesía: “gastada como un ácido por los deberes de la mano... impura como un traje, como un cuerpo con manchas de nutrición... sueños y vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio... creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos”.

El reclamo por lo vernáculo de Vallejo –quien utiliza el neologismo “autoctonía”– apuntaba a una literatura de “acentos propios” y a discernir entre poetas colonizados y poetas “no oficiales”. Dice: “La versión que hay que hacer es de las obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas... en estas obras autóctonas, sí que tenemos personalidad y soberanía”. Añade que aun a lo largo “del proceso hispanoamericanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre... indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir”.

El tema de un modelo propio articulado a tensiones de la cultura latinoamericana atraviesa toda la producción vanguardista: el mundo rural y campesino en el nativismo de los uruguayos Fernán Silva Valdés—autor además de populares canciones—y Pedro Leandro Ipuche, en una línea que los críticos denominaron “gauchismo cósmico”; Nicolás Guillén incorporando la base rítmica de la música cubana, el son, revalorizando profundas raíces culturales al desplegar en la poesía afroantillana una cosmovisión mágica articulada a deidades africanas y mitos ancestrales; las milongas de Jorge L. Borges y sus poemas de color local y tono de charla porteña, y su modo de presentar el mundo del suburbio, las calles orilleras, la figura del compadre y las milongas, además reivindicar la figura del Evaristo Carriego; la traducción de *El varón de Rabinal* a cargo de Luis Cardoza y Aragón; Salomón de la Selva, quien recrea el clima aldeano del León en su libro *Ciudad tropical* y además escribe un libro sobre la lucha de Sandino; la presencia de Buenos Aires y sus barrios, mercados, plazas y baldíos en la poesía de González Tuñón; Pablo de Rokha retratando el

Amauta. 1926



Portada de klaxon I

Repertorio Americano
Costa Rica IPrimera página del primer número del *Repertorio Americano*
editado por don Joaquín García Monge.

Chile profundo a través de su epopeya de comidas: el curanto, la pantruca, la sopaipillas, el chicharrón, los adobos, guisados, potajes, caldos, empanadas y costillares; Pablo Antonio Cuadra indagando las raíces de la nacionalidad nicaragüense en su ensayo *El güegüense*, mientras sus compañeros del grupo “Vanguardia” rescatan el neopopulismo, la trova tradicional y las leyendas de la zona; el mundo incaico y la rebeldía indígena y campesina en los peruanos Vallejo y Alejandro Peralta (este último con libros de auténtico “indigenismo vanguardista” como *Ande* y *El Kollao*), y el poeta e investigador del folklore brasileño Mario de Andrade, quien inspirado en relatos orales para su texto *Macumáina* coloca como protagonista a un héroe de la tribu de napanhumas en un territorio selvático exuberante. Sobre este libro diría su autor: “Lo que me interesó en *Macumáina* fue absolutamente la preocupación que tengo de trabajar y descubrir, en lo que más pueda, la entidad nacional de los brasileños”.

La denominada vanguardia —el término que ha servido de muletilla proviene del lenguaje castrense: establecer una línea de avanzada— se dio como quedó dicho en un período de entreguerras y conflictividad social: Revolución Mexicana, Revolución Soviética, Reforma Universitaria, eclosión del movimiento anarquista y socialista, *crack* de 1929, huelgas contra el capitalismo monopolístico, aceleración de pugnas ideológicas: avance del fascismo y el nazismo, creación de frentes populares, alianzas de fuerzas socialistas y comunistas.

En ese contexto, la literatura que supo aunar innovación y debate, encontró en las publicaciones de arte, cultura y sociedad un medio idóneo de difusión e intercambio. Entre las más significativas se cuentan: *Repertorio Americano* (Costa Rica), *La Pluma* (Uruguay), *Amauta y Flechas* (Perú), *Klaxon* (Brasil), *Horizonte* (México), *Avance* (Cuba), *Martín Fierro*, *Los Pensadores*, *Prisma* (Argentina), *Claridad* y *Dínamo* (Chile), y *Válvula* (Venezuela). Todas ellas expresaron el dinamismo de las nuevas tendencias y el pensamiento continental, en un cóctel temático que integró disciplinas varias: de la política a la ciencia, de la vanguardia artística a las leyendas aborígenes, del urbanismo al cuidado del medio ambiente.

