

reynaldo jiménez / ensayo

La vigilia sutil

i. Difusión de lo difuso

Al encarar ese conjunto más bien difuso de creaciones denominado "poesía joven", lo que en principio destaca es que se trata de una poesía por hacerse, en la medida que presupone una potencialidad expresiva con mayores alcances a la luz de obras ya realizadas. La "poesía joven" se haría visible como tal en relación al contexto de las tradiciones que la determinan sirviéndole como única referencia probable. Lo que la insertaría en el ámbito de la poesía de un país sería una peculiar capacidad para transmutar y a la vez continuar, mediante esa transformación, las tradiciones que la nutren.

Pero esa renovación, asociada a lo joven -según prejuicios epocales- es relativa; no implica, en verdad, que lo joven sin más sea sinónimo de renovación -menos aún de renovación estética. Es sabido que la mayor parte de lo que en la actualidad es considerado y subrayado como "joven" (bajo la égida del consumismo) no es otra cosa que la reiteración lisa y llana de pautas establecidas para la acción y la conducta. No equivale, en modo alguno, a transformar una conciencia de lo estético en esa ruptura con lo previsto capaz de incorporar -asumiéndolo- el movimiento mismo de lo real.

¿Qué es lo que acredita la aparición de una poesía nueva? No son por cierto las décadas en las que mecánicamente se pretendía situar el surgimiento de sucesivas gestaciones estilísticas; los patrones de índole pedagógica se han mostrado insuficientes. Ni siquiera es garantía de esa transformación primordial -en la dialéctica entre tradición y ruptura- el mero hecho de que sus protagonistas sean jóvenes o nuevos, términos ambos revestidos de especial arbitrariedad.

En una época en que el modelo recurrente, en tanto ideal de belleza corporal, imagen del éxito y ascenso social, mito de la perpetuación de valores contra el devenir, es el de una juventud aseptizada, irresponsable o ingenua ante la historia, uniformada en sus "aspiraciones" no podemos sino constatar cómo toda esa inmovilidad propugnada es síntoma de la fractura de aquellos valores que pretenden sustentarla. Cuando unas formas artísticas delegan su dinámica creativa y su potencia expresiva a la repetición, el epigonismo concertado como ley de lo bueno o lo malo, las fórmulas acrílicas de la neutralidad pero bajo el envase "revolucionario" de la juventud pujante (*divino tesoro*, había escrito Darío), la poesía se vuelve a presentar una vez más bajo sus dos constantes; la necesidad social, espiritual, de esos textos llamados poemas y la necesidad (social, espiritual) de que éstos instiguen y encarnen a la vez el movimiento. Estimulando una lectura de la *gravidad*, de lo humano en tanto fuerzas en pugna, ambivalencia, enajenación.

Cuando palabra y verdad han dejado de corresponderse para ser, en la praxis, analogías sólo remitibles a la detentación de una legalidad inversa -de una legalidad de lo ilegítimo-, la poesía en tanto cuestionamiento de los discursos sedimentados por la costumbre y la asimilación ideológica, debería guiarse por el anhelo de una interrogación eficaz. Dirigida esencialmente a lo que rige todo discurso, la poesía, por la revulsión que cala connotativamente lo real en el lenguaje, es otro discurso de discrepancia con el poder. Los códigos oficiales suponen estar hablando de verdades irremplazables: de ahí su unilateralidad semántica, su apelación constante a los lugares comunes, a los espacios aparentes. El discurso de los viejos poetas sólo envejece en manos de esa misma cristalización, inevitable desde el punto de vista del poder -que mueve los hilos de la enseñanza pública y privada, y sus consecuentes interpretaciones del discurso poético- por su sola necesidad de perpetuarse también, y sobre todo, a partir de una concientización

masiva: la supuesta marginalidad de la poesía moderna es, en verdad, un hecho central de su existencia, pues lo que a los ojos del poder la torna marginal es la socavación semántica que ella produce, y la permanente reformulación de un lenguaje que aquél quisiera unívoco, definitorio.

La ruptura con la lógica formal tuvo como propósito inicial reinterpretar los códigos epocales del siglo XIX. Cuando la poesía se tornó cuestionadora de los supuestos de la burguesía, uno de quienes llevaron a cabo esa tarea hasta sus últimas consecuencias fue, precisamente, un adolescente. Idealizado desde entonces, incorporado a la mitología de la poesía moderna como arquetipo, Rimbaud había ya propugnado la necesidad de ser "absolutamente modernos". Su videncia, para muchos, se tornaría objeto de especulaciones (1). Sin embargo, el aspecto revulsivo de la poesía de Rimbaud, modelo para jóvenes poetas del siglo XX, presenta siempre dificultades inherentes a algo que está más allá de la edad en que escribió sus textos reveladores. Dichas dificultades conciernen a lo que de estrictamente poético -pero poético entendido como vitalidad propia de esos textos, como su realidad intrínseca- tiene su obra: también en la idealización que personaliza, se fundó buena parte de la mitificación producida en torno al poder joven en la poesía y el arte modernos. Ello, desde luego, implica una descalificación profunda del hecho estético, revelando a la vez la necesidad epocal de puntos de atracción para la justificación, muchas veces, de la simple ineptitud, de la improvisación que ha hecho de las "vanguardias" un mar de esteticismos pero en nombre de la revolución. Haciendo el juego al poder, las "vanguardias" encarnadas por los jóvenes, ingresaron a la mitología de la poesía moderna a partir del ideal burgués de progreso y evolución, en primer lugar, y de la urgencia ideológica por neutralizar sus posibles efectos en las buenas conciencias, mediante la asimilación "generacional" que suele "prever" los "adelantos" del arte poético, descartándole toda injerencia verdaderamente subversiva del orden establecido, que las integra en tanto "vanguardias" (élites al frente de los criterios artísticos) del panorama estético aceptado y bajo control.

Las enseñanzas de los poetas que introdujeron la modernidad a nuestra palabra poética en América Latina imponen también su lectura. Es en el cambio donde se sostiene la permanencia de sus propuestas fundadoras, pero a la luz de una revalorización de aque-

llas tradiciones que, históricamente marcadas, las vuelven necesarias.

