

Xavier Oquendo Troncoso

**Escribir poesía a fines
de la historia: Radiografía
de los novísimos**

Para nosotros, los pobres escritores del siglo XXI, ¿qué cuota de vanguardia nos ha dejado la historia? Si para algunos ésta ya se acabó, y las vanguardias literarias han llegado a un tope tal que ahora se les considera novelaría antes que esfuerzo creativo. Actualmente no hay mucha exploración formal, al menos no más que una exploración interna, aquella que nos renueva como hombres de creación, desde nuestros propios hechos individuales. En cada nueva generación de escritores, la frase de que “los clásicos ya lo dijeron todo” se vuelve una dura sentencia que fisura el hecho creativo. El joven escritor latinoamericano debe comenzar su exploración literaria en medio de una “escritura del desastre”, como diría Blanchot, o desde una conciencia recreativa, es decir, retomando lo ya hecho y volviéndolo naturalmente nuevo, desde la siempre saludable discusión fondo-forma y viceversa.

Debemos tomar en cuenta que los límites entre los géneros literarios se difuminan cada vez más, y que la historia y el tiempo son los encargados de aprobar a los nuevos clásicos –futuros referentes de nuestra labor de escritores– y de desaprobar cánones reiterativos y postizos dentro de las vanguardias literarias. Pese a ello, en las nuevas voces latinoamericanas se han visto ciertos aportes formales, todos ellos amparados en la aprobación de la historia poética del siglo XX:

- El texto corto (la condensación de un discurso poético en versos breves).
- El rehuir a la medida formal, por considerarla antivanguardista.
- El regreso a la imagen poética, no como un recurso literario, sino como un hecho contemplativo (el poeta-observador).
- La concepción de un verso como el de una línea igual a una idea.

Si analizamos los aportes formales, nos damos cuenta de que las nuevas generaciones de poetas en América Latina se han repetido y han hecho una selección imprecisa de ciertos cánones impuestos por las vanguardias de las tres últimas décadas del siglo pasado. Pero el verdadero aporte de los novísimos está en el hecho intrínseco del creador. Es decir, en lo que podríamos llamar “fondo” o temática, debido a que la historia y el contexto es un hecho lingüístico, y el hombre se debe a ello. El escritor siempre ha tenido que enfrentarse a los grandes temas y misterios del hombre: el amor y la muerte. Éstos dos abarcan todo el resto, y tal vez sólo el último sea el todo: Dios, la naturaleza, el hombre, su lucha, sus caminos...

A continuación, me atrevo a caracterizar a las nuevas voces poéticas en América Latina de esta manera:

Es una generación sin padres, por lo tanto no es parricida

Pedro Salinas –tan genial como premonitorio– ya dejó en el tapete el sentimiento de fin de siglo (y a lo mejor el pensamiento de la humanidad):

Al escritor, al artista, hay que dejarle en paz. Por la sencilla razón de que él tiene ya movida, desde que nace, su propia guerra adentro, y ha de atenderla. Unas veces coincidirá con la de los hombres, y tomará partido con sus partidos (lo cual es perfectamente natural y puede servir de motivo a grandes obras), y otras no. Es menester respetarle siempre, porque en esa, su guerra, hallará las palabras mágicas de su paz, la cual será comunicada a los hombres y apaciguará sus almas, por virtud del principio aristotélico de la catarsis¹.

Debe ser terrible cargar con la responsabilidad de ser padre literario. Y también ser hijo debe ser difícil: primero amar al padre, después negarlo, luego tratar de serlo. Los “novísimos” están pactando con aquellos nombres que no se merecen la bendición del padre, y entonces éstos pasan a ser sus hermanos. Y así es como tenemos hermanos mayores². Sabios, sensibles, humanos. Unos van al grupo de Caín, otros al de Abel. Pero el pacto fue escrito. Tal como lo escribió Ezra Pound. Cuando toda la poesía de habla inglesa se llamaba Walt Whitman, el joven poeta dijo al viejo padre: “Haré un pacto contigo, Walt

1 Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura: Literatura y sociedad*. Madrid: Editorial Castalia, 1980.

2 Sería imposible pensar que en el Ecuador, un “padre literario” es alguno de la generación anterior. Ni el mayor lo reclama, ni el menor lo consiente.

Whitman.- / Te he detestado ya bastante. / Vengo a ti como un niño crecido / que ha tenido un papá testarudo; / ya tengo edad de hacer amigos. / Fuiste tú el que cortaste la madera, / Ya es tiempo ahora de labrar. / Tenemos la misma savia y la misma raíz.- / Haya comercio, pues, entre nosotros”³.

