

INTRODUCCIÓN.
LOS RELOJES DE LA SINTAXIS, UNA SINCRONIZACIÓN

Eduardo Espina
Texas A & M University

Cada vez es mayor el número de poetas que escriben y publican en Hispanoamérica. Cada vez son menos los críticos literarios que dedican su investigación al estudio del género que más desafíos opone a la inteligencia en el acto de la interpretación. La laguna es enorme. Además, los críticos literarios de poesía no lo son todo el tiempo. ¿Cuántos libros de crítica literaria han sido publicados en las últimas tres décadas dedicados exclusivamente al estudio de la poesía hispanoamericana escrita durante el mismo periodo? Si los hay, se cuentan con los dedos de una mano.

A diferencia de la literatura estadounidense, donde a lo largo de las décadas ha existido una tradición de excelentes críticos que han dedicado su investigación con exclusividad a la poesía (la excepcional Marjorie Perloff, que tan notablemente ha dedicado su carrera a la poesía llamada “difícil”, es un ejemplo ilustre, aunque hay unos cuantos más), en la literatura latinoamericana el vacío en este aspecto ha sido y es alarmante. La ausencia de obras críticas, sin embargo, vaya paradoja, aumenta la presencia de oportunidades para empezar de una vez por todas a analizar con rigor, conocimiento de causa y sobre todo prestando minuciosa atención a los textos, la poesía actual, el campo de escritura donde mayores novedades, principalmente formales, están ocurriendo.

La poesía, lugar idóneo para aplicar a la existencia imperfecta un deseo imaginado, reinventó sus propósitos en el siglo XIX (aún vigente en tantas cosas), cuando a partir de Baudelaire se transformó en modo de reflexión con doble existencia: la del ser que escribe y la de la escritura. Al desaparecer en el acto de sustitución de pen-

samientos por palabras, el poeta hizo realidad la imposible tarea de alejar al ser del lenguaje para que el lenguaje pudiera ser el Ser, la entidad de la existencia. Quizá en ese momento ineludible de la historia, en los años posteriores a la mitad del siglo del Romanticismo, es que comenzó el divorcio entre la crítica literaria y la escritura de poesía. Al dificultar sus aspectos, sus procedimientos y sus resultados, la poesía devino el espacio de expresión donde podía escribirse sobre aquello que en principio resulta imposible de expresar, tal como antes lo habían destacado con diferentes encaramientos lingüísticos y emotivos Cavalcanti, Góngora y Sor Juana, quien se anticipó a una de las ideas fundantes de la modernidad poética al afirmar: “de manera que aquellas cosas que no se pueden decir,/ es menester decir siquiera que no se pueden decir”.

Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, conde de Villiers de l'Isle-Adam, autor de dos de los más originales libros de la poesía simbolista (*Deux essais de poésie*, 1858, y *Premières poésies*, 1859), murió el 19 de agosto de 1889. Meses después, el 27 de febrero de 1890, Mallarmé dio una conferencia sobre su amigo fallecido, en la cual comenzó afirmando: “Un hombre acostumbrado a soñar viene a hablar de otro que está muerto”. El pintor Edgar Degas, amigo de Villiers de l'Isle-Adam y de Mallarmé, quien estaba sentado en la primera fila pues quería oír la conferencia muy atentamente, dijo apesadumbrado a los pocos minutos de iniciada la misma: “No entiendo, no entiendo”. Frustrado por no saber de qué iba aquello, aquel intencional desbarajuste de palabras en celebración felizmente solipsista de sí mismas, se levantó y se fue encolerizado por no poder comprender.

El paso definitivo hacia el abismo de la radicalidad lo dio Mallarmé al dejar en claro que a la poesía moderna no podía accederse dependiendo únicamente de la razón lógico-deductiva. Consciente de que la vida y la realidad habían cambiado y que ya no se podía escribir de la misma manera tal cual se había hecho en décadas previas, Mallarmé celebró la dificultad como excepción y creía que sus contemporáneos, incluido el joven Marcel Proust, no sabían leer. Para Mallarmé, según lo estipuló en sus ensayos y en su poesía, el poema moderno debía ser una entidad inalcanzable, pues no sólo estaba separado de la sociedad y la cultura de la cual provenía, sino también de la vida del autor. Debía dar la idea de que

había sido escrito fuera de la historia en cuanto, por su elíptica complejidad, el poema moderno está eximido de la diaria necesidad de comunicación.