La mirada que se hunde en lo conmesurable sólo extrae verificaciones: constata, ratifica una legalidad impuesta o advertida. Pero, si las manifestaciones del arte y el pensamiento no pueden ser -como pretenden los ideólogos del poder vertical trasplantado a América Latina- lugares comunes de un discurso determinado a priori, pragmatizado, depositario de valores inamovibles e irrenunciables sino fiel instancia de lo real en su índole problemática, la poesía escrita por jóvenes debiera al menos proponerse y proponer en consecuencia, aquella relectura.

ii. Por los pasillos del discurso

En el caso global de la poesía escrita en un país -cualquier país latinoamericano- la sucesión acumulativa de autores y supuestas generaciones no asegura, por sí sola, la afirmación de una altura estética sostenida capaz de plasmar su realidad en tanto proceso problemático. Altura por hondura: la existencia de la poesía de un país se consolida a partir de la exigencia plural de sus propuestas, éticas y estéticas, virtuales y concretas, que nunca conformarán una totalidad homogénea. ¿De qué manera podemos leer a Chile en *Alaror*? La referencia cierta al paisaje no deja de ser inquietante: lo que prevalece es una carga humana, la que en definitiva dota al contexto de realidad. Porque lo humano se manifiesta en busca de sí, en la pregunta significativa, en el esbozo o salto mortal de la carnalidad vuelta sobre sí, el poema de Huidobro -uno de nuestros altos momentos- se nos muestra cabal: carnal. Su índole metafísica es abarcativa, no excluyente; la articulación poética no requiere que el testimonio puro puje en el poema, porque las verdades a ser dichas por él no reflejan, sino aluden, consisten. En la provocación del lenguaje que es algo más que algunas palabras reunidas: relaciones sutiles de una vigilia que se desplaza por los pasillos del discurso en torno a una persistencia problemática. Un desacuerdo que no puede excluir sin cercenarse la situación mundial en que aparece: espejo de la disonancia y cuestionamiento desde la ruptura de una concepción de ese mundo, el discurso culmina en la desintegración radical de una identidad que, al exponerse en tanto conflicto, se refunda a sí misma. La fuga final de vocales del Can-

to VII de *Altazor* es la metáfora viva de un *otro* discurso que se inquiere, la plasmación expresiva de un reaprendizaje que, porque "viene de lejos", subvierte su propia significación. Lo que subyace: lenguaje que aspira a una significación ¿universal? sin embargo pasible de una lectura simultánea de su especificidad, su origen, su situación.

Pero si el espacio del poema es, al fin, un espacio más bien intangible en apariencia aunque radical en esencia, ¿cuál es la justificación teórica para las poéticas que, siendo recientes en el tiempo, buscan integrarse a las ya escritas en un ámbito geográfico y cultural determinado? ¿A qué se integran, en suma? ¿Qué asegura la diafanidad de una poesía argentina o mexicana o guatemalteca en un nivel orgánico tanto en sus interrelaciones y hallazgos como en los senderos particulares y los cortes abruptos? (a la manera de un corpus susceptible de aproximaciones totalizadoras).

Existen, es obvio, más consonancias a primera vista entre los habitantes de cualquier ciudad latinoamericana -diversas pero convergentes en cuanto estructuras urbanas y sociales- que entre un limeño y un poblador de la selva peruana, por ejemplo. Pero, incluso, ¿cuál limeño y cuál selva peruana?

iii. Múltiple unidad, unitaria multiplicidad

Los niveles o planos del tiempo histórico se han mostrado, en América Latina, disímiles: la pluralidad de estadios culturales y, por ende, codificaciones de lo real, es un indicio de la fisura liberadora respecto a la idea absolutista de un único tiempo lineal y paradigmático. Sin embargo esa multidimensionalidad es asimismo el área del atraso, la discriminación racial y lingüística, la estratificación social según las jerarquías del sometimiento en un continente colonizado. Las poéticas que resultan de esta circunstancia nuestra son, por ello, tantas como el habla lo permite y tantas como la experiencia en sus distintas fases impone. No hay una poesía latinoamericana porque no hay poesías nacionales sino modulaciones específicas cambiantes, cuyas matrices respectivas tienen lugar y tiempo -un lugar en el tiempo y un tiempo en un lugar- pero referidas a variables e imprevistos no determinables sino por su propia aparición: la lectura histórica que exige la poesía escrita en América Latina no agota, en absoluto, la comprensión de la misma, pues

las obras de arte tienen sentido en la medida que permitan reinterpretaciones críticas según situaciones diversas. La juventud de un poema será por tanto, lo que de él se haga: interrogándolo, ese poema permitirá -aún en el desacuerdo fecundo de quienes indaguen la distancia que los separa del poema- una realimentación, donde los plazos temporales o las cronologías personalizadoras desaparecen a causa de la recreación activa de las obras a través del tiempo y el espacio históricos.

La vieja polémica entre lo propio y lo ajeno no queda reducida, así, a los efectos de un chauvinismo, el del regodeo nacionalista o sectorial, el usufructo de nacionalidades estipuladas a priori y según consensos oficiales: la apuesta por la convivencia dialógica, el correlato de las múltiples y mutantes influencias, contra el "ser nacional" postulado por los discursos del poder. La ínsalvable consistencia de lo propio como aquello común -lo individual como expresión de lo colectivo y viceversa- en el poema que se escribe a cada lectura, aunque partiendo siempre de aquel contexto en que fue creado.

Un poema no pertenece sólo a una sociedad; pertenece a la comunidad de la lengua en que fue escrito y -en una época signada por la masividad y la instantaneidad- a la multiforme comunidad planetaria. De ahí el valor de la traducción: si todo poema es una traducción expresiva de lo real, su traslado a otro idioma es una recreación que puede diferir -y difiere siempre- del original, pero que involucra la alternativa de un enriquecimiento, no sólo de los lectores extranjeros sino del texto mismo. Ello no implica una complacencia de fondo: el cuestionamiento posible en un texto poético es también su reelaboración, su reencuentro crítico latente y traducible tantas veces como lectores existan.

iv. El bluff del boom

La profesionalización del escritor latinoamericano, fenómeno centrado en los narradores del *boom* en los años sesenta -y dentro de coyunturas favorables a la explotación comercial de lo que se presentó como temáticas latinoamericanas abstraídas en formas narrativas- significó un corte, pero sucedáneo (pues terminaría desplazando su centro a una apología de lo propio como exótico) en

los criterios acerca del rol social del autor. Aunque, como certeramente consignó Angel Rama, muchos de esos y otros escritores que aparecieron luego, *"aún sitúan ese oficio dentro de marcos -políticos, educativos, espirituales- que le confieren dignidad reverencial. Es ello parte de la ideologización del escritor que sigue siendo fuerte en la comarca latinoamericana, detectando sus circunstancias reales y que aún provoca la nostalgia de los intelectuales pertenecientes a sociedades desarrolladas. La pérdida de la calidad de 'vate' sigue viviéndose como una disminución"* (2).