◀ Contexto histórico:
innovación y debate

Apenas dos ejemplos: la revista de divulgación científica, literaria y filosófica *Repertorio Americano*, que dirigió en Costa Rica el infatigable Joaquín García Monge de 1919 a 1958, y que se desdobló en sello editorial, dando cabida en sus páginas a muchos nombres que iban a brillar en la constelación poética vanguardista, nunca ajenos a temas sociales, regionales, etc., como Carlos Pellicer, Alfredo Gangotena, Fernán Silva Valdés, Luis Cardoza y Aragón y Salomón de la Selva, entre una extensa lista de colaboradores. Pero el grueso de las colaboraciones gira alrededor de la identidad latinoamericana.

El otro ejemplo lo constituye la revista *Amauta* aparecida en 1926 con dirección de uno de nuestros intelectuales más lúcidos, José Carlos Mariátegui, quien dedicó muchos de sus ensayos a analizar expresiones de la nueva poesía peruana y la vanguardia en general: surrealismo, dadaísmo, futurismo, muralismo mexicano, “freudismo”, el cine, la obra de James Joyce, etc. Fue también relevante el análisis de este “amauta” –“sabio”, en quechua– respecto a la articulación arte-sociedad y su propuesta de un Perú integral plasmada en ensayos sobre una praxis cultural que incluye a la modernidad, el socialismo, las rebeliones indígenas y el movimiento obrero-estudiantil.

Vemos entonces una vez más a la indagación formal de la mano de la urgencia por resolver un asunto; una *cuestión social* que remite a cuestionario, cuestionar, interpelación de la época, actuar en consonancia con el tiempo que ha tocado vivir. Los antecedentes van de los cantos patrióticos de poetas como Bartolomé Hidalgo y Juan Cruz Varela a la lucha de José Martí, muerto en combate en 1895, de Gabriela Mistral apoyando la lucha del general Sandino a los poetas estridentistas apoyando al gobernador del estado de Veracruz, general Heriberto Jara, en los coletazos de la Revolución Mexicana. Ya Rubén Darío en el texto “El fardo” de su libro clásico, *Azul*, había abordado el tema de la explotación obrera; posteriormente aportará una mirada profunda sobre personajes de la América precolombina y próceres independentistas. En el prefacio a *Prosas profanas* escribe: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatlán, en el indio legendario”, y luego, frente al avasallamiento de la soberanía de su país y la política del *big stick*, dice en su poema “A Roosevelt”: “Eres los Estados Unidos/ eres el futuro invasor/ de la

América ingenua que tiene sangre indígena/ que aún reza a Jesucristo y aún habla en español”.

La conflictividad del siglo XX atraviesa la producción de poetas como Vallejo, Guillén, Portal, Neruda, González Tuñón, Winétt y Pablo de Rokha, Huidobro, Vidales, Drummond de Andrade, entre muchos otros, anteponiendo siempre el hacer creativo frente al mero naturalismo, el panfleto, el tono didáctico, la literatura de propaganda. Para estas voces la intensidad del poema no depende exclusivamente de sus temas, contenidos explícitos y consignas, sino de privilegiar una calidad de expresión. Esta línea de Cardoza y Aragón sintetiza la idea: “es la poesía la que hace política y no la política la que hace poesía” [...] “la poesía no le hace los mandados a nadie”.