El padre y el hijo tienen la misma responsabilidad. El padre no debe quejarse de lo que el hijo hace, si le entrega un mundo destruido, ya sin esperanzas. Debe empujarlo a trabajar con amor, hasta que su hijo lo derroque (como Zeus a Cronos, Platón a Sócrates o Aristóteles a Platón). El hijo debe asumir la posición del padre, aceptarla, reconocerlo como tal, y vivir en armonía, hasta que al fin la posta sea entregada con humildad, para vivir reconociéndose en el trabajo mutuo.

Es una generación que practica la individualización de la voz poética

La individualidad del poeta actual obliga a que su voz poética sea en soledad y, admitiendo una primera persona que se identifica consigo misma, y que luego reflexiona sobre el resto, que no es sino él mismo. Es un yo más reflejo que en los grandes poemas sociales, o en los textos con persona del plural, en los que la voz personalísima no se reconocía como tal, sino que era la voz de todos, la que salvaría al mundo, la que se duele en todos.

3 Pound, Ezra. *Antología*. Traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Madrid: Visor, 1983.

La voz de Sartre todavía parece escucharse cuando proclamó “la necesidad del compromiso o responsabilidad del escritor con sus contemporáneos, con todos los hombres. (...) El creador literario debe escribir participando de los debates sociales y políticos de su tiempo”⁴. Sartre se debía efectivamente (y casi parafraseándolo) a su época, una época repleta de esta cosmovisión rica y productiva; sin embargo, ese yo colectivo se fue convirtiendo en un estandarte del pasado.

Los novísimos son escritores contemplativos que viven un caos ciudadano

La ciudad está dentro del vivir diario del hombre. Como antes lo fue la aldea, y antes la mínima comarca. La poesía empezó con la defensa del territorio desde el principio de los tiempos. El canto épico de los poetas tenía sus límites –los límites del Parnaso de Apolo–. Todo infunde respeto único. La ciudad y sus habitantes se circunscriben dentro de un todo legítimo. Por lo tanto, el urbanismo influye en el comportamiento de lo poético. El poeta actual mira al horizonte y a todo aire bucólico, con absoluta lejanía. Y esto ha hecho que en la nueva poesía haya más interés por lo contemplativo, desde la perspectiva oriental –mirar desde lejos a “Natura”–, como un fenómeno nuevo: Así, por ejemplo, nos damos cuenta de que el discurso moderno vislumbra la imagen en el mar, las montañas, los ríos, los valles, la naturaleza en pleno, pero siempre desde los órganos de los sentidos (–acaso entrando en lo explicativo–), sin llegar a convivir con estas nociones. Es decir, la ciudad es el sitio

4 Amorós, Andrés. Op. cit.

desde donde se lanzan las miradas, para que los lienzos estén repletos, y el cuadro se complete.

Una generación dividida entre lo local y lo universal

Lo local siempre ha sido fuente de gran audacia literaria, de grandes monumentos de la escritura y de la consolidación de la literatura como parte de la historia. Recordemos, por ejemplo, *Don Quijote de la Mancha*, que desde su título trae ya la marca indiscutible de su territorio.

La literatura, a lo largo de su historia, ha servido para marcar territorio, para volverlo segmento del mundo, y que ese segmento se universalice desde su concepción individual. América Latina se aleja cada vez más de su realidad “ficcional”, para acudir a una invención postiza. Los motivos son muchos: una resquebrajada situación política y social, una vergüenza oculta que hace negar a la tierra, a sus costumbres, a su arte, a su dignidad. El tema de identidad siempre ha estado rodeado de un discurso barato y ramplón, lo que ha obligado a que los nuevos escritores no quieran hablar de su segmento de patria. Y esto sí es nuevo. La generación que nos antecede todavía recuperaba a la nación imaginaria en sus discursos líricos. Ahora huimos de eso.

La discusión sigue, porque si recordamos al enorme Kavafis, al tan famoso García Lorca, a la genialidad de Borges, por poner ejemplos al azar, demostramos que su potencial lírico estaba en lo local de su discurso (Grecia, Andalucía y Buenos Aires son, obviamente, los referentes respectivos de estos tres poetas).

Son los poetas de “Eros” y del lenguaje

Partiendo de una metáfora casi lógica, si la literatura es el arte de expresar lo más íntimo de una persona, entonces esto vendría a ser como “desnudarse”. Y ese “desnudo” real sólo puede ser planteado en el arte. Octavio Paz habla sobre “las afinidades entre erotismo y poesía: el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje”⁵.