Lo que no se contrapone a lo afirmado por Julio Ortega quien ante la manipulación comercial de la literatura del boom -que halla sin duda basamento en requerimientos ideológicos epocales- destacó como necesario *"observar que los mecanismos económicos, culturales e ideológicos, tan transparentes en ese fenómeno literario, ilustran más bien la trivialización moderna de la obra de arte como producto; y no en vano la clientela de lectores de esta novela fue reclutándose cada vez más entre las clases medias urbanas, desarrollistas y neo-capitalistas. No es menos interesante comprobar que, al mismo tiempo, esos mecanismos de producción y consumo terminarían ilustrando la conversión del escritor, quien, de su función marginada e independientemente crítica, pasó a una función profesionalizada, convertido en vocero de opinión, como un especialista calificado precisamente en la 'opinión pública', o sea en el pacto social controlado por las burguesías nacionales. Ello sólo señalaría la pacificación de los roles sociales en el espacio nivelador de la comunicación controlada por el sector moderno de nuestros países, si no delatara, además, otra conversión más seria: el escritor perdía su relación artesanal con la escritura -ese ámbito donde todavía creemos se decide una relación genuina con el lenguaje- y pasaba a asumir una relación funcional con su instrumento, que inevitablemente se fue empobreciendo de novela en novela, trivializando los mecanismos formales en una mera mecánica y extraviando el sentido mismo del acto literario en un subproducto social de fácil consumo"*(3).

Ello derivará, por otra parte, a una falsa globalidad de la literatura del continente, bajo denominaciones totalizantes y en esencia descalificadoras de las idiosincrasias particulares. Tal como apuntara Raúl Vera Ocampo (4), de una problemática común se ha desprendido una *"idéntica apariencia que hasta hoy hace peligrar la verdadera expresión de cada una de las diversas realidades america-*

nas, frustradas en muchos casos por ese mismo motivo. ¿O es probable que se crea todavía que Bolivia, por ejemplo, presenta la misma fisonomía y los mismos problemas que el Brasil o la Argentina? La unidad de Latinoamérica es una expresión y deseo de acción conjunta ante problemas mayores, sobre todo de tipo económico y político, como defensa de sus propios intereses, pero de ninguna manera tiene que ver con un mismo estilo de vida o un mismo exponente -artísticamente hablando- para una realidad como la cubana o la argentina, significando lo más opuesto". Vera Ocampo sitúa la articulación de una literatura latinoamericana, no en "lo exótico ni lo barroco ni lo europeo, sino, en todo caso, la suma expresiva de una misma realidad dispersa".

Las imposiciones del mercado abierto por la novela hispanoamericana tuvieron, aunque sumariamente, incidencia cierta en el destino de las obras de algunos poetas, generacional o políticamente emparentados con los narradores del *boom* -cuando menos en el aspecto contestatario exigido a lo "latinoamericano" desde fuera y desde dentro-. Para Angel Rama, esta circunstancia responde, al igual que entre los novelistas, no sólo a la causa "*meramente económica como pudiera inferirse de los términos con que tenemos que describirla cuando hablamos de operaciones de mercado, sino que puede responder a múltiples urgencias: estar presente en determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de circunstancias luchas*" (5); lo que recae en una inminente desestimación del hecho literario en sí, en lo que Rama denomina "*la composición de libros accidentales*".

No debe olvidarse además, que el *boom* y sus adyacencias y secuelas -que se prolongarán hasta principios de los setenta como fenómeno editorial- si bien ampliaron considerablemente la difusión intercontinental e internacional de nuestras literaturas, no implicó en modo alguno, una mayor comprensión de las mismas en tanto interpretaciones creativas de una situación histórica manifiesta como real enajenación, y de cuya distorsión cabe destacar el relieve "latinoamericanista" del *boom*, dentro de toda una categorización vernacular destinada, en principio, a la manipulación comercial (en Occidente, pero también entre los propios latinoamericanos "cultos") de lo producido por los nuevos *buenos salvajes*.

Si bien se extendió a un género como el ensayo (quizá por motivos extraliterarios, como se ha visto), el *boom* no alcanzó propor-

ciones similares en la poesía. El *affichismo* incorporó textos de Neruda o Mario Benedetti o Cardenal, pero por lo general en la forma acabada de una neutralización (de la que no pueden quedar exentos de responsabilidad los mismos autores). Ello abre, a su vez, una importante perspectiva a partir del tema de la difusión de poesía en nuestros medios. Que un poema de Neruda aparezca en las calles, en las paredes de cualquier habitación, en tarjetas postales, es, sin duda, un modo alternativo de penetración. El problema de la desestimación de lo literario en ese poema reaparece cuando se lo analiza según la utilización a que es sometido: imposibilitado de permanecer consecuente a aquel anhelo de penetración, es a su vez penetrado por las condiciones neutralizadoras de su manipulación y posterior conversión en objeto de consumo. La cuestión, pues, no reside en su reimpresión al infinito, sino en la posibilidad (vital) de que verdaderamente pueda "entrar", trasponiendo la funcionalidad decorativa exigida. Unos versos de Neruda sobreimpresos en un atardecer sobre el Mediterráneo son, en suma, asimilados, cuando en principio -por constitución artística- debieran sostener una injerencia cuestionadora.

El divorcio entre la poesía escrita y su consenso (o su falta de consenso) es, entre nosotros, un juego de apariencias: en la existencia plena de poemas escritos por latinoamericanos respira la llaga de una configuración. Y esa existencia no puede reducirse a la aspiración por un lector masivo: para los cánones del *bestsellerismo*, la poesía salvo contadas excepciones resulta inexistente. El lenguaje poético tiene que ver, ante todo, con la elección primordial de un discurso (o una serie de discursos paralelos simultáneos o confluyentes) asumido como propio. Y la propiedad de ese discurso es, por derecho, colectiva. El lenguaje poético es un lenguaje que invoca las connotaciones fundantes de una circunstancia y con ello tiende a la configuración de un sentido, no unívoco sino dinámico, afín a procesos personales, sociales, nacionales, pero en el plano común de cuestiones dialécticamente compartidas.

v. Inferencias de una herencia

Desde la conquista, las tierras de la actual América Latina padecieron la doble negación de la modernidad europea, en un extremo (España, con la expulsión de judíos y musulmanes se condenó a sí misma a la carencia de una burguesía creciente y producti-

va, capaz de manufacturar las materias primas extraídas del Nuevo Mundo); y de la antigüedad de pronto abrupta pero latente de lo indígena (la implantación regresiva del poder militar, apoyado por la coacción eclesiástica en el afán de unidad político-religiosa de la península y sus provincias y dominios mediante la evangelización y los poderes de facto, devino destrucción sistemática de los valores culturales oriundos).