Aunque la disyuntiva entre escritura y acción ha sido presentada muchas veces como dilema –y la discusión se renueva con fuerza en momentos de mayor agitación social– las grandes voces de América Latina han superado esa dicotomía al conjugar su trabajo con el lenguaje con una mirada a fondo de la coyuntura. De ahí el convencimiento de que lo social es el hombre, inicia en *el individuo* y que la compleja realidad que lo contiene posee un rostro solar y un rostro nocturno. Del tono individual a la gesta colectiva, también han aparecido aquellas voces que reivindican el esfuerzo mancomunado, la reciprocidad, la solidaridad con contenidos políticos. Quizá el ejemplo más acabado de ello esté en libros surgidos al calor de la Guerra Civil española como *La rosa blindada* de González Tuñón, *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo, y *España en el corazón* de Neruda. Otro libro de este chileno, *Canto general*, publicado en 1950, se impone tras la culminación de la Segunda Guerra como punto de inflexión de un tiempo que reclama fraternidad y que entona las nuevas epopeyas populares. *Canto general* proyecta una épica, el canto coral de “un volcán de manos”, el origen de América, su mundo vegetal y exuberante, su fauna, sus ríos, y su gente, su cosmogonía, sus animales, sus grandes ríos, sus altas cumbres, su vitalidad, su hambre de futuro y sobre todo el hombre común, anónimo protagonista de su historia. La América de Neruda es un sueño de tierra, “novia sumergida”, “madre de piedra”; sus hijos se llaman Lautaro, Zapata, Morazán, Manuel Rodríguez. Tanto el libro como su autor y la peripecia que los rodea van a hacer de *Canto general* un verdadero símbolo: el poeta perseguido, fugitivo

de la justicia, con la policía pisándole los talones, escribe un libro prohibido que se imprime y encuaderna en forma clandestina. Luego de peripecias varias, su autor logra escapar a caballo por la cordillera llevando en una de sus alforjas el libro de 500 páginas, bellamente editado, aunque con una portada falsa, el título falso de *Risas y lágrimas*, y un autor apócrifo: Benigno Espinoza. El libro está atravesado por un sentimiento fuerte de hermandad, de confianza en el semejante, de quien se siente parte de una comunidad y se pone en el lugar del otro. Solidaridad presente una y otra vez en sus páginas, que llama a la unión: “sube a nacer conmigo, hermano”.

Sensibilidad que aflora con fuerza también en versos de Vallejo, quien pone lo humano en el centro de sus obsesiones: “quisiera tocar todas las puertas/ y preguntar por no sé quién; y luego/ ver a los pobres, y, llorando quedos,/ dar pedacitos de pan fresco a todos... y hacerle pedacitos de pan fresco/ aquí, en el horno de mi corazón”. Va en consonancia con ese sentir González Tuñón: solidaridad, camaradería, reciprocidad, acciones aglutinantes, estado de vecindad alimentado por lazos de compromiso y diálogo. Podría decirse, con base en algunos títulos de sus libros –*Todos los hombres del mundo son hermanos* y *Todos bailan*– que su poesía está llena de gente.

Un cambio que aporta a la diversidad en las obras que empiezan a tomar cuerpo a alrededor de 1920 tiene que ver con el desplazamiento del hablante. Lejos del modernismo rubendariano y otras corrientes estéticas que ubicaban a la voz del poeta dentro del vaticinio (de ahí la denominación de “vate”), intérprete del universo, predestinado para indagar las doctrinas secretas, aparece en las nuevas corrientes de ruptura como un hombre común. De este modo el poeta oracular se ha trastocado en el hombre extraviado en la multitud, un ser transitorio habitando lugares precarios. En su texto “La otra vanguardia”, el poeta mexicano José Emilio Pacheco destaca el surgimiento en la época referida de otra vertiente innovadora con base en la poesía en lengua inglesa e implica precisamente este corrimiento del sujeto poético: “El primer desplazamiento –dice– lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del creacionismo o el estridentismo, al poeta como ‘mago’ se opone la figura del bufón doliente y el ser degradado”.

Tal variante implica también un cambio en las valencias de un lenguaje, en tanto habilita el espacio lúdico y se disloca en torsiones, rupturas del continuo lógico, digresiones organizadas, reticencia, ambigüedad, fragmentación, ambivalencia, collage, correspondencias subterráneas, enumeración caótica, yuxtaposición, simultaneismo y otras torsiones del lenguaje. El texto aparece desarticulado a fuerza de martillar con preguntas, de someterlo a la tensión de la trama dialogada, al humor corrosivo; la textura surrealizante abreva por fuera del repertorio de analogías transitadas.