El erotismo no es, en la actualidad –como muchas veces aparenta–, un rasgo distintivo de las nuevas escritoras, sino de los dos sexos, encaminados hacia una estructura más de forma que de fondo. Por ello, la tendencia no se da en la gratuidad de enfrentar una imagen de hombre o mujer asechando a la pareja y recreando el instinto animal. Lo erótico es el lenguaje, y no la imagen que se recrea en la descripción (aclaro que la novísima poesía en Latinoamérica no sólo describe, sino que fluye en connotaciones poéticas).

Un sendero nuevo en nuestra poesía es la voz poética andrógina (asexual) que se replantea, en términos generales, los problemas del amor, desde algunas significaciones. El discurso homosexual recrea los grandes íconos poéticos (a lo Cernuda o Kavafis).

En los novísimos de América Latina no encontramos muchos poemas de amor. El joven poeta genuino huye al tema amatorio por miedo a la cursilería, a la ramplonería, a lo ya dicho, a lo barato. El gran poeta ecuatoriano Jorge Enrique Adoum aclara muy bien este planteamiento: “Es en el tema amoroso y en su abundancia donde se hermanan, particularmente, la paraliteratura y la literatura...”⁶.

5 Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

6 Adoum, Jorge Enrique. *Primera tentativa de aproximación a la parali-*

Los novísimos y lo intertextual

El libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino, es uno de los más serios acercamientos hacia una literatura posmoderna de Occidente. Su quinta propuesta habla sobre “la multiplicidad”. Ésta toma como base a la literatura como una enciclopedia (en el caso de Calvino, habla específicamente sobre la novela). El nuevo escritor es un lector insaciable. En la nueva poesía se puede notar claramente esa *red de conexiones entre hechos, personas y cosas* de las que habla Calvino. Los textos no se detienen en planteamientos únicos, sino que dicho planteamiento (al que llamaremos idea central) es desglosado por la voz poética hasta conseguir nuevos lineamientos, nuevos acercamientos y claras alusiones a temas que se dejan ver en la inclusión de hechos sucintos dentro de un discurso. Calvino dice que la multiplicidad es el mejor camino a la *incapacidad de concluir*, así es como vemos en estos poetas planteamientos de poesía sin “remates”, es decir que el tema no termina, porque los temas son interminables, debido a que el escritor viene a resultar un cúmulo de experiencias y conocimientos, en donde la idea central se repleta de nuevas ideas y la secuencia se vuelve infinita.

Aquí entramos en lo “intertextual”, que tiene que ver con todo ese aparato de ideas que el escritor de fin de milenio quiere depositar en su texto, con el fin de completarlo y volverlo uno y, por tanto, volver cómplice de sus ideas a otros que ya tuvieron la misma idea, pero como la forma siempre tendrá opción a ser nueva en cualquier fondo (por razones de

teratura. *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*. Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura / Núcleo de Azuay, 1993.

estilo), entonces la formación de estos nuevos parámetros múltiples hacen una nueva poesía.

Existen voces ocultas que nos citan a otros escritores; nos conectan con libros, con ideas, con versos de otros autores, hasta llegar, incluso, al denominado “plagio transtextual”⁷. En los textos de algunos poetas podemos hallar ciertos versos velados que, no obstante formar parte de su discurso, pertenecen a poemas ya escritos.

Una generación mística que pretende renovar la historia

La recreación de mitos es fundamental para entender la nueva poética. Esa recreación parte de sus conocimientos, de sus exploraciones, de su propio yo, hacia una universalización histórica, donde el poeta deja de burlarse de la historia como en otras épocas, cuando hacía de ésta objeto de sus ironías. Ahora el poeta busca lo fidedigno, contrae su discurso al héroe mitológico y lo recrea a su “imagen y semejanza”. La recreación de mitos se da, en estos poetas, partiendo desde el personaje, no desde la historia mítica. Nos referimos aquí a la mitología griega mucho más que a la romana, y a la fuerza que aquélla dejó en estos poetas. El mito bíblico, con sus características propias, junto con los nuevos mitos, que nos

7 Pequeña mención de enunciación que ironiza sobre un lenguaje popular convencionalizado. El plagio es un préstamo ajeno, no declarado y liberal. Alfieri, Teresa. “Transtextualidad y originalidad literaria”. *Letras del Ecuador*. Quito, 1992. Citado por Verdugo, Jackie. “Voces y polifonía femenina en la poesía ecuatoriana de la última década”. *Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2000.

recuerdan a mitos anteriores, son los portadores de esta nueva reflexión en torno, sobre todo, a la poesía, y a la literatura en general.