El reclamo de Las Casas ("paz, amor y ejemplo") debió enfrentarse a un consenso general encarnado, en su faz intelectual, por las teorizaciones de españoles como Sepúlveda, por ejemplo, para quien la guerra y el sometimiento de los naturales se justificaba por el derecho español otorgado por su "superioridad cultural y mayor perfección humana". Para justificar la usurpación del territorio americano, España necesitó objetivar al indio: lo tornó objeto, mano de obra anónima, no reconociéndole en la práctica condición humana real. La situación de miseria en la propia península se sumaba, así, al traslado efectivo al suelo americano de los mismos factores coyunturales que la causaron.

El choque cultural incidió en la aniquilación y la reconstrucción -ya que no reconstrucción- simultáneas: la Inquisición y Las Casas, Pizarro y Guamán Poma. La disyuntiva, con todo, no era tal: si lo propios españoles -o aquellos capaces de reinterpretar un legado que por interés científico no dejaba de resultarles inextricable- veían en la situación social de los indios un estímulo a la sensibilidad humanista, ello continuaba siendo en nombre del Evangelio. Lo que impulsara a la mismísima reina Isabel a dejar en su testamento una cláusula antiesclavista que terminaría por diluirse, en tiempos de Felipe II, ante la imposibilidad de controlar activamente desde España aquello que empezaba a tener leyes y códigos propios, inherentes a una situación de conflicto permanente y en la colisión trágica de fuerzas en pugna. Pero a partir de una contradicción que marcará, a su vez, el peso específico de la palabra y su valor en América Latina: en nombre de la cruz se implantaron la tortura, el auto de fe, la persecución, ya no sólo de indios, sino de criollos; en nombre de la civilización (de la razón) se instituyeron la masacre y el canibalismo cultural. Legados, invariantes, que nos son familiares: la palabra escrita de nuestras Constituciones no alcanza correlato legítimo en el discurso cotidiano de los hechos.

El advenimiento de las Repúblicas no aseguró el surgimiento de un arte no colonial. Por el contrario, el repudio a lo español -en

la reivindicación liberal y su proyección seccionadora en las antinomias entre civilización y barbarie, por ejemplo- devino desprecio consecuente a todo lo mestizo -portador en su medida de una síntesis eventual pero asequible. Ello funda, en gran parte, nuestra actual incertidumbre. La dicotomía aludida entre civilización y barbarie sostenida durante el auge positivista y en su correspondencia social en la consolidación definitiva de las oligarquías terratenientes, legitimará, en la Argentina por ejemplo, la Conquista del Desierto, campaña sangrienta que, a cuatro siglos del Descubrimiento, volvía a sellar la real y más honda antinomia entre dominadores y dominados, rasgo vertebrador del poder vertical asumido en América Latina.

Ya José Carlos Mariátegui, al analizar el tránsito de los criterios estéticos en su Proceso de la literatura peruana, había advertido que la fundación de la República no significó la decantación y maduración de su plasmación literaria; por el contrario, el carácter privativo de la literatura peruana -transmisible al resto de las realizadas en el continente en términos generales- siguió siendo por mucho tiempo la índole colonial de sus estilos. Para indagar ese proceso, Mariátegui distingue tres fases metodológicas: colonial, cosmopolita, nacional. El movimiento modernista abrió las puertas al cosmopolitismo; con él se expandió una voluntad de integración manifiesta en hechos de lenguaje expresivo, acordes con la orientación europeísta de la época pero asimismo en un diálogo confrontador y reflexivo (como en Martí, por ejemplo). Los valores heredados se habían tornado asfixiantes: el ideal de vida requería una realimentación conceptual en la conciencia de la juventud de ese Nuevo Mundo al que se pertenecía queriendo trascender sus limitaciones en la comparación con Europa. La pérdida del sentido específico del "ser latinoamericano" (si es que alguna vez existió) impulsó a los poetas modernistas al asedio de una universalidad, en pleno apogeo de las voluntades cosmopolitas afines a los ideales artísticos por ellos adoptados. El mito de la originalidad, el mito de la modernidad, el mito de la juventud, todos estrechamente ligados entre sí, hicieron carne en la sensibilidad -desamparada, muchas veces- de los modernistas.

Aquel cosmopolitismo, sin embargo, no contempla pasivo los hechos de la vida en América: su razón de ser provenía de una readaptación de aquella Europa francesa (o, a lo sumo, inglesa) idealizada, metamorfoseada en la paradoja de constituir el primer movi-

miento -caracterizado, además, por su intercontinentalidad, los viajes, el fluir espaciotemporal- de poesía moderna en un castellano divergente de aquel escrito (por hablado) en España. Era el anhelo de pertenencia a otros sistemas, a otras categorías vitales. El lenguaje poético del modernismo, antes de convertirse con el tiempo en su deformación verborrágica paralizada, fue el del esfuerzo por la contemporaneidad: el encuentro con un tiempo histórico ideal al que deseaba incorporarse, un tiempo intelectual, un deseo de "salto" por sobre condicionamientos y distancias.