Al confirmar la condición de la poesía moderna en tanto espacio propicio para expresar lo que no puede expresarse de otra manera ni en otro lugar, ese núcleo de conocimiento inclasificable, el poeta pasó a ser la voz de la libertad mental absoluta, pero asimismo una voz exclusiva en el desierto, el gran anacoreta del lenguaje, pues al quedar destacada una expresividad ilimitada y dificultante de la efectividad de la razón, comenzó también el desdén del lectorado por aquella poesía interesada en ser sólo poesía, escritura que permite conocer de otra manera los materiales que todo el mundo conoce y que reconoce explícitamente que sus únicas obligaciones de comunicación y existencia son consigo misma.

De esta manera, la poesía moderna pasó a compartir el mismo espacio con otras disciplinas consideradas “difíciles de entender” por el común de la gente, como la física, la química, y las matemáticas, con la diferencia de que la poesía no tiene fórmulas que permitan poner en práctica anticipadamente un proceso de decodificación. Su suprema dificultad parte de su falta de hipótesis, de puntos de partida y llegada. La poesía moderna deja percibir la distancia entre la palabra y su referente, sea una idea, un objeto o una emoción, haciendo de su probable sentido una estela móvil, inalcanzable de una sola vez. Su utilidad, empírica o intelectual, no depende de la existencia de una verdad característica situada en el interior de los elementos semánticos y lingüísticos, sino de la producción de diversos niveles de entendimiento no necesariamente relacionados con el mundo real. El poema está definido por una forma, una estructura interna, una multiplicidad de sentidos y significados asociados a un proceso de representación no lineal y a la suspensión del criterio de valor verdadero de emociones, sentimientos y cosas. Por ello mismo, la poesía moderna requiere un proceso lento de lectura y comprensión de la información de superficie.

A fines de la década de 1900, con el extraordinario poema “La Torre de las Esfinges”, Julio Herrera y Reissig (1875-1910) hizo entrar a la poesía hispana en el territorio de la modernidad al desviarse del lugar anterior preparado incompletamente por Rubén Darío (que leyó a Lautréamont –le dedicó un ensayo en *Los raros*–, a

Rimbaud y a Mallarmé, pero no se animó a dar el salto en el vacío de la dicción). De ahí en más sería cuestión de arriesgarse a lograr la sincronización definitiva con las escrituras de poesía propias de la modernidad. La confirmación llegó en 1922 cuando al publicar Vallejo *Trilce* puso los relojes de la poesía hispana a la misma hora que los de la lengua inglesa, pues en ese año T. S. Eliot publicó *The Waste Land* (*La tierra baldía* o *La tierra yerma*, según las dos conocidas traducciones al español del libro), confirmando la ruta anticipada siete años antes al publicar en 1915 en la revista *Poetry* el poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, el cual catapultó a la lírica estadounidense a otra dimensión, con todo lo que eso implicaba para la sintaxis y el orden de las palabras al vivir cambiando de ubicación en el pensamiento. Los comienzos de *Trilce* y *The Waste Land* creaban una propedéutica y una formalidad –desequilibrante a partir de las sintaxis– inéditas, las cuales sería imposible evitar a la hora de escribir poesía. Esta entraba a la modernidad por la puerta grande, dejando esa puerta abierta, misma por la que seguimos pasando, hasta el día de hoy:

Quién hace tanta bulla y ni deja
 Testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
 en cuanto será tarde, temprano,
 y se aquilatará mejor
 el guano, la simple calabrina tesórea
 que brinda sin querer,
 en el insular corazón,
 salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
 y el mantillo líquido, seis de la tarde
 DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES
 (*Trilce*).