Los novísimos mantienen un hermetismo y una total falta de humor en sus textos

Lo críptico en la poesía –he llegado a pensarlo– es una etapa en todo poeta. El enjambre de palabras que propone nuestro diccionario para tales fines es un hecho. Los poetas tratan de complicar su discurso para llegar al total alejamiento del “lugar común” y lo coloquial.

En 1921, Borges explicaba los principios de su renovación poética⁸ dentro del ultraísmo, movimiento fundado por Rafael Cansinos Assens; en el tercer punto dice: “Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y *la nebulosidad rebuscada*”⁹ (el resalta-do es mío). Con esto queremos hacer notar que lo rebuscado es un paso nada más para llegar al planteamiento real de la poesía a través de los siglos: la sencillez, que uno consigue en el rigor y en el trabajo poético.

Los llamados poetas difíciles, a quienes la historia induce a imitarlos (Pound, Tzara, Artaud, entre muchos otros), no

8 Revista *Nosotros* (Buenos Aires, 1921), citada por María Adela Renard en su “Estudio introductorio” de Borges, Jorge Luis. *Poesías*. Buenos Aires: Kapelusz, 1977.

9 Los otros rasgos que Borges explica en su estética son: Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; eliminación de las frases medianeras, nexos y adjetivos inútiles, y síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. *Ibíd.*

plantean el hermetismo, sino una carga de inmensa sabiduría lingüística y un largo camino por las experiencias de la vida.

En el prólogo a su hermosa *Antología del humor negro*¹⁰, André Breton dice:

El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre fondo azul– y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía...

Es una generación obsesionada por el oficio

Una temática recurrente y en absoluto nueva entre los poetas de esta nueva hornada generacional, es la búsqueda del justificativo del “escribiente”, de qué es el poeta y qué hace escribiendo frente a un mundo tan ofuscado. El poeta y su sentido de la escritura, ese rebuscarse por todos los flancos de una sociedad que no tiene a los poetas como hombres productivos, sino como simples casualidades de un destino. Dentro de esta temática se ampliaría aquel tema de si el escritor nace o se hace, si es un obsesivo compulsivo o si está más cerca de la locura, o si el mundo le afecta, le disgusta, y entonces decide crear uno nuevo a través de sus palabras, de su propio yo lingüístico.

10 Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991. Título de la edición original: *Anthologie de l'humor noir*. París, 1939.

Esa lucha interna, que se vuelve una guerra palpitante cuando el poeta entabla su relación con el lenguaje. Valéry dijo que la poesía no se hace con el sentimiento, sino con las palabras. Y esa lucha está ya en los poetas hace siglos. Pero ésta fue, por años, clandestina.

En conclusión, se dice que lo conceptual ha llegado a su total plenitud en esta generación. La lucha se daría de la siguiente manera: por un lado el “concepto” (la poesía comunicable), y por otro lo “críptico” (la poesía no comunicable). Lo fenomenológico vendría a ser lo que este grupo plantea en general, el fenómeno de la imagen poética y lo que ella contiene. Citando a Gastón Bachelard:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad va a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. (...) En cuanto un arte se hace autónomo, toma un nuevo punto de partida. Entonces interesa considerar esta partida en el espíritu de una fenomenología. Por principio, la fenomenología liquida un pasado y se enfrenta con la novedad (...) si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes...¹¹.

Por oposición, en cambio, estamos bastante alejados de lo que dice Maurice Blanchot:

11 Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 4a. reimpresión. Traducción de Ernestina de Champourcin. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994.

El sentido es silencio limitado (el habla es relativamente silenciosa, por cuanto lleva dentro de sí aquello donde se ausenta, el sentido ya ausente, que inclina hacia lo asémico)¹².

Roger Laporte dijo, sobre el libro de Blanchot, que:

... una voz habla, pero no dice nada, no hace sino hablar; voz vacía pero de ninguna manera voz del vacío; no muestra, sino que designa, y así por esa voz misma lo desconocido se pone al descubierto y permanece desconocido¹³.

Aún no sabemos si esta voz entra en la sensibilidad social de una manera exitosa. Todavía es temprano para descubrirlo. El Concepto y la Nada siguen latiendo en la poesía. Bachelard y Blanchot siguen en la reyerta, que –estoy seguro– durará, todavía, un tiempo largo, como dura la poesía en este mundo hostil. Un mundo que ella no se merece.

12 Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Traducción de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.

13 Blanchot, Maurice. Op. cit.