El camino a lo nacional propuesto por Mariátegui continúa siendo, con todo, un paso por definirse en una permanente redefinición. Lo nacional no es, como impuso la tradición colonial, una inferencia de la división geopolítica. La arbitrariedad de tal mandato es, por el peso de su origen, inadmisibles. Pero por otra parte, lo que debiera evitarse es la sujeción acrítica a una latinoamericanidad ideal: la concreción de las nacionalidades o mejor de la identidades nacionales, tiene que ver, en esencia, con un tránsito gradual hacia la emancipación en todos los órdenes. La poesía, de este modo, queda involucrada en los avatares de un proceso - que no es lineal pero sí, por ahora, uno. La conciencia de lo latinoamericano como resonancia en la llamada poesía joven sólo puede inferirse a partir del reconocimiento de las contradicciones en las que los *maestros* adquieren peso: releer a los poetas mayores desde la tradición histórica pero también desde la *duda* problemática de nuestra relación con ellos es a la vez indagar por el sentido y la proyección de la poesía reciente. Esta no se halla desprendida, aunque sí, tal vez, disociada; la ausencia de maestros vivos luego de los parricidios e iconoclastias de los setenta, es una soledad que pide su reversión. Si la ruptura con el pasado inmediato no es viable orgánicamente por la necesidad vital de un reencuentro problemático y directo con las obras de creación que nos anteceden, la no amnesia del pasado mediato es, por utilidad y desafío, una exigencia de autorreconocimiento.

vi. Según el cristal de las terminologías

"Las ondinias se burlan de los jóvenes poetas porque los ven buscar con empeño en los márgenes donde belleza y verdad se unen, belleza y verdad que, como enseñan los hombres prudentes, los banqueros y los maestros de ceremonia, no es necesario que an-

den juntas, ni quizá conveniente. Las ondinas se burlan de los jóvenes poetas porque los ven absortos, fascinados, obsesionados y confundidos. Porque se pierden en el bosque. Porque son fáciles de capturar. Porque no saben celebrar contratos. Porque el razonamiento deductivo provoca en ellos una mezcla de confusión y de espanto, producto a la vez de la conciencia de lo Irrefutable, de la mentira de lo Irrefutable y de su oscuro poder criminal (...) Porque son exuberantes, aunque sientan cabeza cuando el hierro candente. Porque confían en los resplandores lejanos. (...) Las ondinas se burlan de los jóvenes poetas. Pero los aman." (6)

¿Apología o caricatura? El párrafo precedente, perteneciente a un señalado poeta argentino, es revelador de la medular contradicción con que se contempla y neutraliza a los denominados poetas jóvenes. Ejemplifica la tensión entre la actitud paternalista con que suele tomárselos "en cuenta", por un lado, y la *no tan* candorosa proyección en sus personas (y no en sus obras, pues nótese que el acento está puesto en los "jóvenes poetas" y no en sus creaciones, es decir, sus poemas, los que en definitiva les otorgarían existencia en tanto autores) como continuadores de una conducta ideal donde el poeta contempla con ingenuidad -en el sentido filosófico- los desplazamientos de lo real. Ni una sola referencia a contexto alguno presupone a la vez una disociación entre los poetas jóvenes, a los que se pretende divulgar y "promover", y el espacio histórico y artístico en que se mueven. Lo que este ejemplo explicita es, sobre todo, el lugar recurrente de la juventud de ciertos poetas que, subyacentemente, sugiere una juventud virtual de los poemas por ellos escritos.

La terminología básica con que suele aludirse a la juventud, en lo que tiene de segmento cronológico, está asociada al mito moderno de la vanguardia. La vanguardia, pues, como institución cultural es en arte lo que constituiría (o impelería a) la ruptura que asegura, para muchos, la sola permanencia de una producción artística siempre única y original, en una suerte de sucesión de novedades superpuestas. Ruptura, en ese sentido lateral, significaría el instante (en ilación con el reloj y el almanaque) en que una estética se libera de aquellas formas rígidas mediante una revitalización *formal*: las mutaciones epidérmicas que refieren, en última instancia, a una sostenida rebelión cíclica, sujeta a la ley de causa-efecto de las generaciones que reaccionan contra las anteriores. El *statu quo* contra el que las vanguardias se alzarían (pues "aceptar la

existencia de una poesía de vanguardia implica, dialécticamente, la existencia de una poesía de retaguardia", en palabras de José Isaacson), tarde o temprano -y no casualmente- termina aceptándolas, y de las maneras más significativas: el destino a que aspiran las vanguardias es un lugar en las antologías y los museos.

En ello cabe la idealización de la juventud. La mitificación de lo joven como espejo de una cultura que, fundada en jerarquías positivas, vive de espaldas a su propia finitud -y, por tanto, de todo aquello tildado de "oscuridad". La muerte, para el Occidente capitalista contemporáneo, es una instancia alternada en la exaltación de un tiempo presente (que terminó por exponerse inasible) y del rechazo instituido a las formas que, resultantemente y por antinomia, organiza. La situación latinoamericana se basa en la explotación, donde los explotados -como siempre- lo son por su necesidad básica de alimentos y subsistencia. El lugar de las vanguardias es, en el terreno de las artes y la poesía, el de la ilusión del choque, el de la desmentida ideal en la interrogación violenta y grupal que identifica a una generación de artistas con signos de cambio, pero sin otras consecuencias inmediatas que su final subestimación. Exaltar a los "jóvenes poetas" es por lo tanto un anacronismo peligroso por cuanto propone, velada o explícitamente, la identificación con la inconsistencia, con las maneras adolescentes que inevitablemente culminan mostrando su ineficacia. La neutralización de toda discrepancia -como el caso de la destrucción del movimiento estudiantil brasileño con la penetración ideológica de las drogas o el de las matanzas de estudiantes en el México de 1968- es la finalidad evidente que los poderes *de facto* persiguen con tales coerciones. En el terreno particular de la poesía la adoración por la juventud suele concluir, por igual, en la desestimación de la palabra -única herramienta de la poesía- como portadora de significados cosmovisionalmente aprehensibles. Los códigos de una cultura, así, permanecen indiscutidos, asegurando la supremacía de los clásicos, a los que hay que imitar o negar, paradigmas de criterios axiológicos de raigambre idealista.

En su ensayo *Las aporías de la vanguardia* (7) Hans Magnus Enzensberger procede a demitificar y decodificar el término mismo de vanguardia, asignándole el sentido de una institución profesional en más de un género artístico (pintura, música). Pero esa confrontación queda referida a un contexto europeo. Allí tiene un sentido, pues la vanguardia formula y conforma, muchas veces

sin proponérselo, un espacio de discusión inherente a identidades particulares idiomáticas y de idiosincrasia. Las tradiciones en las que las vanguardias europeas se inscriben, aún rechazándolas, son tradiciones ciertas, reconocibles. En América Latina las tradiciones son algo por reinventar: las llamadas vanguardias de los años veinte -que fueron, en la suma de sus propuestas y en el intercambio de sus fundamentaciones problemáticas, una sola- respondieron a una urgencia específica y consciente de renovación de modelos culturales. Fue en la *reinención* de sus tradiciones que las vanguardias pudieron plasmarse como fundadoras de nuestra poesía contemporánea entrado ya el siglo XX. El conocimiento de aquellos poetas entre sí, aun a miles de kilómetros de distancia, evidencia el anhelo de una solidaridad que iba más allá de una relación fraternal entre adolescentes. Una autoconciencia predominante nos llega como la voluntad de una ruptura, más que con tendencias estéticas solamente, con el modelo de vida sostenido por la burguesía. Las vanguardias de los años veinte -como sus antecesores modernistas- no renegarán de sus raíces europeístas (Huidobro y Morro escribieron en francés; el propio Vallejo vivirá en París, etc.) y derivarán en diversas actitudes ante el lenguaje pero en una confluencia básica: la configuración contemporánea -esto es, el correlato estético del siglo en sus intensidades reales- de un lenguaje liberador en sus propuestas fundamentales de inestabilidad, preocupación semántica y polivalencia, entre los dos polos que marcan la conciencia general de la poesía moderna: ironía y analogía, ya señalados y estudiados por Octavio Paz.