April is the cruelest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain.
 Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow, feeding

A little life with dried tubers.
 Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,
 And drank coffee, and talked for an hour
 (*The Waste Land*).

Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, Pablo Neruda (el de *Residencia en la tierra*), pero también José Lezama Lima y José Gorostiza, con *Muerte de Narciso* (1937) y *Muerte sin fin* (1939), respectivamente, dejaron instalada a la poesía hispana en la modernidad definitiva antes de la llegada de la década de 1940. De ahí en más, el espacio de la escritura poética quedó abierto –tierra de todos y de nadie, baldía y muy ocupada a la misma vez– a todo tipo de incursión en el lenguaje y de estilos pulverizadores de la lectura pasiva. Sin embargo, por razones que en otra ocasión convendrá analizar (algo que todavía no se ha hecho), la poesía hispana continuó leyéndose de manera convencional, teniendo la participación del lector y del crítico igual pasividad que en el siglo anterior, cuando a su propia manera y sin disimulado sigilo la modernidad llegó en puntas de pie.

La deuda del pensamiento analítico con los procedimientos de escritura poética continúa vigente, aunque a decir verdad el vacío de análisis rigurosos y centrados en la materia esencial de la poesía, el lenguaje, parece hoy mayor que noventa años atrás cuando Vallejo publicó *Trilce*. En los tiempos recién llegados cuando Herrera y Reissig construía la primera obra poética de vanguardia en la literatura hispana, el crítico uruguayo Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar) lo defenestraba diciendo que la poesía de Herrera carecía de toda lógica y que los poemas no tenían comienzo ni fin, sin percatarse que dichas estrategias formales eran ya característica insoslayable de la lírica moderna, una de las maneras de interrogar a las convocatorias del lenguaje en estado de libertad y librado de todo fin utilitario. A otras cosas de menos valor expresivo se les debe encargar un análisis provisional de la realidad, no a la poesía, cuyas preocupaciones jerarquizan la disimilitud en la contigüidad, y ensanchan un recinto de dobleces superpuestas situadas dentro y fuera de aquello que se quiere decir. Después de todo, la poesía nada tiene que ver con dar cuenta de las noticias del mundo empírico, ni con referir a la

realidad tal como ésta supuestamente sería. Para esos facilismos está el periodismo.

Una vez inaugurada la modernidad, en el periodo que va de la década de 1940 al presente, la poesía latinoamericana se propuso encontrar —mediante un variado menú de formas, métodos y procedimientos— maneras de expresión inéditas, y esa búsqueda, afortunadamente, aún no ha concluido. El comienzo del siglo XXI presenta un panorama de singularidades poniendo en práctica maneras diversas de abordaje de la poesía. Dicho escenario en ebullición permite verificar un permanente acecho a la novedad, como si lo nuevo, después de corrida tanta agua bajo el puente, aun tuviera amplio espacio donde poder expresarse.

Así, pues, en la infancia de un siglo donde otra vez lo nuevo y lo original tienen protagonismo absoluto (la tecnología y la medicina serían irrelevantes de no estar guiadas por la permanente búsqueda de lo nuevo), la poesía emerge como el género de mayor actividad y con más aspectos de novedad de la literatura latinoamericana, aunque la misma afirmación podría extenderse a otras literaturas occidentales, muy notablemente la estadounidense, en la cual los caminos marcados por la “poesía del lenguaje” (Ashbery incluido) recién empiezan a ser recorridos en otra dirección, o en la misma, pero de otra manera.

El presente volumen tiene como objetivo reunir a críticos de poesía latinoamericana en diálogo con algunos de los poetas que han inscrito su voz en el periodo bisagra de los últimos cuarenta años, cuando la modernidad comenzó a cambiar de nombre, por más que el tiempo actual, tanto en lo político, económico como literario, carezca de uno propio. Aún no lo tiene, aunque tampoco es necesario que lo tenga. Después de tanto derroche de facilismos y del inmoderado abuso de prefijos y denominaciones vacuas (post-moderno, post-colonial, neo-barroco, post-industrial), resulta saludable atravesar un periodo de casi anomia en materia de definiciones y clasificaciones, y dejar a la poesía, al menos a ella, librada únicamente a sus actos inconmensurables, a su condición de entidad inalcanzable.