La articulación arte-sociedad replicó con inusitada fuerza en los agitados años 60: Cuba, Vietnam, Tlatelolco, invasión norteamericana a Santo Domingo, primavera de Praga, Argelia, revolución cultural china, mayo francés, utopía en la cual, al decir del narrador Carlos Fuentes, “llegar de significó unirse a”. El cruce implicó además la idea de revuelta y contracultura, más la influencia de la *beat generation* norteamericana y una poesía que alternaba un fuerte componente coloquial con desenfadadas imágenes, ironía y gestualidad provocadora del Dadá. Surgen así diversas expresiones, en distintos puntos de América Latina, que entroncan con una posición antisistema frente a las sociedades tuteladas, el autoritarismo y los gobiernos militares. Entre ellas las publicaciones *Eco Contemporáneo* (Argentina), y *El corno emplumado* y *Pájaro cascabel* (México), y los grupos Tzánzicos (Ecuador), Dadaístas (Colombia), Mufados (Argentina), La Espiga Amotinada (México) y El Techo de la Ballena (Venezuela). Quizá éste último fue el más radical en esa línea iconoclasta de inconformismo artístico-literario. Fundado en 1961, lo integraron pintores, narradores y poetas, entre estos Francisco Pérez Perdomo, Juan Calzadilla, Edmundo Aray y Caupolicán Ovalles. Surge tras la dictadura militar de Marco Pérez Jiménez y el ascenso al poder de Rómulo Betancourt y su gobierno represivo, con la consigna de: “Cambiar la vida, transformar la sociedad”. Rechazando un arte encuadrado en el realismo socialista, participarán en el Congreso Americano de Solidaridad Poética organizado en México por las revistas citadas, al tiempo que dos de sus integrantes, Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles, publican libros claves de la época: *Dictado por la jauría* y *¿Duerme usted, señor Presidente?* Para el crítico uruguayo Ángel Rama, el “espíritu anárquico” del grupo, y “su voluntaria agresividad pública”, hicieron de la provocación “un instrumento

de investigación humana". Tono conversacional, atmósferas oníricas, imágenes fulgurantes, búsquedas tipográficas y poemas-testimonios son algunos de los elementos con los cuales los poetas de "El Techo de la Ballena" arman sus poemas-collages.

Las generaciones siguientes, usuarias de aquellas tradiciones de ruptura, por sobre esbozos de tendencias y corrientes se valen, además de herramientas y usos citados a lo largo de esta nota, de una discursividad variopinta que incorpora una nomenclatura llegada del periodismo, el cine, la publicidad, la historia, la crónica, el *comic*, la sociología, el folklore, la psicología. Por otro lado, el cruce de lenguajes asimila el apunte conceptual, la textura onírica, el coloquio urbano, el tono de salmos, la imagen visual, la cortedad del epigrama, el pasaje narrativo, la fertilidad del barroco y juegos de identidad que van de la parodia, el pastiche.

A casi cien años de aquella "constelación inicial" de poetas latinoamericanos integrados a las vanguardias, y a medio siglo del surgimiento de grupos iconoclastas que reformularon los temas de diversidad, identidad, testimonio y creación, podría decirse que los poetas que los sucedieron han aprovechado este legado: lejos de las ortodoxias de cualquier doctrina, lo primordial descansa en un principio de libertad; esa posibilidad del poeta de echar mano a los recursos y herramientas estéticas que le sean imprescindibles, acordes a la singularidad de su hacer, en el entendimiento de que el acto creativo reúne en un mismo haz la percepción, la idea y la inventiva. La rúbrica corre por cuenta de uno de aquellos poetas fundadores de las primeras décadas del siglo XX, González Tuñón, quien rubricaba así la intuición de que bajo la lengua del fragor poético respiran todas las utopías: "La poesía es la poesía, más el mundo, más el hombre, más el poeta, más la poesía".

Tarjeta postal de
El Techo de la Ballena,
Archivo: Ana Victoria Sánchez,
1967