La reinención de nuestras tradiciones se presenta como una praxis a partir de aquellas reinenciones que fueron afirmando un suelo irremplazable. Nuestro contexto, siendo otro del analizado por autores como Enzensberger, plantea una refundación que nació con los cronistas de Indias cuando narraban sus encuentros con gigantes y seres fabulosos, leyendo en América el espacio mítico que seguramente fue.

Escribe Enzensberger: *"Quien se ponga a hacer distinciones tan cómodas entre lo viejo y lo nuevo o entre lo viejo y lo joven, se coloca por la misma opción de sus criterios del lado de la trivialidad, se pone de espaldas a los principios dialécticos más elementales. Es entonces cuando no se comprende, ni se puede comprender que lo que hace perdurar las obras de arte antiguas es sólo su presencia en la producción actual, que simultáneamente las devora y*

las rejuvenece. Sin embargo, esta idea se encuentra en los mismos orígenes de todo pensamiento europeo: 'lo viejo se convierte en joven y lo joven, a su vez, en viejo'. La frase es de Heráclito" (8).

Entre nosotros, tal querrela es, más que un rasgo de evolución en los criterios artísticos, como se pretende, un síntoma del vacío con que se suelen cubrir los espacios de la pseudoreflexión. Según Isaacson, "si la poesía es forma emocional de conocimiento, si la poesía es la cantable cristalización de nuestra experiencia, mal podemos intentar clasificaciones de la poesía que atienden a meras proposiciones formales y que, aún teniendo validez en sus zonas originarias, no pueden ser exportadas como los demás 'productos elaborados' que nos imponen las metrópolis" (9).

La poesía contemporánea entre nosotros equivale, como los relatos de antiguos navegantes, a una parte integral de la refundación de nuestras tradiciones. Sólo que ella es, también, ámbito de nuestra realidad. El lenguaje de la poesía, apelando a las significaciones de todo discurso en su diferenciación artística, apunta, antes que a la superposición o a la acumulación de las generaciones, a la configuración crítica y solidaria -lo uno por lo otro- de una revaloración.

vii. En terra incógnita

Descreyendo de la existencia neta de poesías nacionales (en la indeterminabilidad de lo latinoamericano como segmentos culturales escindidos) pero también de la aglomeración hipotética de una condición idéntica subyacente (en la homologación de lo que es vario y disperso) arribamos a una inferencia primordial.

La producción poética en nuestras circunstancias -y cuando la consolidación de aquello que las define según nacionalidades precisas es todavía *terra incógnita* en plena fase colonialista- no podría ser sino espejo de la imprecisión, la incongruencia y la pulsión de un tiempo y un espacio fragmentados, sumidos en la paradoja de un desarraigo que es también nuestra única posibilidad de arraigo en tanto estigma a ser abordado.

Entonces, ¿a qué se integran los "jóvenes poetas"? Borges es argentino porque en los laberintos de su lenguaje -de su imaginación que es su lenguaje, de su pensamiento que es su lenguaje-, en

los intersticios de sus cavilaciones simbólicas, está encerrada una modulación de la angustia propia de los habitantes de una ciudad de espaldas a la geografía y a las realidades culturales del país que pretende representar, ciudad rodeada por una llanura infinita que no da razones. Y, sin embargo, todo esto no basta para señalar qué es lo argentino en Borges. Sus poemas sobre la ciudad no son, por cierto, más representativos que sus tankas: en esa trasposición hay, incluso, una característica volitiva que alude a una condición cultural existente. El desarraigo de un poeta latinoamericano es un desarraigo de la tierra, del aire, de los fuegos del origen y de los cantos del agua; el desarraigo probable para un poeta alemán o inglés, siendo de otra índole, se desprende de una modulación que condiciona porque ya era, *per se*, condición de una cultura definida. Cuando Arguedas recupera para su narrativa-reivindicándola la entonación del hablante quechua al castellano, o cuando escribe sus poemas en esa lengua, lo que constituye su búsqueda es un camino de ida, nunca una vuelta. No la recuperación del *runa simi*, sino su supervivencia en tránsito a través de un ojo crítico. En esa relectura que es la reescritura de lo europeo o lo autóctono - dos preguntas abiertas- reside una probable y legítima autenticidad. Pero, más allá, lo que se evidencia en nuestras más hondas producciones poéticas es una *interrogación*.

viii. Connotación, disensión

Si las circunstancias epocales parecieran advertirnos que es preferible la obviedad y seguridad de lo congelado a la disensión expresiva (aquella que *pone en cuestión*) es cuando precisamente más necesaria se torna esta última. El poeta será virtualmente útil en la medida que haga de ese consenso adverso a su aparente inutilidad, su material de trabajo, la carga de vitalidad a su lenguaje diferenciado. Su tarea emprenderá con el entorno: esas circunstancias que sin duda pesan y crean necesidades intransferibles de lenguaje. Pero esa consustanciación no tiene por qué ser explícita; más bien está imbricada, involucrada, empapando los vocablos con determinadas corrientes interiores, con ciertas vibraciones que resultan de una *intensidad* que se devela. El rasgo de lo distinto u original asociado a la renovación del lenguaje poético suele tomarse como la

apertura hacia zonas de lo real que deben exponerse y cuya necesidad iría surgiendo en función de sus conexiones intrínsecas con la experiencia -que el poema tomaría como un espacio a ser descubierto. Pero esto no necesariamente sucede así; pues si bien es cierto que la poesía parte del punto en que los discursos oficiales -incluso aquellos disfrazados de poesía- se detienen, lo que investiga no es otra cosa que la experiencia misma; lo que nos configura por estar en ello. Mundo, lo que no se detiene, el discurso mayor donde todo lenguaje se alimenta.