Muchas cosas importantes y con variado tono y repertorio están sucediendo en la poesía latinoamericana actual que requieren la atención de la crítica literaria, hasta ahora tan distraída a la hora de configurar los espacios y dicciones de lo nuevo, y de leer la capa-

cidad performativa de los desplantes sintácticos que se acumulan como regueros de pólvora en las diferentes poéticas. Colaborar en la tarea obligatoria de sincronizar los actos de escritura de poesía y lectura de la misma en el contexto del nuevo siglo es por lo tanto, por si todavía no quedara claro, uno de los objetivos de este volumen, entre los cuales figura además la actualización de los procedimientos de análisis y acercamiento que la crítica literaria latinoamericana ha venido utilizando para encarar a la poesía más reciente, protagonista principal de las páginas siguientes.

INTROITO

Róger Santiváñez
Temple University

Mucha agua ha corrido bajo los puentes de la poesía hispanoamericana durante los últimos cincuenta años. La gran fuente de la Antipoesía —dictaminada por el genio de Nicanor Parra desde los 50— encontró un nuevo cauce en la Poesía Conversacional que, desde la modalidad exteriorista de Ernesto Cardenal, imperó a lo largo de las décadas de los 60 y 70. Enrique Lihn, Antonio Cisneros, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Roque Dalton serían sus más connotados representantes. Esta tendencia se expandió como una oleada incontenible por todo el Continente hasta bien entrados los años 1980.

Pero en esa misma década empezará a producirse el punto de quiebre con el conversacionalismo imperante. En efecto, la poesía de Raúl Zurita marcará uno de los inicios rupturistas, así como la contribución de Néstor Perlongher, quien en 1986 acuña el término *neobarroso* para calificar el neobarroco del Río de la Plata, retomando un planteamiento codificado por Severo Sarduy en su fundamental artículo —casi un manifiesto— *El barroco y el neobarroco*, lanzado en un momento tan temprano como 1972. Desde entonces el Neobarroco ha constituido la nueva vanguardia de renovación para la poesía latinoamericana, incluyendo al Brasil. La creación recogida en la notable muestra denominada *Medusario* (1996) y su proyección hasta nuestros días viene significando la zona más avanzada del cambio

de modo de producción en el plano del lenguaje poético en nuestra América.

La sección monográfica de este número busca explorar los devenires y derivaciones de lo suscintamente esbozado. El panorama de nuestra lírica continental es muy amplio y extensamente rico; pero podemos afirmar que a partir de la revolución *neobarroca / neobarrosa* se abrió un nuevo periodo: el de la experimentación verbal, la superación del ya manido conversacionalismo al uso, las vías de transformación mediante una *poesía del lenguaje*, que llama la atención sobre sí misma –sin temor al hermetismo– creando un ámbito aparte y autónomo, sin referentes directos a la Realidad. Su aporte está justamente en la nueva forma de nombrar lo real, retomando uno de los veneros más genuinos de la poesía latinoamericana: el de José Lezama Lima, Roberto Juarroz, Jorge Eduardo Eielson, Haroldo de Campos, Juan Sánchez Peláez, Gerardo Deniz.

Actualmente la obra de los jóvenes poetas latinoamericanos presenta una suerte de fusión suprema –pasado el primer impacto neobarroco, a casi veinte años del *Medusario*– de un coloquialismo al que se le da la vuelta –y al que se hace una vuelta– desde la revolución tecnológica del iPod, el iPad y el *texting* sobre el conquistado territorio trasbarroquizado, con la velocidad de la imagen digital y, por encima de todo, la ultraviolencia del mundo contemporáneo que da –como dijo el antiguo poeta castellano del siglo antepasado– *en no creer en nada*.

Pero nosotros creemos en la poesía. Y he aquí la prueba.

Diciembre del 2012