Sólo lo conocido, lo que se vive en tanto historicidad de la persona humana, puede manifestarse estéticamente. La poesía puede ser un recorrido por los abismos de la personalidad, pero de ninguna manera puede escindirse el factor individual de la dinámica contextual en la que está inserto.

La investigación que la poesía lleva a cabo -desde sí misma-, tiene lugar no en la denotación, en la mera exposición asuntiva, sino en la connotación. Su realidad es la intensidad de los vocablos: su elección, su combinación, su disposición sobre la página y sus relaciones. No la transcripción de los hechos, sino su inferencia dramática en la percepción del autor -percepción que nunca es tan personal como parece.

Y si la palabra expresiva de la poesía nos remite siempre a una necesidad, a un vínculo dado con el mundo que a la luz de sí mismo se pone en movimiento y pronuncia, es posible suponer que la poesía, para consistir, no puede sino ser un intento de trasgredir los límites de la semántica de los discursos congelados, la sintaxis de lo previsible que lleva la marca de los supuestos vigentes, sin dejar de partir precisamente de esos mismos supuestos. Desarticulación de lo presupuesto, ruptura con el código que "da" sentido, patencia de la fragilidad: el poema es el discurso de entrelíneas. Aun en la aparente linealidad, en la revelación temática de una realidad cognoscible, organiza la intensidad en que surge desde el nivel que medularmente le compete: una praxis que se traduce y se funda como experiencia, espacio de lo real en sí. Es en ese sobresalto donde se articula expresivamente la poesía que hay en algunos textos llamados poemas. Por eso el poema no es etéreo, incontaminado, sino social. Su propuesta es la intemperie.

Le pedimos al poema que explique el mundo, pero él es, en su medida, el mundo. Sólo le cabe expresarlo, reinterpretrándolo. No a la manera de un falso espejo que anule la contradicción e impon-

ga la salida definitiva: construido con imágenes y signos, su inasibilidad final es la muestra.

La interioridad en poesía no queda nunca reducida a un autismo. No nos aísla de los efectos de la historia sino que nos pone de frente, pues, como escribió Blanca Varela,

No importa la hora ni el día
se cierran los ojos
se dan tres golpes con el
pie en el suelo,
se abren los ojos
y todo sigue exactamente igual

Pero alcanzar un tono, una temperatura lírica, es sólo un paso respecto a la tarea esencial del poeta: llevar más allá (acá) el lenguaje, de manera que éste sobreviva, porque con él sobrevive, y crece una identidad: la de quienes le dan vida. La necesidad del poeta, en función de su tarea con los códigos de la tribu, gravita sobre la alternativa de hacer lenguaje lo real, para sumergirlo -sumergiéndose- en esa intensidad que es a la vez su certidumbre y su niebla. Y a esta urgencia por penetrar lo real no se la resuelve con bellas palabras, ni con el gesto apaciguador encubierto bajo la máscara de la exhuberancia, la frescura o la inocencia. Así como las buenas intenciones por sí solas no constituyen una conciencia, las bellas palabras no son todavía el poema. El lenguaje expresivo, esa herramienta de lo inefable, participa no como reflejo o deducción de la vida, sino en la vida misma, y por ello su acción no es pasiva sino radical: *ritmo cardíaco* (Vallejo).

El poema, por este camino, es encarnación individual de una época que, al decirse, como fragmento que es, remite a la totalidad -o a cierto grado o noción de totalidad. Por eso no es errado inferir, desde aquí, que cuanto más habla el poeta de sí mismo en la impersonalidad relativa de la obra - y puesto que ello ocurre mediante una dramatización del lenguaje-, cuanto más se acerca el autor a las significaciones que conlleva ese lenguaje, menos le pertenece, porque lo que trasunta en términos de experiencia es común de todos.

Cuando olvidamos nuestro lenguaje en lo que tiene de expresivo, cuando no lo retomamos para vivificarlo, extenderlo, recrearlo, estamos dejando de lado al mismo tiempo nuestras posibilidades de adquirir conciencia y comprensión de los conflictos que éste

plantea como parte de un estado de cosas -pues el lenguaje, al ser el pensamiento mismo, es vehículo cosmovisional, consustanciado. Y, a partir de allí a condenarnos, como lo señalara Eliot, ya no sólo a la incapacidad de expresar, sino de sentir, en nuestro propio idioma.

Opuesto a la aceptación pasiva de la rebeldías estipuladas, el disentimiento de la poesía subsiste como su característica primordial, aquélla que tal vez no quede expuesta en manifiestos en nombre de pretendidas revoluciones estéticas (10). Es la pregunta por el *sentido* lo que conforma su potencia.

ix. ¿Juventud En la poesía o juventud De la poesía?

Desde las luchas independentistas hasta el presente, nuestra cronología es superficialmente unívoca: su signo, imposibilidad de autonomía, opresión, aniquilamiento de lo propio que se desprecia. Las declaraciones de Independencia en América Latina fueron -al contrario de los Estados Unidos, con su pronta ruptura con Gran Bretaña y la afirmación de su proyecto imperial- expresiones de deseo y no consecuciones, socavadas en buena parte por inacabables guerras intestinas.

Lo joven ligado a la fragilidad, a la impotencia de no producir cambios notables repentinos, es el paso desde una infancia perdida para siempre a una madurez asediada, reclamada. Esta es la metáfora última de América Latina. De ahí el peso conflictivo de su otro nombre: Nuevo Mundo. Y si América Latina es un cuerpo quebrado donde precisamente priman la fragilidad y la impotencia, si es el espacio real de una tragedia en la que no alcanzan las palabras (en el imperio de los actos, el imperio fáctico, pragmático, de los golpes de estado, las fuerzas paramilitares, la burocracia, la censura paternalista, las violencias de la alienación y el terror), ¿cómo no afirmar que el nuestro en un continente cuya adolescencia, aun a pesar de las antiguas tradiciones precolombinas, las sólidas memorias de lo europeo y los fuertes lazos del mestizaje, revela la condición de una juventud que no consigue franquearse?

Si la nuestra es una situación que no encuentra todavía su resolución en la autonomía, en el derecho a la autoafirmación emancipadora, entonces en América Latina o toda poética es necesaria-

mente joven o ninguna debiera serlo.

Todo poema, obra de arte, articula: no tiene la edad de su autor. Por lo tanto, Sor Juana, primera poeta de nuestro continente es joven en virtud del doble juego de aquello que nosotros leemos en su poesía pero a través de aquello que admirablemente fijó de su tiempo, y a su lado, entonces, tanta pseudovanguardia promovida como novedad continúa naciendo muerta.

Buenos Aires, abril de 1982

Nota:

(1) Ver: Henry Miller: *El tiempo de los asesinos. Una biografía de Rimbaud*. Sur, Bs. As., 1965, Trad. de Roberto Bixio. En la página 112 leemos: *En su juventud, vemos en él (en Rimbaud) un exaltado, un fanático. Sin términos medios. Sólo la volte-face. Revolucionario, busca desesperadamente una sociedad ideal en la cual restañar la herida del aislamiento, herida mortal de la que nunca habrá de recobrase. Se convierte en un absolutista, puesto que nada puede llenar el vacío entre lo real y lo ideal sino una perfección en la que todo error y toda falsedad sean absorbidos. (...) Incapaz de adaptarse o integrarse, busca interminablemente, sólo para descubrir que no está aquí, no está allí, no es esto, no es aquello. Aprende la nada de todo. Su reto persiste como lo único positivo en el vacío de negación en el cual se mueve a los tumbos. Pero el reto es improductivo, socava la fuerza interior.*

Esta negación comienza y termina con el mundo de las criaturas, con esas experiencias sans suite que no enseñan nada. No importa cuán vasta sea su experiencia vital, nunca es para él lo bastante honda como para darle verdadera significación. El timón ha enloquecido y con él el ancla. Está condenado a la deriva. Y así, el barco encalla en todos los bajíos, en todos los arrecifes,

hasta hacerse impotente al embate de todas las tempestades, hasta hacerse finalmente pedazos, convirtiéndose en un montón de precios y residuos. Quien quiera navegar el mar de la vida debe conocer las reglas de la navegación, debe aprender a conocer el viento y las mareas, sus leyes y sus límites. Un Colón no se burla de las leyes, las perfecciona. Ni se hace a la vela rumbo a un mundo imaginario. Descubre un nuevo mundo accidentalmente. Pero esos accidentes son los frutos legítimos de la osadía, que no es inconsciencia, sino el producto de la seguridad interior.

El mundo que Rimbaud buscó en su juventud era un mundo imposible. (...) Nadie ha ilustrado mejor que Rimbaud la verdad de que la libertad del individuo aislado es sólo un espejismo y que sólo el individuo emancipado tiene acceso a ella. Y esa libertad se gana."

(2) *Angel Rama: Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana.* En: *Punto de vista*, Año IV, No. 11, marzo-junio 1981, Bs. As., págs. 11-12 y subsiguientes.

(3) *Julio Ortega: La literatura latinoamericana ante la década del 80.* En: *Hueso número*, No. 2, julio-setiembre 1979, Lima, págs. 93-94.

(4) *Raúl Vera Ocampo: Los ecos del parricidio.* En: *Mutantia*, No. 6, 1981, Bs. As., págs 58-61.

Ver al respecto: Julio Ramón Ribeyro: Las alternativas del novelista. En: *Dos soledades*, INC. Lima, 1974, págs. 64-65-66: "En América Latina hay actualmente, una marcada tendencia por el barroquismo. Muchos autores parecen haberlo descubierto, con delicia, que el barroquismo es un componente del paisaje físico y espiritual latinoamericano. Se menosprecia la sencillez y la claridad, como virtudes menores y caducas, y se admira el estilo frondoso, alambicado, caótico. Fue Alejo Carpentier quien tratando de la novela latinoamericana, lanzó por primera vez el término barroco y este término tuvo mucha fortuna, pues empezó a circular mucho, y hoy mismo lo utilizan no sólo críticos sino autores como García Márquez, que en una entrevista mencionaba lo barroco como un componente de su estilo. (...) Observo, sin embargo, cierta imprecisión en el vocabulario. A veces (Carpentier) habla de barroco, a veces de surrealismo.

Surrealismo y barroco, evidentemente, son términos que no se deben confundir. Lo cierto es que Carpentier, que vivió de cerca el nacimiento del surrealismo francés, es extremadamente sensible a las formas, a los objetos, al color, a las texturas, al paisaje, a lo plástico. Carpentier por ello, percibe con claridad la riqueza de elementos que configuran la cultura latinoamericana: herencias culturales, estilos, razas, etc., que muchas veces se yuxtaponen sin haber alcanzado una síntesis. Esto lo ha movido a hablar del continente latinoamericano como de un continente surrealista en algunos casos y barroco en

otros y a buscar la transposición de este abigarramiento en su prosa literaria. Se trata evidentemente, de un punto de vista. Barroco puede ser un caribeño, como Carpentier, impregnado de cultura local pero también de cultura europea y que colecciona al mismo tiempo cuadros de la escuela de París y objetos de arte maya, pero un indio del altiplano no lo es. Barroco puede ser el templo de la Compañía en Arequipa pero no el templo de Pachacamac. Barroco puede ser la selva del Amazonas o la manigua del Orinoco, pero no los desiertos de la costa peruana. Quiero decir con esto que en América Latina hay lugar para un arte literario limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales."

(5) Angel Rama, *Op. cit.*, pág. 12

(6) Raúl Gustavo Aguirre: *Los jóvenes poetas*. Prólogo a *Antología de la nueva poesía argentina*, compilada por Daniel Chirom, Edit. Cuatro, Col. Ambigua Selva, Bs. As., 1980, págs 7-8.

(7) Hans Magnus Enzensberger: *Detalles*. Edit. Anagrama, Col, Argumentos, 1, Barcelona, 1969.

(8) Enzensberger, *Op.cit.*, págs 145-146

(8)

(9) José Isaacson: *El poeta en la sociedad de masas*. Elementos para una antropología literaria. Américalce, Bs. As., 1969, págs. 77-78 (¿"Por qué neohumanismo?").

(10) "El científico no espera ser aclamado como gran científico sino hasta que descubre algo. Empieza por aprender lo ya descubierto. Sigue adelante a partir de este punto. No confía en lograr el éxito con su simpatía personal. No espera que sus amigos aplaudan los resultados de sus ensayos de principiante en las aulas. Desgraciadamente los poetas principiantes no están encerrados en un aula separada y reconocible. Están 'metidos en todas partes'. ¿Es sorprendente que 'al público no le interese la poesía?'". (Ezra Pound: *El arte de la poesía*. Joaquín Mortiz, Serie del volador, México, 1970, págs. 11- 12. Trad. José Vásquez Amaral).